

Wurzbach

Schongauer

C

7078

50

3

MARTIN SCHÖNGAUER

EINE KRITISCHE ENTWICKELUNG
SEINES LEBENS UND SEINER WERKE

VON
ALFRED VON WURZBACH

ALFRED VON WURZBACH

MARTIN SCHONGAUER.

EINE KRITISCHE UNTERSUCHUNG

SEINES LEBENS UND SEINER WERKE

NEBST

EINEM CHRONOLOGISCHEN VERZEICHNISSE

SEINER KUPFERSTICHE

VON

DR. ALFRED VON WURZBACH.

WIEN.

MANZ'SCHE K. K. HOFVERLAGS- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHANDLUNG

1880.

C 7078 ^{50/3}

Exemplar Nr. 163.

Die Auflage besteht aus 300 nummerirten Exemplaren,
von welchen 50 dem Handel entzogen sind.



Vorwort.

Die vorliegende Monographie enthält eine Kritik aller jener Kunstwerke vergangener Jahrhunderte, welche mit Martin Schongauer, dem grössten deutschen Maler seiner Zeit, im Zusammenhange stehen. Die dem Meister bisher zu Theil gewordene Auffassung, welche mit den Thatsachen nicht in Einklang zu bringen ist, gab die Veranlassung zu dieser Publication.

„Wer“, um mich der Worte Lübkes zu bedienen, „in etwas Tieferem als in blos technischen Untersuchungen das wahre Wesen der Kunstgeschichte erblickt, wer in den Kunstwerken das Zeugniß des ringenden Menschengeistes, die Documente seiner höchsten Inspirationen und Offenbarungen erkennt“, wird es begreiflich finden, dass sich die Forschung zumeist jener Fragen bemächtigt, welche man nach längerer Discussion, als angeblich erledigt, bereits bei Seite gelegt hat. Da uns aber bei jedem Schritte falsche Anschauungen begegneten, konnte für die folgenden Aufsätze nur die Form der kritischen Untersuchung gewählt werden.

Der im Anhange veröffentlichte chronologische Catalog der Kupferstiche Schongauers enthält das positive Resultat derselben, ihr eigentlicher Zweck wird aber erst dann erreicht sein, wenn auf den hier angebahnten Wegen Andere mit grösserer Sicherheit vorwärts gehen werden.



„Eine streng kritische Untersuchung der Werke Schongauers und seiner Schule wird ohne Zweifel zu den interessantesten Resultaten führen.“

G. K. Nagler. Neues Allgemeines Künstler-Lexikon. 1845. XV. p. 429.

I.

Einleitung.

Seit Nagler die obigen Zeilen niederschrieb, sind alle bekannten Momente der Biographie Martin Schongauers wiederholt und sorgfältig geprüft worden; trotzdem wird sie nicht klarer, und mit einer fast endlosen Reihe von Fragezeichen wird sie jener Leser begleiten, der mit kritischem Auge das Gebäude prüft, welches die kunsthistorische Forschung über seinem Namen errichtete. Ihr zufolge hat es allen Anschein, als wenn der grösste deutsche Meister des fünfzehnten Jahrhunderts für die Nachwelt nur ein Name bleiben sollte, mit dem wir allerdings die bestimmte Vorstellung verknüpfen, dass sich in ihm die holde Zartheit und innige Gefühlsweise des Mittelalters in ihrer ganzen Hoheit offenbaren, aber wie wir in der Folge sehen werden, nicht einmal wissen, wohin diese Vorstellung gehört;

v. Wurzbach. Martin Schongauer.

I

denn wir kennen den Boden nicht, auf dem Schongauer steht, erschöpfen uns in unhaltbaren Vermuthungen über seinen Bildungsgang und wissen nur, dass eine grössere oder geringere Anzahl von Kupferstichen, welche mit einem aus den Buchstaben M S und einem Kreuze gebildeten Monogramme bezeichnet sind, als Arbeiten seiner Hand angesehen werden.

Diese Blätter gehören sämmtlich zu den grössten Kostbarkeiten der Sammlermappe, und ihre Seltenheit erschwert es wesentlich, sich eine richtige Vorstellung von der Bedeutung Schongauers als Kupferstecher zu bilden, denn kaum die reichsten Cabinete Europas sind in der Lage, das vollständige Werk des Meisters aufzuweisen.

Noch schlimmer ist es mit unserem Urtheile über seine Leistungen als Maler bestellt, denn wir können in jeder Kunstgeschichte lesen, dass nur Colmar authentische Werke seiner Hand besitzen soll.

Dies scheint für den ersten Augenblick in der That der Fall zu sein, denn wir können die sämmtlichen Gallerien nach Bildern Schongauers absuchen, und werden nur drei kleine Bildchen gefunden haben, welche bei ausserordentlicher Zartheit der Behandlung von ungewöhnlicher Anmuth in der Auffassung der weiblichen Gestalten Zeugnis geben, und vermöge des intimen Zusammenhanges, in welchem diese Compositionen mit den vorerwähnten Kupferstichen stehen, wohl nur auf diesen Meister zurückzuführen sind, aber als authentische Werke konnten sie bisher nicht nachgewiesen werden.

Dieses „Nichtvorhandensein“ Schongauer'scher Gemälde in den reichsten Gallerien Europas, ist aber um so befremdender, da eine der ältesten Nachrichten, die wir über den Meister besitzen, uns sagt, dass sie in alle Welt ausgeführt wurden. Die Frage: wo sind sie hingerathen? drängt sich unwillkürlich auf.

Schlagen wir eine beliebige Kunstgeschichte nach, so finden wir Schongauers Namen nie anders als mit einem Epitheton genannt, welches rühmend einen grossen Meister kennzeichnen soll. Ja, der Name Schon, Schön oder Hüpsch Martin, den ihm seine Zeitgenossen beilegten, soll es beweisen, denn er ist nicht die Abkürzung seines Familiennamens Schongauer,¹⁾ sondern ein Beiname, den er wegen seiner künstlerischen Begabung trug. Die Italiener übersetzten ihn mit *Bel Martino*, und *Beatus Rhenanus* bemerkt ausdrücklich, dass ihm dieser Name, wegen seiner ausserordentlichen Anmuth im Malen zu Theil wurde.²⁾ Eine andere Nachricht nennt ihn sogar: „*Pictorum gloria*“, der Maler Preis!

1) Der Name Schongauer ist von Schongau in Oberbaiern abgeleitet. In Augsburg, von wo die Familie stammt, kommen auch Schongauer, Schaingauer, Schengauer, und in Colmar Schöngauer vor.

Zani gibt in seiner *Enciclopedia Metodica* (1823. P. I. t. XVII. p. 395) eine Zusammenstellung von ungefähr dreissig Namen, unter welchen er Schongauer in der älteren Literatur erwähnt fand, unterliess es aber, die jeweilige Quelle anzugeben. Die fremdartigsten sind: Sciven, Chon, Sebon, Martino di Secu, Maerten Hieschen, Martinus Stockius oder Stochius, Marten Tedesco, Martino Ipsem, Maestro Martino d'Anversa, Martin d'Olanda und Martino Romerziolan.

2) *Habuit etiam Apellem suum Martinum illum qui ob singularem pingendi gratiam Belli cognomen meruit, et huius germanos fratres duos Paulum atque Georgium aurifices aequi praestantes. (Beati Rhenani Selestadensis Rerum Germanic. libri tres. Basileae. 1531. p. 147. [1551. p. 156.]*

Ein geheimnissvoller Zauber umgibt seinen durch vier Jahrhunderte ungetrübt berühmt erhaltenen Namen, und wir stimmen dieser Bewunderung bei, betrachten ihn als den Höhepunkt der deutschen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts, haben aber noch nie gefragt, ob auf wirkliche Kenntniss seiner Leistungen oder auf Glauben und Hörensagen hin.

Es lohnt die Mühe, dies eingehend zu untersuchen; denn fragen wir bei der gegenwärtigen Sachlage, worin das Ausserordentliche bestehen mag, was dieser geheimnissvolle Mann geleistet haben muss, um den von seinen Zeitgenossen ihm beigelegten Namen: „der Maler Preis“ mit Recht zu führen, so sind wir in Verlegenheit, diese Frage zu beantworten; denn die Kupferstiche, die mit seinem Namen in Verbindung gebracht werden, können auch von anderer Hand herühren, und die Bilder, die ihm zugeschrieben werden, haben so verschiedenartige Urtheile hervorgerufen, dass sie unmöglich die Veranlassung dieser ungetheilten Bewunderung seiner Zeitgenossen sein konnten.

Die Aufgabe der folgenden Aufsätze ist demnach keineswegs die kritische Prüfung einer bestimmten Auffassung, welche dem Meister zu Theil wurde, sondern eine Kritik des Gesamtbildes, auf Grund der ganzen, uns zu Gebote stehenden Literatur, all seiner Kupferstiche und Bildwerke, die aber insgesamt nur im Zusammenhange mit jenen Leistungen beurtheilt werden können, die ihnen vorangingen und sie beeinflusst haben.

II.

Das Geburtsjahr Schongauers.

Suchen wir zuerst die Lebenspole, Geburt und Tod des Meisters, denn wir müssen vor allem Anderen beide mit annähernder Gewissheit ermitteln.

Bei der Frage nach seinem Geburtsjahre begegnen wir zwei bestimmten Ansichten, welche bei Feststellung desselben um nahezu dreissig Jahre differiren. Die eine sagt, Schongauer sei im Jahre 1420, die andere, er sei um 1450 geboren.

Dieser Zwiespalt wird aber um so befremdender, wenn wir bei genauer Prüfung der Sachlage wahrnehmen, dass beide Annahmen auf ein und derselben Grundlage beruhen.

Die Pinakothek in München besitzt nämlich ein männliches Porträt,³⁾ welches eine Schriftzeile auf der Bildseite: „Hipsch Martin Schongauer Maler,“ als

3) Brustbild, $\frac{3}{4}$ -Profil nach links, Holz, 27 Centimeter hoch — 20 breit. Oben das Wappen der Familie Schongauer: ein rother Halbmond im silbernen Felde. Es befand sich ehemals im Praun'schen Cabinet zu Nürnberg (Ch. G. von Murr: *Description du Cabinet de M. Paul de Praun*, 1797. p. 20), dann in der Sammlung des Grafen Fries zu Wien, und kam

ein Porträt des Künstlers bezeichnet. Am Schlusse steht eine Jahreszahl, welche von den Einen für 1453, von den Anderen für 1483 gelesen wird, und somit die Ursache der Differenz von dreissig Jahren bei der Geburtsannahme des Künstlers ist.

Eine unbestrittene Autorität, der wir bei Beantwortung dieser Frage folgen könnten, existirt nicht, da ebenso viele und gleich gewichtige Stimmen für die eine Ansicht eintreten, wie für die andere.

Die Beurtheilung aber, wie diese Zahl zu lesen sei, erfolgte niemals nach kritischer Prüfung der Sachlage, sondern stets nach dem jeweiligen Dafürhalten, und ich bemerke nur, dass die Leseart 1453, gegenwärtig die stimmführenden Vertreter gefunden hat.⁴⁾

Da diese Zahl aber der einzige Anhaltspunkt ist, der uns zur Gewissheit über das Geburtsjahr Schongauers

aus dieser in die königlich baierischen Staatssammlungen. (Cat. der Pina-
kothek. 1872. N. 738.) Eine Radirung nach diesem Bilde befindet sich
im VI. Bande des *Peintre Graveur* von Bartsch und bei Goutzwiler:
Le Musée de Colmar. II. Ed. Paris. 1875. Xylographische Nachbildungen
bei Dr. Alfred Woltmann: *Geschichte der deutschen Kunst im Elsass*
(Leipzig. 1876. p. 229), und Dr. Robert Dohme: *Kunst und Künstler des
Mittelalters und der Neuzeit*. 1877. I. p. 24.

4) Die älteren Kunstschriftsteller, wie Ch. G. v. Murr, Zani, Bartsch etc.
lesen mit Vorliebe 1483, die neueren, mit Ausnahme von E. Harzen und
W. Schmidt, 1453. Nagler, Kugler, Passavant und Schnaase fixiren das
Geburtsjahr Schongauers mit 1420, Bartsch dagegen mit 1445, E. Harzen
(Naumanns Archiv. 1860. p. 8) mit 1440. Dr. Alfred Woltmann lässt ihn
einmal (*Geschichte der deutschen Kunst im Elsass*. 1876. p. 229) um 1420,
ein anderes Mal (*Geschichte der Malerei*. 1879. II. p. 105) um 1445
geboren sein. Das erste Mal liest er die Zahl des Münchener Bildes 1453,
das zweite Mal 1483. Auffallend ist, dass Alle, welche 1453 lesen, Schon-
gauer für 30 oder 33 Jahre alt, Diejenigen, welche 1483 lesen, ihn
dagegen 38, 40 oder 43 Jahre alt, annehmen, obgleich es einleuchtet, dass
er in beiden Fällen gleich alt gewesen sein muss.

führen kann, müssen wir einen anderen Weg einschlagen, um zur Ueberzeugung zu gelangen, wie sie zu lesen sei.

Wir schicken zum vollen Verständnisse voraus, dass sich ein zweites grösseres Exemplar desselben Bildes, mit gleicher Schriftzeile, Wappen und Zahl⁵⁾ versehen, in Siena befindet, dass die Ansichten, welches von beiden das Original sei, getheilt waren, und in jüngster Zeit jene Meinung Platz gegriffen hat, welche beide Bilder für Copien eines dritten, verlorenen hält. Jedenfalls beansprucht das Bild in München das grössere Interesse.

Die naheliegende Frage, ob wir nicht Ursache haben, zu zweifeln, dass wir ein Porträt Schongauers vor uns sehen, dürfte unbegründet sein, denn weder das Wappen, noch die Schriftzeile erscheinen später aufgesetzt.

Betrachten wir das Porträt selbst, so zeigt es einen bartlosen, jugendlichen Kopf, einen verhältnissmässig jungen Mann, den wir dreissig Jahre alt annehmen können.

5) Das Bild in Siena ist 46 Centimeter hoch — 38 breit. Die Zahl dieses Bildes liest Harzen (Naumanns Archiv. 1860. p. 8) für 1453, hält es aber für eine Copie des Bildes der Pinakothek, von einem Venetianer Künstler, der die Zahl 8 für eine 5 gelesen und als solche dargestellt hat. Woltmann (Geschichte der Malerei. 1879. II. p. 105), der das Bild in Siena neuerdings einer Prüfung unterzog, liest ebenfalls 1453, erklärt es für ein Product des sechzehnten Jahrhunderts, und schliesst sich somit der Ansicht Harzens an. Eine 1754 gedruckte Beschreibung von Siena: *Breve Relazione delle cose mirabile della citta di Siena*, erwähnt dieses Bild in der Sammlung Spannochi, schreibt es Dürer zu, liest 1453 und hält die Zahl für das Geburtsjahr Schongauers.

Es ist ziemlich selbstverständlich, dass die vorerwähnte Zahl nicht das Geburtsjahr des porträtirten Martin Schongauer bedeuten kann, denn dies widerspräche allen Regeln unserer Erfahrung; ein Geburtsjahr ist in dieser Weise niemals auf einem Bilde angegeben. Sie kann auch nicht das Todesjahr bezeichnen, denn wir haben Gründe, anzunehmen, dass dieses eines der Jahre 1488 oder 1499 gewesen sei. Es ist also nur die Annahme gestattet, dass die Zahl jenes Jahr bedeute, in welchem der Porträtirte so ausgesehen habe, und dass sie somit das Entstehungsjahr des Münchener Bildes, oder des Originals anzeige, wenn das Münchener Bild eine Copie ist.

Diese Umstände aber mögen wohl im Auge behalten werden, denn ist das Münchener Bild eine Copie, so ist es eine dem Original gleiche, und der Copist, der sie bald nach Entstehung des Originals malte, setzte die Zahl genau so und deshalb darauf, weil sie auf dem Originale stand. Einen anderen Fall anzunehmen, wäre nur bei einer Fälschung statthaft; mit einer solchen aber haben wir es hier gewiss nicht zu thun.

Das Original war also entweder im Jahre 1453 oder 1483 gemalt.

Wir können nach dieser Auseinandersetzung fragen: Wann ist das Münchener Bild, gleichviel ob Original oder Copie, entstanden? und mit Bestimmtheit erwiedern, dass es nicht um das Jahr 1453, sondern nur später gemalt sein kann, denn es erinnert sofort an die Vortragsweise Zeitbloms und Schaffners, und weicht von allen uns bekannten deutschen Bildwerken aus der

Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts so sehr ab, dass wir es nur gegen Ende dieses Jahrhunderts entstanden, annehmen können.

Malweise und Auffassung erfuhren durch die Einwirkung der niederländischen Schule, in diesem fast zwei Generationen umfassenden Zeitraume, eine so grosse Umwandlung, dass wir uns hierüber nicht einmal täuschen können.

Die nächste Frage ist die nach dem Maler.

Ein auf der Rückseite des Bildes befestigter Zettel zeigt folgende Zeilen:⁶⁾

Mayster Martin schongawer Maler genent Hipsch
 Martin von wegen seiner Kunst geboren zu
 zu Kolmar. Abe(r) von seinen Oltern ain
 augspurger bur(ger) Des geschlechtz vō h(ern)
 casparr etc. ist (gestor)ben zu Kolma(r) anno 1499
 . . . (den) 2te(n) Tag) Hornungs Dem got genad
 ch jungen Hans burgkmair jm jar 1488. 7)

E. Förster⁸⁾ hat den augsburgischen Ursprung der Handschrift erkannt und nachgewiesen, dass der Zettel

6) Facsimile dieses Zettels siehe im *Peintre Graveur* von Bartsch und bei Goutzwiller: *Le Musée de Colmar*. II. Ed. 1875. p. 13, ein anderes, mit diplomatischer Genauigkeit angefertigtes im deutschen Kunstblatt. 1852. p. 382, und Archiv für zeichnende Künste. 1867. XIII. Jahrg. p. 144.

7) Wir können die einzelnen Ansichten über die Leseart der defecten letzten Zeilen, nicht näher berühren. Früher las man: des Geschlechts von hier geporn, und am Schlusse: und war ich sein Junger Hans Burgkmaier. Dagegen hat die gegenwärtig mit Vorliebe angenommene Leseart: casparr, welche Dr. His vorschlug, grosse Wahrscheinlichkeit für sich. — Woltmann liest die letzte Zeile: gemacht durch seinen jungen Hans Burgkmaier, was wir acceptiren, weil es, wie aus dem Obigen hervorgehen wird, die der Sachlage nach wahrscheinlich richtige Substituierung ist, die vielleicht in einem Worte, aber gewiss nicht im Sinne fehlgreift.

8) Deutsches Kunstblatt. 1852. p. 382. „Zur Geschichte des Martin Schongauer.“ Aus den von Förster beigebrachten Schriftproben hält

von der Hand des Malers Hans Burgkmaier herrührt; dies würde die Vermuthung nahelegen, dass er dieses Bild gemalt habe.

Diese Ansicht wurde auch bereits ausgesprochen,⁹⁾ wird aber vielfältig bestritten, denn man nimmt mit Vorliebe an, dass dieses Bild, oder sein Original, im Jahre 1453 entstanden sei. Burgkmaier ist aber im Jahre 1472 geboren, und kann es weder im Jahre 1453, noch im Jahre 1483 gemalt haben.

Wenn wir aber die letzte defecte Zeile des Zettels lesen: „gemalt durch seinen Jungen Hans Burgkmaier im Jahre 1488,“ so nähern wir uns einer Annahme, welche grosse Wahrscheinlichkeit hat, die richtige zu sein. Denn das Bild trägt zu deutlich Burgkmaiers warmen, röthlich braunen Ton zur Schau und verräth eine noch ungeübte Hand, die aber bereits alle jene Kennzeichen aufweist, welche ihn später charakterisiren.

Die Zweifel, dass es ein Bild Burgkmaiers sei, sind dagegen um so sonderbarer, wenn man nicht bezweifelt, dass der Zettel auf der Rückseite von seiner Hand

man die Vermuthung, dass der Zettel auf der Rückseite von Burgkmaiers Hand herrührt, für vollkommen erwiesen, obwohl Waagen (Deutsches Kunstblatt. 1854. p. 186) in Animosität gegen Förster, auch diesen einleuchtenden Beweis verwarf. Waagens Stellung der ganzen Frage gegenüber ist überhaupt unsicher. Zuerst war auch für ihn Schongauer um 1420 geboren, somit nach dem Münchener Bilde dreiunddreissig Jahre alt, so wie er sich aber (Handbuch. 1862. p. 171) zur Ansicht Harzens bekannte, und das Geburtsjahr 1440 acceptirte, ward der Schongauer des Münchener Bildes auch für ihn plötzlich um dreizehn Jahre älter.

9) Dr. R. Marggraff im Catalog der Pinakothek N. 738, bemerkt: es könnte eine sehr geschickte und treue Copie sein, die ihr ursprünglicher Besitzer Hans Burgkmaier für sich nach dem Original fertigte, als er noch im Atelier des Meisters war.

herrührt. Denn dies heisst mit anderen Worten: man liest auf dem Bilde eine Zahl, die unmöglich darauf stehen kann, man spricht es demjenigen ab, der als dessen Urheber mit der grössten Wahrscheinlichkeit bezeichnet werden muss, aber man erkennt die Hand desjenigen in dem Zettel der Rückseite, dem man eben die Urheberschaft abgesprochen hat.

Gehen wir noch tiefer auf diese Frage ein, so haben wir folgende Thatsachen:

Das Bild der Pinakothek ist erst gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts gemalt; der Zettel steht aber im unmittelbaren Zusammenhange mit dem Bilde selbst, denn er enthält die offenkundige Anknüpfung an die Schriftzeile auf der Bildseite: „Hipsch Martin Schongauer Maler“, welche Worte der Zettel zunächst erklärt, indem er sagt, warum dort steht: „Hipsch“, welches Wort der spätere Leser vielleicht nicht verstehen könnte. Hipsch von wegen seiner Kunst, hiess Martin Schongauer, der „geboren zu Colmar, aber von seinen Eltern ein Augsburger Bürger des Geschlechtes von Herrn Casparn ist“; durchaus Angaben, von Jemandem niedergeschrieben, der dies bestimmt und genau wissen musste; denn sein Vater Caspar ward thatsächlich im Jahre 1445 Bürger in Colmar¹⁰⁾ stammte aber aus augsburgischem Geschlechte. Wer konnte dies aber so genau wissen, als Burgkmaier, derjenige, der sich in dem Zettel seinen „Jungen“ oder

¹⁰⁾ 1445. Caspar Schongouwer *aurifaber factus civis* uff Fridolin Harneschers hus in der Schedelgassen nehent dem huse zem Fürsten *sabbato post fest. Corp. Christi.* (d. i. 29. Mai). Notiz der Bürgerrolle im Archiv von Colmar. (Gérard: *Les Artistes de l'Alsace*. II. 232.)

Schüler nennt? er dürfte diese Thatsachen in dem Atelier des Meisters gehört haben.

Ist aber das Bild der Pinakothek von Hans Burgkmaier im Jahre 1488 gemalt, so ist es selbstverständlich, dass es in der That nur die Copie eines älteren Bildes sein kann. Wie gelangen wir aber zur Kenntniss der Zahl, die auf dem Originale dieser Copie stand? Sie hatte gewiss dieselbe Gestalt, aber wie ist sie zu lesen: 1453 oder 1483?

Gehen wir von jenen Voraussetzungen aus, deren Wahrscheinlichkeit immer grösser wird, so können wir annehmen, dass Burgkmaier, der sechzehnjährige Schüler Schongauers, im Jahre 1488, aus der sehr naheliegenden Veranlassung, ein Porträt seines soeben verstorbenen Meisters zu besitzen, ein solches copirte.

Burgkmaier hatte gewiss die Wahl zwischen mehreren Porträts, die er zur Erinnerung an den Meister copiren konnte. Gibt es nun eine unwahrscheinlichere Annahme, als folgende: Er wählte kein Porträt des achtundsechzigjährigen Meisters, den er, Burgkmaier, selbst noch vor Kurzem gesehen hatte, sondern eines des jungen Schongauer, ein Bild seines Lehrers, zwanzig Jahre früher gemalt, als er, sein Schüler Burgkmaier, geboren worden war!¹¹⁾

¹¹⁾ Dies ist z. B. die Annahme des Münchener Catalogs, welcher 1453 liest, trotzdem aber in dem Bilde eine von Burgkmaier gemalte Copie vermuthet, und Woltmanns (Geschichte der deutschen Kunst im Elsass. 1876. p. 231), der dieser Anschauung beitrifft. Schnaase dagegen (Geschichte der bildenden Künste. VIII. p. 392) anerkennt den Beweis Försters, liest 1453 wie dieser, spricht sich aber über den Urheber des Bildes nicht aus.

Betrachten wir aber die Schlusskette, vermöge welcher wir zu der Ueberzeugung gelangten, dass dieses Bild von Burgkmaier im Jahre 1488 nach einem um fünf Jahre älteren Originale copirt wurde, so müssen wir unbefangen gestehen, dass, so wahrscheinlich diese Annahme ist, sie doch nur auf einer Kette von Hypothesen beruht, und somit mehrere falsche Voraussetzungen enthalten kann; denn streng genommen, ist es nicht zu beweisen, dass es ein Bild von Burgkmaiers Hand ist, und somit auch nicht bewiesen, dass die Zahl für 1483 zu lesen sei. Dies sind Vermuthungen, welche nur die Wahrscheinlichkeit für sich haben.

Sollte diese Frage wirklich nicht endgiltig zu beantworten sein, und bieten Wissenschaft und Kritik gar keine Handhabe, um über eine so lächerliche Lapalie, über welche eine ganze Literatur von Unmöglichkeiten existirt, ins Reine zu kommen?

Ich habe hier den Versuch gemacht, in einer Zusammenstellung mehrerer Zahlen die Formveränderungen anschaulich zu machen, welche die Zahl 5 durch hundert Jahre, von 1400 bis 1500, unter Einwirkung des Typendruckes erfahren hat. Wie wir aus der Gestalt der Zahl des Münchner Bildes ersehen, ähnelt sie nur jener Form der 5, welche sich erst spät, am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, gebildet hat.



1. Zahl des Münchener Bildes. — 2. Alte Form der 5 in Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, vor Erfindung des Typendruckes. — 3. Formen der 5, die sich unter Einwirkung des Letternschnittes und Typendruckes gebildet hatten.

Nachdem diese Zahl aber nur das Entstehungsjahr des Bildes, oder wenn es eine Copie ist, seines Originals bedeuten kann, müsste die Zahl 1453 in jenen Charakteren darauf gemalt sein, welche vor Erfindung des Typendruckes, in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, üblich waren, nicht aber in Zahlen, welche erst ein halbes Jahrhundert später in Uebung kamen.

Die alte Form der 5 aber ist dem griechischen Eta, oder unserem h oder n nicht unähnlich, und die 5 müsste im Jahre 1453 eine Gestalt gehabt haben, die unmöglich die Veranlassung geben könnte, sie mit einer 8 zu verwechseln.

In anderer Gestalt aber ist sie in Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts kaum nachweisbar.

Die Leseart 1453 ist paläographisch unmöglich und die Zahl des Münchner Bildes lautet: 1483.

Schongauer, der in dem Münchner Bilde porträtirte ungefähr dreissigjährige Mann, ist demnach um das Jahr 1450, und zwar, wie der Zettel auf der Rückseite sagt, in Colmar geboren, da sein Vater Caspar seit dem Jahre 1445 daselbst ansässig war.

Damit ist aber die Frage über das Geburtsjahr Schongauers erledigt, denn es ist auch nicht der geringste Anhaltspunkt beizubringen, seine Geburt bis in das Jahr 1420 zurückzudatiren und es ist bei strenger Prüfung der Frage unfasslich, wie es ernstlich versucht werden konnte. Sollte Schongauer bereits im Jahre 1453 den Namen Hipsch Martin geführt haben, so müsste er damals schon irgend etwas geleistet

haben, was Berechtigung zu diesem Beinamen gegeben hätte.¹²⁾

¹²⁾ Aus dem Vorkommen von Schongauers Namen in den älteren Urbaren oder Grundrentenbüchern der St. Martinskirche in Colmar ist nicht der geringste Anhaltspunkt zu gewinnen, wann Schongauer überhaupt als Hausbesitzer in Colmar erscheint, geschweige, in welchem Jahre er es zuerst gewesen sein soll. Vergleiche hierüber die mit grosser Sachkenntniss geschriebene Würdigung, welche diesen Grundrentenbüchern Eduard His Heusler in dem Aufsätze: „Das Todesjahr Martin Schongauers“ (Archiv für die zeichnenden Künste. 1867. p. 137—140) zu Theil werden liess; damit fallen aber alle Schlussfolgerungen, die auf der vermeintlichen Voraussetzung fussen, dass Martin bereits im Jahre 1469 für ein Haus in Colmar Steuer bezahlt habe, denn es ist schlechterdings nicht möglich, einen sicheren Anhaltspunkt dafür zu gewinnen, in welchem Jahre dieses, ursprünglich 1469 angelegte Verzeichniss neuerdings Verwendung gefunden hat, bei welcher Gelegenheit der Name Martins, als Steuerpflichtigen, von späterer Hand hineingeschrieben wurde. Dies kann sogar nach seinem Tode geschehen sein, denn er figurirt thatsächlich in einem Urbar aus dem Jahre 1490, als solcher, nachdem er zwei Jahre früher schon gestorben war.

III.

Das Todesjahr Schongauers.

Ergab sich für das Geburtsjahr Schongauers eine Differenz von dreissig, so stehen wir bei Festsetzung seines Todesjahres vor einer von elf Jahren.

Wie wir aus dem Inhalte des bereits citirten Zettels auf der Rückseite des Bildes der Pinakothek entnehmen, wäre Schongauer am 2. Februar 1499 gestorben.

Dieser Angabe widerspricht jedoch eine Notiz, des, von L. Hugot,¹³⁾ dem Archivar von Colmar, im Jahre 1840 entdeckten Jahrzeiten- oder Anniversarien-Buches der Pfarrkirche St. Martin zu Colmar, welches die in den Jahren 1391—1539 zu Gunsten dieser Kirche getroffenen frommen Stiftungen enthält.

Eine Notiz dieses Jahrzeitenbuches sagt, dass der Goldschmied Caspar Schongauer im Jahre 1468 für

¹³⁾ „Urkundliche Feststellung des Todesjahres Martin Schongauers.“ (Kunstblatt. 1841. N. 15. p. 59). In der That ist es kein Anniversarienbuch im eigentlichen Sinne des Wortes, sondern ein chronologisches Sterberegister der im Kreuzgange der St. Martinskirche begrabenen Personen, mit Aufzählung der aus ihren Schenkungen und Stiftungen herrührenden Geldbeträge.

sich, seine Frau Gertrude und ihre Kinder 14 Denare vermachte.¹⁴⁾

Eine andere sagt uns, dass Martin Schongauer, „der Maler Preis,“ 5 Solidos für sich und weitere 19 Solidos und 7 Denare für seinen Vater legirte. Daneben steht: Er (Martin) starb am Tage Mariä Reinigung im Jahre 1488.¹⁵⁾

Der erstgenannte Goldschmied Caspar Schongauer ist der Vater Martins. Wenn über diese Verwandtschaft der beiden Anniversarienstifter noch irgend welche Zweifel geltend gemacht werden konnten, so sind sie durch die geistvolle Aufklärung des inneren Zusammenhanges der Stiftung des reichen Sohnes, mit jener des armen Vaters, welche Ch. Gérard¹⁶⁾ gegeben hat, als

¹⁴⁾ Pag. 25. — *Anno dni m^o cccc^o LXVIII^o (1468) Caspar Schongouwer aurifaber le(gavit) XIII d. (denarios) p(ro) se Gertrude uxore et liberis eor. (eorum).* Manuscript im Archiv zu Colmar, citirt bei Gérard und Anderen. Aus der Textirung geht überdies hervor, dass seine Frau und wenigstens zwei Kinder vor Caspars Ableben in Colmar gestorben waren.

¹⁵⁾ Pag. 29. — *Martinus Schongouwer Pictor(um) gloria legavit V s. (solidos) p(ro) anniver(sario) suo et addidit 19 s (solidos) 7 denarios ad A(nniversarium) paternu(m) a q(uo) habuit — mi(nus) A(mi-versarium) obiit in die Purificatos (Purificationis) Marie. Anno etc. (MCCCC) L XXX VIII (1488).*

Ein Facsimile der letzteren Stiftung s. bei Goutzwiller p. 15, und im Archiv für zeichnende Künste. 1867. XIII. Jahrg. p. 131.

¹⁶⁾ *Les Artistes de l'Alsace pendant le moyen âge.* Paris. 1873. II. p. 234. Das Vermächtniss des Vaters bestand in 14 Denaren und sicherte ihm nur die Grabstätte ohne Vigilien (*minus anniversarium*). Martin dagegen wollte die Erinnerung an seinen Vater entsprechend gefeiert wissen und fügt den ärmlichen 14 Denaren, 19 Solidos und noch 7 Denare bei, um die ungefähr runde Summe von 20 herzustellen, und so seinem Vater eine weit reichere Gedächtnissfeier zu sichern, als er seiner selbst, in Bescheidenheit würdig erachtete. Gérard sieht hierin den v. Wurzbach. Martin Schongauer.

beseitigt anzusehen. Der Goldschmied Caspar, der nach einem schon erwähnten älteren Documente, am 29. Mai 1445 in Colmar das Bürgerrecht erwarb, und im Jahre 1468 daselbst starb, ist zweifelsohne der Vater des Malers Martin Schongauer, der, wie die Schlussbemerkung der zweiten Anniversarienstiftung angibt, zwanzig Jahre später starb.

Es ist selbstverständlich, dass sich die Kritik eingehend mit diesen beiden widersprechenden Aussagen beschäftigte, denn die Frage, welche die richtige sei, musste eine Beantwortung finden. Es wurden alle erdenklichen Gründe beigebracht, die Angabe des Münchener Bildzettels aufrecht zu halten; — aber Dr. His und Schnaase haben unwiderleglich dargethan, dass sie falsch und die Angabe des Jahrzeitenbuches die richtige sei. Das Resultat, zu welchem die beiden Gelehrten bei ihrer Untersuchung der Münchener Zahl gelangten, lautet:

„Die Jahrzahl muss ursprünglich am Anfange der sechsten Zeile gestanden haben, wo sie gerade in die vorhandene Lücke passt, für die sich eine andere Ergänzung kaum finden lässt. Als das Papier mit der Zeit schadhafte geworden, schrieb ein späterer Besitzer die Jahrzahl an das Ende der fünften Zeile, die nun über die drei vorhergehenden weit hinausragt, und las dabei falsch. Dass die Tinte bei dieser Jahrzahl eine andere ist, fiel beiden Gelehrten sofort in die Augen.“¹⁷⁾ Die

Ausdruck kindlicher Pietät, und der Zusammenhang, in welchem beide Stiftungen thatsächlich stehen, leuchtet wohl Jedermann ein.

¹⁷⁾ Woltmann: Geschichte der deutschen Kunst im Elsass. p. 231.

Glaubwürdigkeit dieser Erklärung leuchtet um so eher ein, wenn man annimmt, dass der spätere Besitzer nicht nur falsch gelesen habe, sondern sich, als er die früher intacte Stelle eines Tages beschädigt sah, nicht mehr an die richtige Zahl erinnerte, die er vordem gelesen haben mochte. Die deutsche Kritik verwirft demnach das Todesjahr 1499 als falsch, und hält fest an dem in dem Colmarer Jahrzeitenbuche urkundlich überlieferten Todesjahre 1488, dessen Glaubwürdigkeit kaum mehr einem Zweifel unterliegen kann.

Dagegen hält merkwürdiger Weise die Colmarer Localforschung, als deren Hauptrepräsentanten wir Charles Gérard, den Verfasser eines wichtigen Specialwerkes über die elsässischen Künstler des Mittelalters, und Charles Goutzwiller, den Archivar von Colmar, nennen müssen, unabänderlich an der falschen Angabe des Münchener Bildzettels fest, welche sagt, dass Schongauer erst um elf Jahre später starb; aber bemerkenswerth ist, dass sie ihre Behauptungen nicht durch eine vorgebliche Unanfechtbarkeit des Münchener Bildzettels begründen, sondern ihre Schlussfolgerungen auf ganz anderen Voraussetzungen aufbauen. Es ist unerlässlich, die Begründungen beider Gelehrten kennen zu lernen.

Gérard stützt seine Ansicht lediglich auf den urkundlich erbrachten Beweis, dass Ludwig, der Bruder Martin Schongauers, am 25. Februar 1493 in Colmar das Bürgerrecht erlangte, und zwar, wie es in der betreffenden Bürgerrolle heisst: „uff sinem Hause in Augustinergasse genennt zum Schwanen“. Dieses Haus,

2*

ergänzt Gérard,¹⁸⁾ war eines der drei, welche Martin in Colmar besass. Nach Vereinbarungen der Familie kam es im Jahre 1493 in den Besitz seines Bruders Ludwig. „Warum aber, fragt Gérard,¹⁹⁾ kam, oder zog sich Ludwig im Jahre 1492 nach Colmar zurück? Diejenigen, welche das Jahr 1488 als Todesjahr Martins annehmen, können die Ankunft Ludwigs aus dem Interesse erklären, das er gehabt haben mag, die Arbeiten seines Bruders fortzusetzen und seine Schule in Colmar in Thätigkeit zu erhalten. Aber diese Erklärung, fährt Gérard fort, erscheint kaum zulässig, wenn man berücksichtigt, dass Ludwig diesen Entschluss erst drei Jahre nach dem Tode seines Bruders Martin fasste, das heisst, nach einer Ueberlegung, deren Verspätung eben den Verlust all' jener Vortheile, die er sich sichern wollte, zur unabweislichen Folge haben musste. Man vergesse nicht, dass er noch im Jahre 1490 in Augsburg in voller Thätigkeit war. Er kam frühestens im Jahre 1491 nach Colmar und da geschah es gewiss nicht, um das künstlerische Erbe Martins anzutreten, wenn dieser schon im Jahre 1488 gestorben war. Aber Diejenigen, fährt Gérard fort, welche den Tod Martins in das Jahr 1498²⁰⁾ verlegen, werden es natürlich finden, dass dieser, über zahlreiche und wichtige Arbeiten gebietend, beladen mit der Sorge über eine stets wachsende Schülerzahl, gealtert und arbeitsmüde, seinen Bruder Ludwig engagirt habe, der fähig war, ihn als Maler und Stecher

¹⁸⁾ *Les Artistes de l'Alsace*. II. 405.

¹⁹⁾ II. 403.

²⁰⁾ Ueber die Differenz 1498 und 1499 siehe die Anmerkung 23.

zu unterstützen, sich mit ihm zu verbinden und ihm die Erleichterung seiner Mitarbeiterschaft zu bieten. Diese Hypothese erscheint mir deshalb die glaubwürdigere, und ich glaube, dass man nicht zögern wird, sie anzunehmen, wenn ich in meiner Arbeit über Martin Schongauer nachgewiesen haben werde, dass das Jahr 1498 als Todesjahr dieses Künstlers aufrecht erhalten werden muss.“

Wir bedauern nichts lebhafter, als dass Gérard durch den Tod verhindert wurde, seine Arbeit über Martin zu veröffentlichen. Vielleicht hätte er noch einen neuen, besseren Anhaltspunkt beigebracht, aber gewiss ist es, dass er über die Thatsache selbst, trotz aller archivalischen Forschungen, keine Sicherheit erlangt haben kann, denn Gérard spricht ja selbst nur von Hypothesen. Gegenüber seiner Neigung aber, das Jahr 1498 aufrecht zu erhalten, können wir nur constatiren, dass Gérard ignorirt, dass die deutsche Kritik das auf dem Münchener Bildzettel erscheinende Todesjahr 1499, als unhaltbar aus äusseren Gründen, verworfen hat.

Einen anderen Weg schlägt Charles Goutzwiller²¹⁾ ein, er beschränkt sich jedoch in der That nur darauf, den Beweis zu führen, dass Schongauer noch im Jahre 1493 lebte, und stützt seinen Beweis auf drei Zeugnisse: 1. auf den Münchener Bildzettel; 2. auf das Jahrzeitenbuch der Pfarrkirche St. Martin in Colmar; 3. auf die nachweisbare Entstehungszeit der Isenheimer Altarflügel im Museum zu Colmar.

²¹⁾ *Le Musée de Colmar*. Paris. 1875. p. 19.

Der erste Punkt ist klar; der Zettel sagt: Martin starb 1499, also lebte er noch im Jahre 1492. Den Beweis, dass die Zahl 1499 falsch ist und nur irrthümlich hingeschrieben wurde, ignorirt auch Goutzwiller.

Complicirter ist der zweite Beweisgrund; die Stelle, des Jahrzeitenbuches, welche wir oben angeführt haben, sagt: Schongauer starb am Tage Mariä Reinigung im Jahre 1488, sie sagt somit das Gegentheil dessen, was sie für Goutzwiller beweisen soll. Demnach muss ein Irrthum oder ein Schreibfehler in dieser Stelle nachzuweisen sein, und dies wurde auch in der That bereits von Passavant versucht.²²⁾ Es wird von allen jenen, die an das Jahr 1499 glauben, angenommen, dass der Schreiber dieses Registers eine X zu wenig setzte, und dass statt 1488, 1498 zu lesen sei.²³⁾ „Die Zahl 1488,

²²⁾ *Le Peintre Graveur*. 1860. II. p. 105.

²³⁾ Zur Beseitigung der weiteren Differenz von 1498 auf 1499 wurde noch ein anderer Grund ins Treffen geführt, und dieser Unterschied dadurch zu erklären versucht, dass damals noch in der Diöcese Basel, zu welcher Colmar gehörte, der Jahresanfang zu Ostern üblich gewesen sei, während in den übrigen Theilen des deutschen Reiches, also auch in Augsburg, wo Burgkmaier lebte, das Jahr mit dem 1. Januar zu beginnen pflegte, woraus folgen würde, dass man in Colmar im Februar noch 1498 gezählt habe, während man in Augsburg bereits im Jahre 1499 stand. Die Unhaltbarkeit all dieser Annahmen hat His Heusler in dem bereits citirten Aufsätze: „Das Todesjahr Martin Schongauers“ (Archiv für die zeichnenden Künste. 1867. p. 132) überzeugend dargethan und erklärt, dass er in allen Missivenbänden des Baseler Reichsarchives aus dem fünfzehnten Jahrhundert den Wechsel der Jahreszahl stets mit dem Weihnachtstage eintreten fand. Colmar aber richtete sich, nach den Untersuchungen des Archivars Mossmann, nach dem Gebrauche der Strassburger Diöcese, wo der Jahreswechsel mit dem 1. Januar eintrat. Passavant (II. 105), war, wenn ich nicht irre, der erste, der diese im Mittelalter in Köln und dem bischöflichen Sprengel von Lausanne übliche Gepflogenheit, den sogenannten Incarnationsstil oder die burgundische Zeitrechnung auch auf

schliesst Goutzwiller (p. 18) seine Untersuchung, ist zweifelsohne das Resultat eines Irrthums, welchen die Redacteurs oder Copisten der Jahrzeitenbücher begangen haben müssen.“ Es ist nach der Sachlage ganz unmöglich, dies zuzugestehen, aber, räumen wir ein, der Copist habe sich in der Zahl geirrt und im Jahrzeitenbuche soll es eigentlich heissen: Martin starb im Jahre 1498.

Nun der dritte Beweisgrund. Er basirt auf zweien im Colmarer Museum befindlichen Altarflügeln, welche aus allen Handbüchern der Kunstgeschichte, durch Beschreibung und Holzschnitte so bekannt sind, dass wir nicht lange bei ihnen verweilen müssen.²⁴⁾ Auf den Aussenseiten stellen sie den Engel und die Maria der Verkündigung dar, auf den Innenseiten die das Kind anbetende Maria und den heiligen Antonius. Sie stammen aus dem Antoniterkloster zu Isenheim, und sind, nach Goutzwillers Ansicht, das authentischste und hervorragendste der Werke Schongauers.

Basel und Colmar ausdehnte, zufolge welcher das Jahr mit dem 25. März begonnen hätte, aber hier ist sie ein ganz unhaltbarer Nothbehelf.

²⁴⁾ (*Cat. du Musée de Colmar*. 1866. N. 132—135.) Maria, das Kind anbetend. Goldgrund. Holz. 1.88 h. 0.57 br. Auf der Aussenseite: Der Engel der Verkündigung. — St. Antonius der Eremit, mit seinen Attributen, zu seinen Füßen der betende Stifter Jean d'Orliac. Auf der Aussenseite: Die Maria der Verkündigung. — Xylographische Nachbildungen der Innenflügel bei Woltmann: *Geschichte der deutschen Kunst im Elsass*. p. 242; Dr. Dohme: *Kunst und Künstler etc.* I. Band. Martin Schongauer. p. 29; Dr. Carl Schnaase: *Geschichte der bildenden Künste*. VIII. Band. 1879. p. 401 u. 402, und Goutzwiller: *Le Musée de Colmar*. p. 21 u. 25, der auch den Engel der Verkündigung der einen Aussenseite wiedergibt, und noch an anderen Orten.

Nun liegt die Frage sehr nahe, worin dieses: „*plus authentique*“ dieser vier Bilder besteht. Am Fusse jenes Flügels, der den heiligen Antonius darstellt, befindet sich das Wappen Jean d'Orliacs,²⁵⁾ der vom Jahre 1466 bis 1490 als Prior des Isenheimer Conventes functionirte. Auf jenem Flügel, der die anbetende Maria darstellt, befindet sich jenes des Guido Guersi,²⁶⁾ seines Nachfolgers und Priors zu Isenheim vom Jahre 1490—1516. Dieser Guido Guersi, sagt eine alte Handschrift des Isenheimer Archives,²⁷⁾ „schmückte im Jahre 1493 die Kirche in wunderbarer Weise, liess die Gemälde des Hochaltares ausführen etc. etc.“. Da nun das Wappen dieses Guersi deutlich auf dem einen Altarflügel zu sehen ist, so ist kaum ein Schluss natürlicher, als der, welchen Goutzwiller sofort macht: dass diese Flügel zu dem von Guersi gestifteten Altarbilde gehörten; aus

25) *D'or à un ours de sable rampant, accompagné à dextre d'un T de sable.* — Schnaase (VIII. p. 401) hält es irrig für das Wappen der Baseler Patricierfamilie Bärenfels.

26) *D'azur à quatre fleurs de lis d'or, au sautoir de gueules, chargé de cinq vannets ou coquilles d'or.*

27) *Praeceptoris Isenheimensis ante annos quadragintos fundata Praeceptores habuit, saltem quorum nomina inventa sunt:*

Joannes de Orliaco, sabaudus, successit anno 1466, Joanno Bertorelli pictavo, fundat missam quotidianam in Isenheim 1480, aedificat porticum seu vestibulum chori, conservat jus patronatus in parochiali ecclesia. Guido Guersi ecclesiam domum mirifice illustravit 1493 edificiis, ornamentis, auctor est Iconis ad altare majus, sedilium in choro, sacristiae omnium fere vestium sacerdotalium, ecclesiam ampliavit navi et collateralibus inchoatis et fere perfectis ut ex ejus insignibus undique micantibus patet. Jacet in Isenheim mortuus 1516 — 19 Febr. Cui et praedecessori monumentum insigne erexit Dm. Beerus, administrator in Isenheim revoluti saeculo. (Mitgetheilt bei Goutzwiller. p. 19.)

diesem Umstande, sagt Goutzwiller, ergibt sich der unanfechtbare Beweis, dass Martin Schongauer noch im Jahre 1493 lebte.

Hierin können wir jedoch Goutzwiller nicht beistimmen; denn aus dem Umstande, dass dies die Flügel des von Guersi im Jahre 1493 errichteten Altares sind, geht nur hervor, dass sie im Jahre 1493 auf die Bestellung Guersi's gemalt sein können, nicht aber, dass sie von Schongauer gemalt wurden. Aus dem ferneren Umstande, dass auf dem Antoniusflügel das Wappen seines Vorgängers d'Orliac sich befindet, könnte nur hervorgehen, dass dieser Altar, noch einige Jahre früher bestellt, von d'Orliac gestiftet, und erst im Jahre 1493 vollendet wurde, aber ich kann nicht finden, wie und warum aus alledem hervorgehen soll, dass Schongauer damit das Geringste zu thun hatte. Aber es ist die Annahme nahezu sämtlicher Kunstkenner, dass wir hier Werke Schongauers vor uns haben; dies eingeräumt, dann hat Schongauer noch im Jahre 1493 gelebt, und das Todesjahr 1499 des Münchener Bildzettels und der Beweis Goutzwillers mögen ihr Recht behaupten.

Wenn uns der Leser mit Aufmerksamkeit folgte, wird ihm aber nicht entgangen sein, dass Goutzwillers Beweis sich in der That nur auf die Altarflügel stützt. Diese Flügel sollen beweisen, dass Schongauer sie im Jahre 1493 malte; weil er sie aber nicht gemalt haben kann, wenn er 1488 starb, so muss er 1493 noch gelebt haben. Es handelt sich sonach nicht mehr um die Glaubwürdigkeit des Münchener Bildzettels, sondern um die Echtheit der Flügel des Isenheimer Altares.

Goutzwillers Beweis beruht demnach in seinem ersten Fundamentalsatze auf der Zahl 1499 des Münchener Bildzettels, welche glaubwürdige Autoritäten auf diesem Gebiete, als falsch erklärten; zweitens auf dem Wortlaute des Jahrzeitenbuches, welcher gerade das Gegentheil dessen aussagt, was er für Goutzwiller beweisen soll, und drittens auf einer Schlussfolgerung, die nichts beweisen kann, weil es noch nicht constatirt ist, dass diese Flügel Schongauers Werk sind.

Wir zweifeln nicht im Geringsten daran, dass die Isenheimer Flügel erst im Jahre 1493 vollendet und dass sie auf d'Orliacs oder Guersi's Bestellung gemalt wurden, denn das Vorhandensein beider Wappen kann aus einem anderen Umstande nicht erklärt werden. Man nimmt auch allgemein an, dass diese Flügel Schongauers Werk seien; aber die deutsche Kritik nimmt an, dass Schongauer im Jahre 1488 starb? Wie kann er diese Flügel gemalt haben, die nicht vor dem Jahre 1493 vollendet wurden?

Wir stehen hier vor einem eclatanten inneren Widerspruche. Entweder fällt das Urtheil aller Autoritäten, welche die Flügel für echt halten, mit dem Aufrechten des Jahres 1488 als Schongauers Todesjahr, oder diese haben Recht, dann aber fällt das Todesjahr 1488 und muss einem späteren Platz machen.

Man wird aber zugestehen, dass es für diese Frage eine Antwort geben muss, denn worin besteht Schongauers Name, Ruhm und Meisterschaft, wenn ihn ein beliebiger ungekannter und ungenannter Anderer, vor den Augen der um vierhundert Jahre älteren, forschenden

Nachwelt, so leicht, so widerspruchslos und doch in so widersinniger Weise ersetzen kann?

Wir wissen jetzt allerdings, warum die Colmarer Localforschung an dem erwiesenermassen falschen Todesjahre 1499 des Münchener Bildzettels festhält, aber aus welchem Grunde die deutsche Kritik diese beiden Altarflügel für Schongauers Werk hält, ist nicht zu eruiren.

IV.

Die Kupferstiche Schongauers.

Wir können, nachdem wir das Jahr 1450 als das annähernd richtige Geburtsjahr, 1488 als das wirkliche Todesjahr Schongauers ermittelt haben, an eine kritische Prüfung seiner Werke gehen.

Eine der wichtigsten Mittheilungen in dieser Beziehung ist die Nachricht Heineckens, welcher erzählt, dass er eine Handzeichnung Schongauers besessen habe, auf welcher von der Hand Albrecht Dürers die Worte standen:

„Dis hat der Hipsch Martin gerissen im 1470sten Jar, da er ein junger Geselle was, das hab ich Albrecht Dürer erfarn, und ihm zu Ern dahergeschrieben, im 1517 Jar.“²⁸⁾

Die Glaubwürdigkeit dieser Mittheilung wurde von allen Jenen in Zweifel gezogen, welche die Zahl des

²⁸⁾ Diese Zeichnung stellte einen gothischen Aufbau dar, in der mittleren Nische Gott Vater, die neben ihm sitzende Madonna segnend, in der schmalen Nische links die heilige Barbara, und in einer Art Thurmbau über der Mitte eine Figur des Heilandes, während die Partie rechts unvollendet war. (Heinecken: Neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen. 1786. I. p. 405.)

Münchener Bildes für 1453 lesen. Da die in Rede stehende Handzeichnung seitdem nicht wieder aufgefunden wurde, sagte man, Heinecken habe falsch gelesen. Abgesehen davon aber, dass Heinecken die Dürer'sche 7 nicht leicht mit einer anderen Zahl verwechseln konnte, ist diese Nachricht vollkommen glaubwürdig, da Schongauer nach der Angabe des Münchener Bildes um 1450 geboren sein muss. Wir können daher mit allem Rechte annehmen, dass er, wie Dürer sagt, im Jahre 1470 ein junger Geselle war.

Aber, entgegnet man uns, der Strassburger Buchdrucker Bernard Jobin sagt in der Vorrede eines bei ihm im Jahre 1573 (also fünfundachtzig Jahre nach Schongauers Tode) gedruckten Buches,²⁹⁾ dass Schongauer

²⁹⁾ Dies ist die deutsche von J. Fischart besorgte Ausgabe der: *Accurate Effigies Pontificum Maximorum, numero XXVIII.; ab Anno Christi MCCCLXXVIII. ad aetatem usque nostram praesidentium etc., ab Onuphrio Panvino Veronense Fratrem Eremita Augustiniano etc. etc. Argentorati 1573*, mit 28 Holzschnitten von Tobias Stimmer. Die sehr interessante Vorrede des Buchdruckers hat einen polemischen Charakter und eifert gegen Vasari. Ich gebe die, Schongauer betreffende Stelle vollständig wieder, da sie in dieser Form das Unhaltbare der lediglich vom patriotischen Gefühle dictirten Behauptungen deutlich macht. Jobin sagt: „Dann gleich wie newlicher zeit ein Florentiner Machiavelli in seinem gespräch von der Kriegskunst sehr unbedachtsam die Erfindung der Artillerey und des Feuergeschoss (welche von den Teutschen aufkommen sein Weltruchtbar ist) seinen Landsleuten dorffte zuschreiben. Also hat auch unser vorgehandelter Georgius Vasaris, von unzeitiger lieb seines Vaterlandes eingenommen, nicht schew getrogen, das Kupferstechen einem Florentiner Maso Finiguerra (so umb das 1470. Jar gelebt) zuzumessen, so doch mehr dann gewiss, das ein Hochtentscher *Martin Schön* genannt, nach dem er zu dem Stechen durch seine zween Lehrmeister, deren einer Luprecht Rüst geheissen, umb das 1430 Jar ist angewiesen gewesen, solche kunst erstlich hab in übung, ruff und gang gericht. Von welchem es nachmals der kunstberümtest Albrecht Dürer begreifend, in ein

von seinen zwei Lehrmeistern, deren einer Luprecht Rüst um das Jahr 1430 war, zum Stechen angeleitet wurde. Was ist natürlicher, als dass der um das Jahr 1420 geborene Schongauer, der um 1430 bei einem gewissen Luprecht Rüst in Kupfer stechen lernte, viele Kupferstiche anfertigte und 1453 bereits der berühmte Hipsch Martin gewesen sei?

Vor allem Anderen müssen wir gleich hier bemerken, dass dieser Luprecht Rüst in allen Archiven, die über ihn Auskunft geben könnten, vergebens gesucht wurde, und dass man ihn heute nahezu allgemein für eine fabelhafte Person hält, trotzdem aber glauben auch einsichtsvolle Kunsthistoriker, dass Martin Schongauer vor dem Jahre 1453 in Kupfer gestochen habe. Diese Frage ist demnach wichtig genug, um sie eingehend zu prüfen, um so mehr, da sie eher als irgend eine geeignet ist, uns über Schongauers künstlerischen Entwicklungsgang vollkommen aufzuklären.

Der Catalog von Bartsch³⁰⁾ beschreibt 116 Blätter von Schongauer. Passavant, der dieses Werk nicht selten in der glücklichsten Weise bereicherte, war mit seiner Vermehrung der Stiche Schongauers weniger

solches wesen und ansehen hat erhebt das noch heutiges tages alle Völker sich seines Fleiss im Reissen und Stechen haben zu verwundern. Diser hat auch zu erstenmalen, als er die langweilige Zeit die auf das Kupferstechen gehet, und nicht destweniger an ihm die überflüssige invention verliegen gemercket, zu fürderung seiner und ander Leut, dieweil kurtze Zeit zuvor im 1458 Jar das Buchtrucken (dar zu das Kupferstechen auch Anleitung gegeben) zu Strassburg und Mentz angangen, das fertig und zierlich Kunstwerk des Figuren und Formen schneidens in Holtz zu einem recht vollkommenen end und ziel gebracht etc. etc.“

³⁰⁾ *Le Peintre Graveur*. VI. p. 103.

glücklich. Er schreibt dem Meister noch 22 Blätter zu, deren Silberplatten sich noch gegenwärtig im Museum zu Basel befinden. Die 2 grösseren sind Copien nach zwei Blättern der Schongauer'schen Passion und spätere Arbeiten; die 20 kleinen Blättchen³¹⁾ aber weisen nicht den geringsten Anhaltspunkt auf, um sie als Arbeiten des Meisters anzusehen. Diese gedrungenen, nothdürftig gezeichneten Figürchen verrathen durch die verhältnissmässig zu grossen Köpfe, dass sie mit den Stichen Schongauers nichts gemein haben; sie rühren von einem späteren, namenlosen, mässig geschickten Goldschmiede her.

Nach Beseitigung dieser überflüssigen 22 Objecte drängen sich uns aber zwei wichtige Fragen auf: besitzen wir irgend welche Gewissheit, dass die restlichen 116 Blätter, die Bartsch beschrieben hat, wirklich von Schongauer herrühren? und haben wir irgend welche Gewissheit, dass die beiden Buchstaben M S, welche Martin Schongauers Monogramm bedeuten sollen, wirklich seinen Namen anzeigen? Wir müssen beide Fragen auf das bestimmteste verneinen; alle Nachrichten darüber beruhen auf unbekanntem Ueberlieferungen und sind aus weit jüngerer Zeit. Nur die Frage, ob diese 116 Blätter von ein und demselben Meister herrühren, kann im Wege der vergleichenden Kritik endgiltig zu beantworten sein.

Da wir auf diesem Gebiete gar keine kritischen Vorarbeiten besitzen, müssen wir selbst versuchen, sie

31) Passavant: *Le Peintre Graveur*. II. p. 109. — Reproduktionen derselben s. bei Woltmann, Goutzwiler und a. a. O.

zu liefern, weil sie zum Verständniss der Sache unumgänglich nothwendig sind.

Da es noch andere Blätter gibt, die ebenfalls das angebliche Monogramm Schongauers tragen, von Einigen ihm zugeschrieben, von Bartsch und Passavant als des Meisters unwürdig verworfen wurden, ist es nicht unmöglich, dass auch unter den noch übrigen 116 Blättern sich mehrere befinden, die dieses Zeichen ebenfalls fälschlich, oder wenigstens nicht als Monogramm des Stechers tragen.

Dies ist in der That der Fall, und zu diesen gehört vor allen die von zwei Engeln gekrönte Madonna³²⁾ (N. 105 B. 31).³³⁾ Ueber dieses Blatt urtheilt Waagen:³⁴⁾ „Mir ist kein Werk deutscher Kunst bekannt, worin die Maria und noch mehr das Kind sich an Grossartigkeit der Auffassung so sehr der sixtinischen Madonna von Rafael vergleichen lassen“; und wir stimmen diesem Urtheile mit Vergnügen bei, ungeachtet dieses Blatt bestimmt keine Arbeit Schongauers ist, denn es verräth eine ängstliche, unsichere Hand und rührt von einem anonymen Stecher her, der als Copist durch einen Nachstich der Schongauer'schen Taufe Christi im Jordan leicht festzuhalten ist. Wir werden darauf noch später zurückkommen.

³²⁾ S. eine Reproduction dieses Blattes bei Waagen: Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen. 1862. I. p. 175, und Kugler: Handbuch der Kunstgeschichte. IV. Aufl. 1861. p. 398.

³³⁾ Die mit N. bezeichneten Zahlen beziehen sich auf das chronologische Verzeichniss des Anhangs, die mit B. bezeichneten auf den Catalog von Bartsch.

³⁴⁾ Kunstdenkmäler in Wien. 1867. II. p. 271.

Bedenklich sind noch: ein Christus am Kreuz (N. 107 B. 23), Johannes auf Patmos (N. 111 B. 55), der liegende Hirsch (N. 112 B. 94), der Elephant (N. 113 B. 92) und ein Ornament (N. 116 B. 116).

Es erübrigen noch 110 Blätter. Unter diesen befinden sich noch weitere 19, welche theils zu unbedeutend sind, als dass man über sie ein bestimmtes Urtheil fällen könnte, theils aber durch spätere Retouchen entstellt oder zweifelhaft erscheinen. Da sie uns in der ferneren Analyse weder beirren noch beeinflussen können, lassen wir sie als irrelevant ganz bei Seite, mit dem ausdrücklichen Bemerkten, dass ihre Beseitigung für uns nur den Zweck hat, die kritische Sonderung dieser höchst schwierigen Materie zu erleichtern.

Diese sind:

- B. 22 Christus am Kreuze. (N. 106.)
- B. 50 St. Georg. (N. 108.)
- B. 51 St. Georg. (N. 109.)
- B. 52 St. Georg. (N. 110.)
- B. 54 St. Johannes der Täufer. (N. 67.)
- B. 58 Der Erzengel Michael. (N. 58.)
- B. 64 (Die kleinere) St. Catharina. (N. 63.)
- B. 88 Der Auszug nach dem Markt. (N. 11.)
- B. 89 Der Müller. (N. 80.)
- B. 90 Die beiden Männer im Gespräch. (N. 8.)
- B. 93 Der Greif. (N. 86.)
- B. 108—115 Ornamente. (N. 99—104, 114, 115.)

Es erübrigen sonach 91 Blätter, deren Meisterschaft auch das kritischste Auge nicht mehr bezweifeln kann. Sie gehören zu den bedeutendsten Grabstichelarbeiten des fünfzehnten Jahrhunderts, tragen sämmtlich das bekannte Monogramm und den Charakter ausgeprägter Meisterhand. Es wäre nunmehr festzustellen, ob diese

91 Blätter auch von ein und demselben Stecher herühren?

Diese Frage können wir nicht sofort bejahen, denn sie verrathen zu grosse Unterschiede. Wenn wir sie aber mit Hinblick auf diese prüfen, die sich theils in der Technik, theils in der Auffassung der Formen offenbaren, so lassen sich 7 Blätter ausscheiden, welche eine kleine, zusammengehörige und eng verwandte Gruppe gegenüber den 84 übrigen bilden, die ebenso verwandt unter einander scheinen. Diese 7 sind:

- B. 6 Die Anbetung der Könige. (N. 5.)
- B. 7 Die Flucht nach Aegypten. (N. 6.)
- B. 29 Die Madonna mit dem Papagei. (N. 1.)
- B. 47 St. Antonius mit den Dämonen. (N. 9.)
- B. 53 St. Jacobus major im Kampfe gegen die Ungläubigen. (N. 7.)
- B. 69 Der Schmerzensmann. (N. 2.)
- B. 87 Die Halbfigur einer thörichten Jungfrau. (N. 3.)

Sie bilden eine Gruppe, aus welcher sich scheinbar kein Uebergang zu irgend einem der übrigen 84 Blätter finden lässt. Diese Erscheinung ist höchst auffällig, und wir legen sie deshalb einstweilen bei Seite und bezeichnen sie mit dem Namen: Die Gruppe der Madonna mit dem Papagei.

Wir wenden uns sonach zu der grossen Gruppe von 84 Blättern. Sie bekunden sämmtlich eine geradezu staunenswerthe technische Vollendung, die in jedem einzelnen auf beinahe gleicher Höhe steht, was wir von den ausgeschiedenen 7 Blättern der kleinen Gruppe nicht so unbedingt behaupten möchten; noch bemerkenswerther ist, dass sie nicht den geringsten Zweifel mehr aufkommen lassen, dass sie sämmtlich von ein und

derselben Hand herrühren; denn jedes steht in so innigem Zusammenhange mit allen übrigen, dass diejenigen, welche nach genauer Prüfung als die meistvollendeten, somit letzten Arbeiten dieses Grabstichels angesehen werden müssen, nur unmerklich in Technik jene überbieten, welche als die frühesten zu betrachten sind. Der Abstand je zweier beliebigen ist so gering, dass man annehmen muss, beide habe ein und dieselbe Meisterhand, vielleicht nach einer Pause von einigen Jahren, aber gewiss nur in einem verhältnissmässig sehr kurzem Zeitraume gestochen.

Wir wollen unter einem solchen fünfzehn Jahre verstehen, welche, als Differenz angenommen zwischen der Entstehung derjenigen Blätter, welche die grösste künstlerische Vollendung zeigen, wie: die Folge der Wappen, der Bischof, St. Laurentius, St. Stephanus etc. und jener, welche aus Mängeln der Zeichnung als die frühesten angesehen werden müssen, wie: die Passion und die grosse Kreuztragung, schon einen grossen Zeitraum normiren; denn kaum wird man es glaublich finden, dass in fünfzehn Jahren die Technik eines so bedeutenden Künstlers keine stärkere Metamorphose durchgemacht haben sollte.

Betrachten wir nunmehr lediglich die in diesen 84 Kupferstichen behandelten Formen, so ist für Jedermann ersichtlich, dass ein Theil derselben vorwiegend wohlgefällige, idealisch schöne und anmuthige Gestalten, ein anderer hässliche, abenteuerliche, groteske darstellt. Man vergleiche beispielsweise: die Verkündigung, die verschiedenen Madonnen und weiblichen Heiligen, die

Krönung der Maria, den Bischof etc., Darstellungen, die zu den lieblichsten gehören, welche die Kunst aufzuweisen vermag, mit einzelnen Blättern der Passion und der grossen Kreuztragung, welche Figuren von so grotesker, ja widerlicher Bildung vorführen, dass wir fragen müssen, wie es möglich ist, dass ein und derselbe Künstler in jenem kurzen Zeitraume, den wir annehmen müssen, so verschiedenen Richtungen in so nachhaltiger Weise huldigen konnte?

Wenn wir aber diese Unterschiede der Formen festhalten und mit Hinblick darauf diese 84 Blätter sondern, so scheint es beinahe, als hätten wir ein natürliches System gefunden, auf Grund dessen sich ihre sichere chronologische Reihenfolge ergibt.

Stellen wir zunächst diejenigen zusammen, welche als die frühesten dieser 84 Blätter zu betrachten wären, so hätten wir ungefähr folgende, die wir mit dem Namen: die Gruppe der Passion bezeichnen wollen:

- B. 4 Die (grössere) Geburt Christi. (N. 4.)
- B. 25 Das grosse Kreuz. (N. 10.)
- B. 9—20 Die Passion. (N. 12—23.)
- B. 21 Die grosse Kreuztragung. (N. 24.)
- B. 24 Christus am Kreuz. (N. 25.)
- B. 5 Die (kleinere) Geburt Christi. (N. 50.)
- B. 48 St. Christoph. (N. 66.)
- B. 57 St. Martin. (N. 69.)

An diese schliessen sich:

- B. 34—45 Die Apostel. (N. 26—37.)
- B. 46 St. Antonius. (N. 58.)
- B. 60 (Der kleinere) St. Sebastian. (N. 60.)
- B. 77—86 Die klugen und thörichten Jungfrauen. (N. 38—47.)

Die der Technik und Form nach meist vollendeten aber sind:

- B. 1 Der Engel der Verkündigung. (N. 77.)
 B. 2 Die Maria der Verkündigung. (N. 78.)
 B. 3 Mariä Verkündigung. (N. 48.)
 B. 8 Die Taufe Christi im Jordan. (N. 51.)
 B. 26 Christus erscheint der Magdalena. (N. 52.)
 B. 27 Die (kleine) Maria. (N. 61.)
 B. 28 Die (grössere) Maria. (N. 65.)
 B. 30 Maria auf der Rasenbank. (N. 75.)
 B. 32 Maria im Hofe. (N. 76.)
 B. 33 Der Tod der Maria. (N. 49.)
 B. 49 St. Stephanus. (N. 72.)
 B. 56 St. Laurentius. (N. 68.)
 B. 59 (Der grössere) St. Sebastian. (N. 71.)
 B. 61 Der Bischof. (N. 59.)
 B. 62 St. Agnes. (N. 73.)
 B. 63 St. Barbara. (N. 62.)
 B. 65 (Die grössere) St. Catharina. (N. 74.)
 B. 66 St. Veronica. (N. 64.)
 B. 67 Der kleine Salvator. (N. 56.)
 B. 68 Der Salvator mit der Bandrolle. (N. 57.)
 B. 70 Gott Vater am Throne. (N. 55.)
 B. 71 Gott Vater und Maria am Throne. (N. 54.)
 B. 72 Gott Vater krönt die Jungfrau Maria. (N. 53.)
 B. 73—76 Die Symbole der Evangelisten. (N. 82—85.)
 B. 91 Die Goldschmiedsjungen. (N. 79.)
 B. 95 Das Zuchtschwein. (N. 81.)
 B. 96—105 Die Wappenfolge. (N. 87—96.)
 B. 106 Der Bischofstab. (N. 98.)
 B. 107 Das Rauchfass. (N. 97.)

Es unterliegt keinem Zweifel, dass diese Blätter die späteren Arbeiten Schongauers sein müssen, denn sie verrathen keine so groben Zeichenfehler, wie z. B. der Christus der grossen Kreuztragung aus der Passionsgruppe, dem das Haupt in ebenso hölzerner Weise angesetzt ist, wie dem Antonius mit den Dämonen in der Gruppe der Madonna mit dem Papagei.

Betrachten wir nunmehr diese drei Gruppen, die wir mit Bestimmtheit von einander unterscheiden

können, mit Hinblick auf die Originalität der dargestellten Formen, so machen wir die Wahrnehmung, dass wir nur in der letzten die Producte einer geläuterten Phantasie vor uns haben, bei den Blättern der ersten von Originalität gar nicht die Rede sein kann, in der Gruppe der Passion aber, Reminiscenzen an ältere kölnische Meister³⁵⁾ wahrzunehmen sind, und mehr noch als diese, ein beharrliches Festhalten der gestaltenden Phantasie an bestimmten, widerlichen Physiognomien und Typen zu Tage tritt, eine Erscheinung, welche nur aus wiederholt empfangenen, mächtigen Eindrücken erklärt werden kann. Ebenso auffallend ist eine fast unvermeidliche Reminiscenz an Roger van der Weyden in den Blättern beider Gruppen.

Die letztere erinnert uns unwillkürlich an einen Brief des Lambert Lombardus, welcher am 27. April 1565 an Vasari schrieb, dass Schongauer ein Schüler Rogers gewesen sei. Die Stelle lautet:

„In Deutschland trat hernach ein Kupferstecher Martin auf, welcher der Manier seines Meisters Roger treu blieb, aber zu dessen Trefflichkeit des Colorits

35) Insbesondere scheinen es Reminiscenzen an einen anonymen Meister, von dessen Hand sich zwölf Martyrien der Apostel im Stadel'schen Institut in Frankfurt befinden. Der Catalog (1873. N. 57 u. 58) schreibt diese Bilder auf Grund älterer Zuweisungen dem Meister des Kölner Dombildes, Stephan Lochener, zu, von dem sie unmöglich herrühren können. Sie bildeten die Innenflügel eines Altares, dessen Mittelbild, gegenwärtig im Wallraff-Richartz-Museum zu Köln (Cat. von J. Niessen. 1872. N. 121) das jüngste Gericht, und dessen Aussenflügel, in der Pinakothek in München, (Cat. von Dr. Rud. Marggraff. 1872. N. 605 u. 606) sechs Heilige vorstellen. Das Bild, eine Stiftung der Familie Muschel-Metternich, stammt aus der Pfarrkirche St. Laurentius zu Köln.

nicht gelangte, hingegen grössere Fertigkeit in seinen Kupferstichen bewies, die für jene Zeit bewundernswerth erscheinen, aber auch heut noch bei unseren gebildeten Künstlern in gutem Ruf stehen, da seine Arbeiten zwar alterthümlich steif, aber doch recht artig sind.“³⁶⁾

Auch diese Worte Lombards unterstützen den irrigen Schluss, dass Schongauer vor dem Jahre 1450, vielleicht 1440, geboren sei, da Roger bereits im Jahre 1464 in Brüssel starb und Schongauer demnach vor dieser Zeit bei ihm gelernt haben müsste.

Zur Erledigung dieser Annahme müssen wir zunächst untersuchen, wann die Stiche Schongauers frühestens entstanden sein können. Da kein einziger datirt ist, können wir aus ihnen selbst ebensowenig entnehmen, wie aus den Wasserzeichen der Papiere, die einen Schluss auf so geringe Zeitdifferenzen, wie die hier in Frage stehenden, gar nicht gestatten. W. Schmidt³⁷⁾ behauptet, Schongauer fusse nothwendig auf dem Meister E. S. und darum können seine Blätter nicht vor dem Jahre 1466 gestochen sein. Dies ist nicht zu bestreiten, denn er muss Blätter dieses

³⁶⁾ „In Germania si levò poi un Bel Martino tagliatore in rame, il quale non abandonò la maniera di Rogiero, suo maestro, ma non arrivò però alla bontà del suo colorire, che haveva Rogiero, per esser piu usato all' intaglio delle sue stampe, che parevano miracolose in quel tempo, et hogi sono ancora in bona reputatione tra in nostri mansueti artefici, perchè anchora che le cose sue siano seche, pero hanno qualche bon garbo.“ (Gaye: Carteggio. 1840. III. p. 177.)

³⁷⁾ R. Dohme: Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit. Bd. I. Martin Schongauer von W. Schmidt. p. 26.

Meisters gekannt haben. Aber ein Talent wie Schongauer konnte technische Schwierigkeiten, die lediglich in der Handhabung des Grabstichels beruhen, wohl spielend überwinden, gleichviel, ob er vor dem Jahre 1466 oder nach demselben arbeitete. Vorzüge dieser Art mögen lediglich in der Individualität des Künstlers begründet und kaum an einen Zeitraum von zehn oder zwanzig Jahren gebunden sein. Auch kann der Meister E. S. schon vor dem Jahre 1466 gearbeitet haben. Gestochen können Schongauers Blätter auch vor dieser Zeit sein, aber sie bekunden sämtlich einen unleugbaren Fortschritt in der Einrichtung der Presse, der weder in irgend einem Blatte des Meisters E. S., noch in einem anderen zu Tage tritt, welches möglicherweise vor dieser Zeit gedruckt sein könnte. Für keinen einzigen Kupferstich Schongauers ist ein haltbarer Beweis beizubringen, dass er vor dem Jahre 1464, dem Todesjahre Rogers, gedruckt wurde.³⁸⁾ Hat aber Schongauer seine ersten Platten bei Rogers Lebzeiten in Brüssel gestochen, so muss er sie einige Jahre mit sich herumgetragen und erst später in Colmar oder Strassburg gedruckt haben, was doch nicht glaubwürdig ist.

Schongauer hat demnach seine Blätter später, in Colmar gestochen und gedruckt, gleichviel wann, nach Rückkehr von seinen Reisen, als gereifter Mann? Er

³⁸⁾ Passavant (*Le Peintre Graveur*. II. p. 108) bemerkt: „In Anbetracht der kräftigen Schwärze und der Presse, mit welcher seine Stiche gedruckt sind, ist es schwierig anzunehmen, dass er seine ersten Drucke lange vor 1460 abgezogen habe“. Für Passavant aber ist Schongauer im Jahre 1420 geboren, und das Jahr 1460 ist lediglich eine Concession, die er dem, seiner Ansicht nach, vierzigjährigen Stecher macht.

hat seine Jugendreminiscenzen, die Studien nach seinem Lehrer Roger und den anonymen Kölner Meistern erst später, nachdem sie mit ihm um einige Jahre älter geworden waren, in Kupfer gebracht? Damals hat er aber gewisse Eindrücke so scharf auseinander gehalten, dass er in einzelnen Blättern ausschliesslich Rogers Einfluss, in anderen die Eindrücke kölnischer Meister, wieder in anderen lediglich seine Originalität, geläutert von allen fremdartigen Eindrücken, zum Ausdruck zu bringen wusste? Die Unwahrscheinlichkeiten dieser Annahme leuchten ein.

Entweder hat er jene Platten unter dem unmittelbaren Eindrücke, den er in den Niederlanden und in Köln empfangen hatte, gestochen, dann geschah dies erst nach dem Jahre 1464; oder dies geschah vor dieser Zeit, dann hat er sie nach Hause gebracht und Jahre lang als kostbares Kupfer, welches seiner Zukunft wartet, bewahrt. Eine dritte Annahme ist nicht möglich. Schongauer kann kein Schüler Rogers gewesen sein, wie dies Lombard behauptet, aber er hat sich thatsächlich nach seinen Werken gebildet, was für Jedermann in die Augen fällt; dies mag auch Lambert Lombard gesehen und sich veranlasst gefühlt haben, Schongauer einen Schüler Rogers zu nennen. Eine bestimmte Nachricht kann ihm darüber nicht zu Theil geworden sein, denn aus der ganzen Fassung seiner Worte geht hervor, dass er von Dingen spricht, die ihm kaum vom Hörensagen bekannt sind.

Es ist vielleicht nachzuweisen, in welcher Reihenfolge Schongauer die fremden Eindrücke empfangen

hat; die niederländischen waren die ersten, welche ihn bei seinen Arbeiten leiteten.

Das grosse Kreuz (N. 10 B. 25) ist noch unter dem Einflusse Rogers entstanden; darüber kann bei einem Vergleiche mit den Werken dieses Meisters, insbesondere mit dem kostbaren Flügelaltar der kaiserlichen Gallerie in Wien,³⁹⁾ nicht der geringste Zweifel obwalten. Der Christus ist ein und dieselbe Gestalt in beiden Objecten, und die Maria erinnert im Ausdruck des Schmerzes sofort an Rogers herbe Frauengestalten. Noch auffälliger sind die hier zu Tage tretenden Einflüsse der niederländischen Landschaft und speciell der Auffassung Rogers. Dieses Blatt ist eine frühe, aber keine der ersten Arbeiten Schongauers.

39) In den älteren Catalogen der kaiserlichen Gallerie figurirt dieses Bild unter dem Namen Schongauers, dem es Mechel (*Catalogue*. 1785. p. 233. N. 10) offenbar in Erinnerung an den oben erwähnten Kupferstich des Meisters zuschrieb. Das Bild stammt aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm, in dessen Inventar vom Jahre 1659 es folgendermassen beschrieben ist: „Ein mittler Altarstück mit zwei Flügeln von Oelfarb auf Holz, worin unser lieber Herr am Kreuz, bei den Füßen unsere liebe Frau weinend kniet, in einem blauen Kleid und hat das Kreuz mit beiden Armen umfangen. Hinter ihr St. Johannes stehet und sie haltet. Auf dem rechten Flügel Maria Magdalena und auf dem Linken die heilige Veronica. In einer vergüldeten glatten Ramen von einem alten unbekanntem flamischen Maler, hoch 5 span 4 fing. und die Breite wenn es zu ist 3 span 9 finger“. Waagen (*Kunstdenkmäler in Wien*. I. p. 174) schreibt es der früheren Zeit des Meisters Roger van der Weyden zu. Crowe und Cavalcaselle (*Geschichte der altniederländischen Malerei*, deutsche Originalausgabe von Anton Springer. 1875) halten es (p. 262) für eine Arbeit aus den späteren Jahren Rogers, erklären es aber (p. 263) noch in demselben Absatze für ein Schulbild aus seiner Werkstätte. Welche dieser Ansichten die beiden Verfasser aufrecht halten wollen, ist nicht zu errathen.

In der grossen Kreuztragung und den Blättern der Passion sind jedoch ebenso wie in der Apostelfolge kölnische und ganz fremde, nur durch den länger währenden Eindruck sogenannter Passionsspiele oder Mysterien zu erklärende Erscheinungen nachzuweisen.

In den Blättern der von uns zuletzt zusammengestellten letzten Gruppe sind nur unmerkliche Reminiscenzen an ältere Werke fühlbar, in den meisten haben alle niederländischen und kölnischen Erinnerungen einer vollkommen durchgebildeten, unsäglich anmuthigen Originalität Platz gemacht.

Es dürfte schwer sein, auf anderem Wege als diesem, der die technische Fortbildung in untrennbarer Verknüpfung mit der künstlerischen Ausbildung der Formenauffassung zum Ausgangspunkte genommen hat, diese Materie noch tiefer aufzuwühlen.

Aber, wie verhält es sich mit jener kleinen, zuvor ausgeschiedenen Gruppe von 7 Blättern der Madonna mit dem Papagei?

Nachdem wir in der Passion gewissermassen den Ausgangspunkt für die grosse Gruppe von 84 Blättern gefunden haben, ist es leicht, eine Anknüpfung an die grosse Kreuztragung durch die Anbetung der Könige zu finden, die uns rechts, im Hintergrunde, dieselbe Reiterfigur zeigt, der wir in der Kreuztragung begegnen. Die ferneren Anknüpfungspunkte, die sich z. B. aus den grotesken Dämonen des Antonius und den Figuren der Passion ergeben, sind leicht zu entdecken, denn beide verdanken ihre Existenz denselben kölnischen Eindrücken.

Grössere Schwierigkeiten bereiten nur die Madonna mit dem Papagei und der Schmerzensmann.

Die erstere wird für eines der frühesten Blätter Schongauers gehalten, weil sie, wie Passavant bemerkte, durchaus den Charakter Rogers trägt. Dies scheint uns nicht ganz erwiesen, ja der Charakter dieses Blattes ist so befremdend, das Monogramm auf diesem und allen übrigen Blättern dieser Gruppe mit solcher Rohheit eingekratzt, dass wir für den Zusammenhang mit den übrigen 84 Blättern noch einen andern Anhaltspunkt suchen müssen.

Nach der Angabe von Bartsch, zeigt die von fremder Hand überarbeitete Platte der Anbetung der Könige (N. 5 B. 6) die Zahl: 1482. Dies ist allerdings nicht ganz richtig, denn es ist nicht die überarbeitete, sondern eine ganz andere Platte, oder mit anderen Worten eine Copie, aber wir können, davon abgesehen, unsere Schlussfolgerungen daran knüpfen.

Wir haben zunächst keine Ursache, daran zu zweifeln, dass die Jahreszahl 1482 die Entstehungszeit dieser Copie anzeigt; es muss sonach ihr Original vor diesem Jahre dagewesen sein. Sie ahmt es so gut nach, dass Bartsch sie für die retouchirte Originalplatte halten konnte; am allertreuesten aber imitirt sie das Monogramm, welches auch hier, wie auf allen der Gruppe, mit auffallender Plumpheit und Rohheit eingegraben ist, im Gegensatze zu den übrigen 84 Blättern, auf welchen es scharf und fein eingestochen wurde. Daraus geht jedoch hervor, dass sich dieses Monogramm der Anbetung der Könige, auch auf jenen Drucken, die vor

dem Jahre 1482 von der Originalplatte abgezogen wurden, in derselben Rohheit zeigte. Das heisst so viel, als auf jenen, welche noch bei Schongauers Lebzeiten und in seinem Atelier gedruckt wurden, da es nicht anzunehmen ist, dass er die Platten verkauft habe. Wenn also die Originalplatte der Anbetung der Könige schon vor dem Jahre 1482 dieses rohe Monogramm trug, so dürften auch die Madonna mit dem Papagei und der Schmerzensmann, die ebenso brutal monogrammiert sind, diese Bezeichnung in Schongauers Atelier, bei seinen Lebzeiten, und gewiss mit seinem Wissen, empfangen haben; da sie aber sämtlich nur vor der grossen Gruppe von 84 Blättern entstanden sein können, müssen sie in der That Jugendarbeiten Schongauers und somit um das Jahr 1470 gestochen sein.

Wir sind nunmehr auch in der Lage, die Mittheilung des Strassburger Buchdruckers Jobin entsprechend zu würdigen. Es ist unmöglich, dass Schongauer im Jahre 1430 bei einem Luprecht Rüst in Kupfer stechen lernte, denn diese Kunst wurde damals überhaupt nicht geübt. Irrte aber Jobin in der Zeit mit Absicht, so irrte er vielleicht absichtslos im Namen. Ist ein Stecher des Namens Luprecht Rüst überhaupt nicht nachzuweisen, so ist es auffallend, dass, wie zufällig, ein Goldschmied Namens Wilhelm Rusth⁴⁰⁾ aus Göppingen, im Jahre 1470 das Bürgerrecht in Strassburg erwarb. Es ist nicht unmöglich, dass Schongauer, noch zwei Jahre nach dem Tode seines Vaters, bei einem anderen Goldschmied

40) Gérard. II. 239.

Namens Rusth oder Rüst lernte; denn in der Handhabung des Grabstichels ist zwischen den Blättern der ersten und zweiten Gruppe ein plötzlicher und unverkennbarer Umschwung, der etwa nach längerer Pause, anderer Leitung oder Beschäftigung mit anderen Objecten eingetreten sein mag, deutlich fühlbar, aber Luprecht hiess dieser Goldschmied gewiss nicht.

V.

Die Gemälde Schongauers.

Der Historiker Wimpheling aus Schlettstadt im Elsass, ein Zeitgenosse Schongauers, schrieb wenige Jahre nach des Künstlers Tode:⁴¹⁾ „Was soll ich von Martin Schon aus Colmar sagen, der in dieser Kunst (der Malerei) so ausgezeichnet war, dass seine Tafelbilder nach Italien, Spanien, Frankreich, England und anderen Orten der Welt ausgeführt wurden! In Colmar befinden sich in der Martinskirche und in der des heiligen Franciscus, und in Schlettstadt bei den Predigern, Bilder

⁴¹⁾ „*Quid de Martino Schon, Columbariensi dicam, qui in hac arte tam fuit eximius, ut ejus depictae tabulae in Italiam, in Hispanias, in Galliam, in Brittaniam et alia mundi loca abductae sint. Extant Columbariae in templo D. Martini et S. Francisci praeterea Seletstadii apud Praedicatores in ara, quae divo Sebastiano sacra est, imagines hujus manu depictae, ad quas effigendas exprimendasque pictores ipsi certatim confluunt et si bonis artificibus et pictoribus fides adhibenda est, nihil elegantius, nihil amabilius a quoque depingi reddique poterit.*“ (*Epitome rerum Germanicarum. 1505. cap. 68.*) In diesen Worten kann man unmöglich, wie mit Vorliebe angenommen wird, einen Irrthum Wimphelings vermuthen, der von den Gemälden ausgesagt haben soll, was nur von Schongauers Kupferstichen Geltung gehabt hätte. Wimpheling kann mit „*depictae tabulae*“ keine Kupferstiche gemeint haben.

seiner Hand, zu welchen die Maler aus allen Gegenden herbeiströmen, um sie zu copiren, und wenn guten Künstlern und Malern Glauben zu schenken ist, gibt es nichts Lieblicheres und Schöneres als diese Muster“.

Aus diesen Worten Wimphelings geht hervor, dass Schongauers Bilder in alle Welt ausgeführt wurden, dass sich einige derselben in den Kirchen St. Martin und St. Franciscus in Colmar und in der Predigerkirche zu Schlettstadt befanden, und endlich ist aus der Fassung der ganzen Stelle ersichtlich, dass die Zahl der ausgeführten Bilder eine grössere gewesen sein muss, als der in Colmar befindlichen.

Wir müssen diesem alten Zeugnisse Wimphelings sofort ein neues gegenüberstellen, welches wir dem Kunstschriftsteller Johann Gotlob Quandt verdanken.⁴²⁾

Er berichtet nach der Aussage von Augenzeugen in Colmar, dass die Bürger selbst, im Jahre 1796, alle Alterthümer, deren sie habhaft werden konnten, auf dem Platze mit Füßen traten und verbrannten. Dieses Schicksal sollen auch Bilder Schongauers erfahren haben.

Es ist demnach auffallend, dass wir in der ganzen Welt, wohin die Werke Schongauers nach dem Berichte seines Zeitgenossen Wimpheling versandt wurden, nur drei kleine, unbedeutende Bildchen finden, uns dagegen in Colmar, wo die Bilderstürmer der französischen Revolution furchtbar gewüthet haben, noch heute mehr als zwanzig, angeblich echte Werke Schongauers entgegenwinken.

⁴²⁾ Kunstblatt. 1840. p. 325.

Der Widerspruch, in welchem hier die glaubwürdigen Nachrichten mit den Thatsachen zu stehen scheinen, ist mehr als genügender Grund, mit hartnäckigem Skepticismus an die Prüfung der Colmarer Bilder heranzutreten.

Die im Museum dieser Stadt mit Schongauers Namen in Verbindung gebrachten Werke zerfallen in zwei grössere Gruppen.

Die erste umfasst sechzehn quadratische Tafeln, von welchen die Hälfte auf beiden Seiten bemalt ist. Sie stammen aus einem Dominikanerkloster in Colmar und sollen zum Aufbaue eines kolossalen Flügelaltars gedient haben, dessen Innenwand die acht kleineren, nur auf einer Seite bemalten, dessen Flügel die auf beiden Seiten bemalten Tafeln gebildet haben dürften.

Da jedoch unter diesen bildlichen Darstellungen, welche Scenen aus dem Leben der Maria und dem Leben und Leiden des Herrn behandeln, die Kreuzigung fehlt, vermuthet man, dass diese Scene im Inneren des Altarschreines durch eine bemalte Holzschnitzerei dargestellt war.⁴³⁾

43) *Catalogue du Musée de Colmar*. 1866. N. 115—130. Schnaase (Geschichte der bildenden Künste. VIII. p. 403) nimmt an, dass sich nach dem Schlusse der ersten Flügel die sechzehn Momente der Passion, nach dem der äusseren, die Temperabilder mit den Marialien zeigten. Diese Construction, welche die sechzehn Tafeln zu vier Flügeln vereinigen würde, ist aber kaum möglich, weil die inneren Flügel auf der Rückseite unbemalt wären, und somit zu beiden Seiten der Holzschnitzerei bildlose Flächen dargeboten hätten. Vielleicht war die Kreuzigung über dem Altarbilde aufgestellt.

Die Anordnung der Bilder ist nach der Angabe des Catalogs folgende:

v. Wurzbach. Martin Schongauer.

4

Die acht in Temperafarben bemalten Bildflächen der Aussenflügel können als Künstlerarbeiten nicht in Betracht kommen.

Die acht Innenseiten dieser Tafeln und die acht kleineren Darstellungen, welche das Mittelbild componirten, behandeln sechzehn Scenen der Passion in un-

Bei geschlossenen Flügeln:

Mystische Verkündigung (zwei Felder bedeckend).	
Mariä Reinigung.	Anbetung der Könige.
Christi Geburt.	Begrüssung der Elisabeth.
Krönung der Jungfrau.	Christus unter den Lehrern.

Bei geöffneten Flügeln:

Einzug in Jerusalem.	Christus im Garten.	Judaskuss.	Abendmahl.
Christus vor Pilatus.	Dornenkrönung.	Kreuztragung.	Geisselung.
Christus im Limbus.	Kreuzabnahme.	Grablegung.	Auferstehung.
Himmelfahrt.	Christus erscheint der Magdalena.	Christus erscheint dem Apostel Thomas.	Pfingstfest.

Die auf beiden Seiten bemalten Tafeln sind je 1.14 h. 1.16 br.

Die nur auf einer Seite bemalten je 1.15 h. 0.80 br.

Der Einzug in Jerusalem, das letzte Abendmahl, Christus im Garten, der Judaskuss und die Anbetung der Könige sind in Composition und Behandlung geradezu klägliche Leistungen; etwas besser sind: Christus vor Pilatus (s. Abbild. bei Goutzwiller. p. 10), die Geisselung und die Dornenkrönung, welche den Schongauer'schen Stichen nachgebildet sind; dasselbe gilt von der Grablegung. Dagegen zeigt die Kreuztragung Motive, welche einem Bilde des Meisters der Liversberg'schen Passion abgeborgt sind, die Abnahme vom Kreuze, solche aus dem berühmten Bilde Rogers. Christus im Limbus ist in der rechten Hälfte getreu nach dem Schongauer'schen Stiche copirt; die Darstellung Christus und Magdalena zeigt in der linken Hälfte die Magdalena des Schongauer'schen Kupferstiches, Christus erscheint dem Thomas, den, aus derselben Composition entlehnten Heiland. Die Hände sind stets sklavisch nach den Schongauer'schen Händen copirt, keine einzige dieser Darstellungen verräth irgend eine selbstständige Idee oder eine Meisterhand. Sie sind von Mehreren fabrikmässig gemalt. Einer arbeitete mit gelber, ein Anderer mit rother, ein Dritter mit grüner Farbe etc.

verkennbarer Nachahmung ortsüblicher Compositionen und einzelner Kupferstiche Schongauers.

Man konnte über diese ehrwürdigen Reliquien bisher nicht recht einig werden und hat sich endlich damit abgefunden, sie als Objecte zu betrachten, die unter Schongauers Namen aus seiner Werkstatt hervorgegangen sind, aber noch im Laufe der letzten Decennien erfuhren sie eine höchst mannigfaltige Beurtheilung.

In Colmar hält man sie mit Vorliebe für echte Werke Schongauers.

Waagen⁴⁴⁾ hält lediglich die Abnahme vom Kreuze und die Grablegung für Werke seiner Hand.

Emil Galichon⁴⁵⁾ dagegen verurtheilt sie sammt und sonders und sagt: „Die Contouren der Gesichter und nackten Theile sind in der brutalsten Weise von einem trockenen und verständnissbaren Umrisse begrenzt, der unabweislich verräth, dass der Urheber derselben unfähig war, seine Figuren durch die Zeichnung und Modellirung allein heraustreten zu lassen“.

Dieses letzte Urtheil kennzeichnet die essentiellen Gebrechen dieser sechzehn Darstellungen, die unmöglich den Werken eines Meisters anhaften können, und es wäre überflüssig, noch viel Worte darüber zu verlieren, wenn wir nicht den Standpunkt, der für die Beurtheilung derartiger Fabricationen massgebend sein dürfte, näher fixiren müssten.

Wir finden in diesen Bildern einzelne Figuren nach den Schongauer'schen Stichen hingemalt. Einige sind

44) Handbuch. I. p. 177. u. a. a. O.

45) *Gazette des Beaux Arts*. 1859. t. III. p. 323.

aus der Passion genommen, andere aus anderen Blättern. Wir haben oben dargethan, dass in den Schongauer'schen Stichen die Fortbildung der Formenauffassung deutlich fühlbar ist; zwischen seiner Geisselung und dem Christus, welcher der Magdalena erscheint, liegt gewiss ein Zeitraum von mehreren Jahren; zwischen den Bildern des Colmarer Museums aber, welche einzelne Figuren dieser Stiche genau wiedergeben, liegt Nichts, sie sind mit derselben Farbe hingemalt und verrathen nicht den geringsten geistigen Process.

Das Schongauer-Museum besitzt noch jene zwei, auf beiden Seiten bemalten Flügelbilder des sogenannten Isenheimer Antoniusaltars, deren wir schon bei der Erörterung des Todesjahres Schongauers gedacht haben. Ihre Beurtheilung erfreut sich einer scheinbar grösseren Einhelligkeit, da sie allgemein als Werke des Meisters anerkannt werden und als solche die sämtlichen kunstgeschichtlichen Handbücher zieren.

Wir haben auch erwähnt, in welchem empfindlichen Zusammenhange ihre Authenticität mit Schongauers Todesjahre steht und betrachten nunmehr die Bilder als solche.

Es sind vier einzelne Figuren; auf den Aussen-seiten:⁴⁶⁾ die Maria der Verkündigung und der Engel

⁴⁶⁾ Vergleiche die Anmerkungen 24—27. Der nach rechts gewendete Engel der Verkündigung trägt Pfauenflügel und in der Linken den Stab mit der Bandrolle: *Ave . gracia . plena . dominus . tecum*. Die Rechte ist segnend erhoben. Oben in den Wolken erscheint Gott Vater. Maria hält die Hände über der Brust gekreuzt, das Haupt umgibt ein Scheibennimbus mit der Schrift: *Ecce . virgo . concipiet . et . pariet . filiũ . et . vocabitur . nomen . ejus . Emanuel*. Bis zur Kopfhöhe reicht hinter beiden Figuren

der Verkündigung; auf den Innenseiten: der heilige Antonius und die vor dem Kinde knieende Maria.

Waagen⁴⁷⁾ erklärt alle vier Flügelbilder mit Bestimmtheit für Werke Schongauers.

Der bereits früher erwähnte Kunstschriftsteller Quandt⁴⁸⁾ dagegen sagt: „In geistiger Hinsicht stehen diese Gemälde tief unter Martins künstlerischer Bildungsstufe“, und L. Hugot, der Colmarer Archivar und Redacteur des Catalogs, erklärte ebenso unbefangen, dass es bei einem Vergleiche mit der Madonna im Rosenhaag der St. Martinskirche sehr schwer sei, sich dem Urtheile Quandts nicht anzuschliessen.⁴⁹⁾

Angesichts dieser widerspruchsvollen Urtheile sind wir beinahe in Verlegenheit, das richtige zu bezeichnen, obgleich es einleuchtet, dass ein Bild nicht entweder eine Arbeit des grössten Meisters, der den Namen „der Maler Ruhm“ führte, oder die Leistung eines unbekanntenen Anderen sein kann, den wir kaum seiner Individualität nach zu unterscheiden vermögen!

Andererseits befremden die Urtheile Quandts und des Colmarer Archivars Hugot umsomehr, da in jüngster Zeit wieder die grössten Anstrengungen gemacht wurden, um die Meisterhand Schongauers an diesen Bildern unanfechtbar nachzuweisen.

ein Vorhang mit gemustertem Goldgrund. Diese Figuren sind von den Schongauer'schen principiell verschieden, während die der Innenflügel nach seinen Mustern componirt wurden.

47) Kunstwerke und Künstler in Baiern und Schwaben. 1845. p. 308, und: Handbuch. 1862. I. p. 177.

48) Kunstblatt. 1840. N. 77. p. 323.

49) *Catalogue du Musée de Colmar*, 1866. p. 50.

Wir haben aber unsererseits nachgewiesen, dass die Colmarer Localforschung lediglich dieser Bilder wegen an der falschen Angabe des Münchener Bildzettels festhält, welcher Schongauers Todesjahr um eilf Jahre später angibt, als es in der That eintrat; denn nach den darauf befindlichen Wappen, sind diese Flügel nicht vor dem Jahre 1493 vollendet und Schongauer muss demnach für Colmar länger gelebt haben, als ihm der Himmel wirklich beschieden hatte; dass aber dieser Zusammenhang der deutschen Kritik, für die Schongauer im Jahre 1488 starb, entgehen konnte, ist um so sonderbarer, da der künstlerische Werth dieser Gemälde ein höchst precärer ist.

Die Aussenflügel: der Engel und die Maria der Verkündigung, sind rohe, im Einzelnen unglaublich brutale Handwerksarbeiten, die vielleicht noch unter den sechzehn Passionsbildern stehen.

Besser in den Details, feiner und verschmolzener in den Fleischtheilen, kräftiger und wärmer in der Farbe, sind die Innenflügel: die das Kind anbetende Maria und der heilige Antonius, aber eine aufmerksame Prüfung ergiebt, dass wir zwei alte Flügelbilder aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts vor uns haben, die ein gutgeschultes Talent bekunden, aber in der Erfindung erborgt sind. Die Madonna ist den Schongauer'schen Marien, bis auf die Gesichtsbildung und die langen, schmalknochigen Finger nachgebildet und auch der Antonius ist eine aus älteren Stichen erborgte Figur. Auch diese Bilder erheben sich nicht über das Niveau des Alltäglichen, und solche Leistungen

hätten Schongauer nie und nimmer diesen Ruhm erworben!

Wir müssen noch einige Objecte erwähnen, welche ausser den genannten, in Colmar als Werke Schongauers bezeichnet werden. Zu diesen gehören die Reste einer alten Kirchenkiste, welche zur Hälfte Johannes den Täufer, zur anderen den heiligen Georg vorstellen.⁵⁰⁾ Ferner ein Triptychon, welches Goutzwiller⁵¹⁾ als einen der ersten Jugendversuche Schongauers, und eben deshalb als eines der kostbarsten Werke bezeichnet, weil es den merkwürdigen Kreislauf completirt, in welchem sich die langjährige Thätigkeit des Meisters bewegte. Es rührt, seiner Vermuthung nach, von dem achtzehnjährigen Schongauer her und soll um 1446 gemalt sein. Die deutsche Kritik hat darauf keine Rücksicht genommen, und wir können es ohne Furcht, ein echtes Werk Schongauers zu übersehen, hiebei bewenden lassen.⁵²⁾

50) *Cat. du Musée de Colmar*. N. 131.

51) Goutzwiller: *Le Musée de Colmar*. p. 57.

52) Dagegen verdienen einige andere Bilder, die irrigerweise dem Meister zugeschrieben werden, eine nähere Erwähnung. Waagen (*Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen*. 1862. p. 176) hält für eines der frühesten, und zugleich für das schönste auf uns gekommene Bild Schongauers, den: Tod der Maria, welches aus der Sammlung des Königs der Niederlande in den Besitz des Herrn Beau cousin in Paris und später (1860) mit dessen ganzen Sammlung in die Nationalgalerie in London überging. „Es ist von seltener Vortrefflichkeit,“ sagt Waagen, „und hat in der Auffassung, der Gluth der Färbung, der genauen Durchführung des Einzelnen, noch sehr viel von dem älteren Roger van der Weyden, gehört daher einer Zeit an, in welcher der Eindruck desselben auf ihn noch ein frischer sein musste. Der ihm eigenthümliche Charakter der Köpfe und die wunderbare Innigkeit des Gefühls spricht sich indess schon sehr deutlich in dem der Maria und in dem Gott Vater, der in

Man sagt, ein zweifelloses, unbestrittenes Bild seiner Hand, sei ein Altargemälde der St. Martinskirche in Colmar, derselben, in welcher Wimpeling Bilder des Meisters erwähnt, und zu deren Gunsten sein Vater Caspar und Martin selbst, die bereits früher citirten Anniversarienstiftungen getroffen haben.

Es stellt eine beinahe überlebensgrosse Madonna mit dem Kinde vor, über deren Haupte zwei Engel in blauen, langen Gewändern, eine reiche Krone halten. Sie sitzt vor einer Rosenhecke, von welcher das Bild den Namen hat: die Madonna im Rosenhaag.⁵³⁾

der Luft erscheint, aus.“ — Es ist uns nicht möglich, nachzuweisen, wer es zuerst auf Schongauers Namen taufte. In der Sammlung des Königs von Holland (*C. J. Nieuwenhuys: Description de la Galerie de S. M. le Roy de Pays-Bas.* 1843. N. 41) hiess er Hans Holbein, wurde aber noch während der Auction Martin Schön genannt. Diesen Namen führt es auch bei Crowe und Cavalcaselle (*The early flemish painters.* 1857. p. 324) und selbstverständlich noch heute in der Nationalgalerie (*Cat.* 1875. p. 271). Eine Radirung s. *Gaz. d. B. Arts.* 1859. III. p. 329. Es hat nicht das Geringste, weder mit Roger, noch mit Schongauer gemein, und gehört einer anderen Schule und Ideenkreise an. Woltmann hält es in jüngster Zeit für niederrheinisch.

Ebenso wenig Anspruch macht Schongauer auf eine, ehemals im Besitze des Grafen Franz v. Pucci in München befindlich gewesene Verkündigung, die allerdings in Composition und Anordnung grosse Aehnlichkeit mit dem bekannten Schongauer'schen Stiche hat, aber in der Auffassung der Gestalten wesentlich von ihm verschieden ist. (s. Abbild. bei Förster und Otte [Handbuch. 1868. p. 747])

Ueber eine von Waagen (*Galleries and Cabinets of Art in Great Britain.* 1857. p. 225, und Handbuch. 1862. p. 178) erwähnte kleine Maria mit dem Kinde, im Kensington-Palaste, die er vollkommen übereinstimmend mit Schongauers Stichen und der Maria im Rosenhaag, also ebenfalls als ein zweifellos echtes Bild bezeichnet, habe ich kein Urtheil.

53) Gegenwärtig befindet es sich in der Sakristei der Martinskirche. Das aufgelöste Haar wallt der Maria in der bekannten gestrichelten Weise über die Schultern. Das nackte Kind hält sie auf dem linken Arm, und

Es ist auf Holz und Goldgrund gemalt und ungeachtet der Beschädigungen, die es im Laufe der Jahrhunderte erlitt, ausserordentlich conservirt, denn die Restaurationen scheinen mit einer für die damalige Zeit seltenen Scheu und Ehrfurcht ausgeführt worden zu sein; sie beeinträchtigen nach keiner Richtung hin die Beurtheilung des Werkes.

Vor Allem fällt an dieser Madonna auf, dass sie weder mit den sechzehn Pässionsbildern, noch mit den vier Flügelbildern des Museums das Geringste gemein hat.

Bewunderungswürdig ist die unglaublich fleissige Behandlung des Beiwerks; die Rosen, Finken und Meisen in der Hecke sind, wie die Gräser und Erdbeeren zu Füßen der Maria und die Kleinodien der Krone, mit einer Sorgfalt gemalt, die alles Aehnliche in Schatten stellt. Gesicht und Hände der Maria und der Körper des Kindes sind mit der feinsten Empfindung behandelt, die Farbenwahl der Stoffe ist harmonisch und vermeidet jeden grellen Farbencontrast. Das Ganze verräth emsige, aber jugendlich befangene Naturstudien.

Es ist nicht der geringste Zweifel, dass wir dem Werke eines Meisters von hoher Begabung gegenüberstehen, und es kann sich nur mehr darum handeln, ob dieses Bild in der That ein Werk Schongauers ist.

umfasst mit der Rechten den kleinen Leib. Das Kind trägt einen kreuzförmigen Strahlennimbus, während Maria einen Tellernimbus hat, mit der Inschrift: *Me carpes genito tu quoque o sanctissima virgo.* R. v. Retberg, der Gelegenheit hatte, das Bild längere Zeit eingehend zu untersuchen, gibt (Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. 1855. p. 254) die Höhe mit 7' und die Breite mit 3' 9 $\frac{1}{2}$ " an und las auf der Rückseite die Zahl 1473. Abbild. in allen Handbüchern (s. die, Note 24 citirte Literatur).

Sämmtliche Fachmänner sind darüber einig und stützen ihre Urtheile, da ein anderes authentisches Bild des Meisters, aus dessen Vergleich sie zu dieser Ansicht gelangen konnten, nicht existirt, auf die Stelle Wimphelings, welche sagt, dass sich Bilder von Schongauers Hand in der Martinskirche befanden.

Aber Wimpheling bezeichnet diese Bilder nicht näher, und wir brauchen nicht besonders hervorzuheben, wie dehnbar seine Worte sind, denn es mögen sich viele Bilder in dieser Kirche befunden haben, und nur wenige derselben sind auf uns gekommen. Es ist allerdings möglich, dass eines dieser wenigen in der That ein Bild Schongauers ist, aber der Beweis dafür muss auf anderem Wege erbracht werden.

Wir kennen von Schongauers Hand nur eine Anzahl von ungefähr hundert Kupferstichen, welche auf Grund des Monogrammes, mit welchem sie bezeichnet sind, als Arbeiten seiner Hand angesehen werden. Ein Beweis, dass sie in der That von ihm herrühren, lässt sich ebenfalls nicht erbringen, aber ganz gewiss ist die Annahme berechtigt, dass sich Anknüpfungspunkte in der Auffassung und Bildung der Gestalten, zwischen dieser Madonna im Rosenhaag und den Schongauer'schen Kupferstichen finden müssen, wenn beide von ein und demselben Künstler herrühren sollen, denn die Schongauer'schen Stiche sind ebenso wie Bilder oder Kunstwerke anderer Art, der unmittelbare Ausdruck des Talentes und der Erfindungsgabe desjenigen Künstlers, von dem sie herrühren.

Wenn wir mit Hinblick darauf die sämtlichen Kupferstiche des Meisters genau prüfen, so gelangen wir zu einem merkwürdigen Resultate.

Es befindet sich thatsächlich unter den mit Schongauers Monogramm bezeichneten Blättern ein Kupferstich, der die grösste Aehnlichkeit mit dieser Madonna im Rosenhaag aufweist; es ist die von zwei Engeln gekrönte Maria (N. 105 B. 31), welche wir als ein falsches Blatt bereits ausgeschieden haben (p. 32). Hier sind dieselben Engeln, dieselbe Krone, derselbe Ausdruck der Madonna und des Kindes, nur ist die Maria auf der Mondsichel stehend gedacht. Es ist unläugbar, dass dieses Blatt zu diesem Bilde in der intimsten Beziehung steht und wir könnten uns keinen vollständigeren Beweis für die Urheberschaft Schongauers an diesem Bilde denken, als diesen Kupferstich. Es ist aber unmöglich, dass diese dürftige und ängstliche Arbeit von Schongauer herrühre, der in allen übrigen Blättern eine so unübertroffene Sicherheit und Meisterschaft in der Führung des Grabstichels bewährte.

Es scheint eine Malice des Zufalls zu sein, dass gerade jenes Blatt, welches Alles beweisen würde, wenn es echt wäre, nicht das Geringste beweisen kann, weil es falsch ist, denn nachdem es von anderer Hand herrührt, fehlt uns jede Möglichkeit, die Natur seines unläugbaren Zusammenhanges mit dieser Madonna im Rosenhaag zu fixiren.

Damit haben wir den einzigen Anhaltspunkt verloren, der uns die Hand Schongauers in diesem Bilde constatiren könnte.

Auf der Rückseite befindet sich die Jahreszahl 1473. Sie dürfte das Entstehungsjahr des Bildes anzeigen, und wir hätten in diesem Falle, wenn wir noch daran glauben, dass wir vor einem Werke Schongauers stehen, eine Jugendarbeit des etwa zwanzig- oder dreiundzwanzigjährigen Meisters vor uns.

Dies wäre nicht unmöglich, denn die Madonna im Rosenhaag ist die Arbeit eines jungen Künstlers, der bereits aller Schwierigkeiten vollkommen Herr geworden ist, aber grosse Flächen noch nicht hinreichend beherrschen und grosse Figuren nicht lebendig genug gestalten kann. Die Madonna ist flach wie ein Relief, der Gesichtsausdruck hat trotz der unläugbaren Anmuth und Hoheit etwas Eintöniges und verräth, wie wir früher bemerkten, jugendlich befangene Naturstudien; das heisst, der Künstler studirt die Natur, aber er hält sich zugleich an ältere Vorbilder und hat seine Originalität noch nicht erlangt.

Wir haben aus der Betrachtung der Schongauerischen Kupferstiche gesehen, dass sich in seinen ersten Arbeiten zwei verschiedene Einflüsse geltend machen, und lernten in seinen frühesten, den Roger van der Weydens, in der Passion, den Einfluss eines anonymen kölnischen Meisters kennen, aber wir brauchen es nicht besonders zu erwähnen, dass in der Madonna im Rosenhaag weder eine Reminiscenz an diesen, noch weniger aber eine an Roger van der Weyden wahrzunehmen ist, obgleich man die letztere darin zu erkennen glaubte. Das Colorit insbesondere ist so verschieden von Allem, was wir von Roger kennen, dass an einen Vergleich mit diesem Maler gar nicht gedacht werden kann, und je ein-

gehender wir die Sachlage prüfen, umsomehr wird unsere Ueberzeugung gefestigt, dass unter diesen Umständen der kritische Beweis für das einzige Bild, welches noch mit scheinbarem Rechte mit Schongauers Namen in Verbindung steht, nicht zu erbringen ist.

Aber diese Madonna im Rosenhaag ist doch gewiss die Arbeit eines Meisters ersten Ranges, und da ihrer nur wenige sind, müsste sich doch irgend ein Anhaltspunkt finden lassen, um zu eruiren, von wem dieses Bild im Jahre 1473 gemalt sein könnte?

In Anbetracht der, nur einem einzigen Meister dieser Zeit eigenthümlichen, lichten, harmonischen und sanft abgetönten Farbe, kann es nicht dem geringsten Zweifel unterliegen, dass wir in dieser Madonna ein Werk jenes anonymen, kölnischen Meisters vor uns haben, den die Kunstgeschichte unter dem Namen: der Meister des Boisseree'schen Bartholomäus kennt.⁵⁴⁾

54) Quandt (Kunstblatt. 1840. N. 77. p. 324) sagt: „Dieses Bild wurde grösstentheils von einer sehr ungeschickten Hand übermalt, was sich dadurch verräth, dass die neue Farbe matt und eingeschlagen ist. Das Gewand der Madonna war vermuthlich blau und roth und ist jetzt mit einer fahlen rothen Farbe überstrichen“. Auf diese Bemerkung stützt sich offenbar Woltmann (Geschichte der deutschen Kunst im Elsass. p. 241), wenn er sagt: „Maria trägt zu dem rothen Mantel ein blasses, lilaröthliches Untergewand; dieser Ton kann kaum ursprünglich sein, am ehesten möchte man hier ein blaues Gewand erwarten“. Diese Ansichten beruhen jedoch auf einer Täuschung, denn gerade die von Beiden als Uebermalung betrachteten Farben charakterisiren den Meister, und an den Gewändern der weiblichen Heiligen des Boisseree'schen Bartholomäus findet sich genau dieselbe Harmonie. Die Madonna verräth ihre Verwandtschaft mit der kölnischen Schule in jeder Beziehung, nicht nur durch die Farbe, sondern noch vielmehr durch die Anordnung der ganzen Composition, welche die Einwirkung der Paradiesesbilder des Meisters Wilhelm von Köln nicht einen Augenblick verkennen lässt.

VI.

Die Entstehungszeit des Altars vom heiligen Kreuze.

Rufen wir nunmehr, ehe sie unserer Erinnerung vollends entschwinden, jene einzelnen Momente der Schongauer-Biographie, die uns am Eingange dieser Aufsätze noch als ein compactes Gebilde gegenüberstanden, noch einmal unserem Gedächtnisse zurück.

Schongauer wäre demnach ein berühmter Maler gewesen, der nach der herrschenden Annahme um das Jahr 1420, zu einer Zeit geboren sein soll, in welcher der im Münchener Bilde porträtirte Mann unmöglich das Licht der Welt erblickt haben kann. Als seinen ersten Lehrer bezeichnet man einen Luprecht Rüst, dessen Existenz nicht nachzuweisen, als seinen zweiten Roger van der Weyden, der gestorben war, ehe eine der künstlerischen Leistungen, auf welchen diese Behauptung beruhen kann, entstanden sein konnte. Hiezu gesellt sich die auffallende Erscheinung, dass die Zeitgenossen Schongauer als einen bedeutenden Maler bezeichnen, die Mehrzahl der ihm zugeschriebenen Gemälde dagegen, handwerksmässige Leistungen sind, wir ihn aber im

besten Falle nur als Kupferstecher festhalten können, als welcher er uns von Berichterstattern genannt wird, die wenigstens ein halbes Jahrhundert nach seinem Tode schrieben. Er ist aber auch als Stecher in keinem einzigen der Blätter, die ihm beigelegt werden, mit Bestimmtheit nachzuweisen, und der Antonius mit den Dämonen, jenes Blatt, welches Vasari und Condivi als sein Werk bezeichnen, halten Einige für eine Copie nach Franz von Bocholt, und es weicht so sehr von allen übrigen ihm zuerkannten Arbeiten ab, dass es nur durch eine Hypothese als Werk desjenigen Meisters aufrecht zu halten ist, von dessen Hand die übrigen Blätter herühren müssen.

Noch mehr als dies: die besseren der ihm zuerkannten Bilder sind erst nach dem Tode Martin Schongauers gemalt und die im Jahre 1473 entstandene Madonna im Rosenhaag, die als eine bedeutende Leistung wirklich von ihm herrühren könnte, ist eine Jugendarbeit eines anderen, anonymen, kölnischen Meisters; die Kupferstiche jedoch, die wir als Schongauers Werk betrachten, sind wesentlich von diesem Bilde verschieden, und der einzige, der damit im Zusammenhang steht, ist ein Product anderer, unbekannter Hand. Dem gegenüber aber werden seine Kupferstiche für Arbeiten eines mindestens vierzigjährigen Mannes gehalten, können aber nur die Werke eines jungen Künstlers sein, denn nur ein in der Entwicklung begriffenes Talent kann den mannigfachen Eindrücken, welche aus diesen Blättern entgegenreten, in so nachhaltiger Weise huldigen. Ja, nach der herrschenden Auffassung hat Schongauer gestochen,

ehe er geboren sein konnte, gemalt, als er bereits gestorben war, und diese lange Kette widerspruchsvoller Annahmen liesse sich noch weiter ins Unendliche fortführen.

Wir haben sie nur in ihren Hauptmomenten recapitulirt, um die Behauptung zu bekräftigen, dass der grösste deutsche Meister des fünfzehnten Jahrhunderts, der Martin Schongauer der Kunstgeschichte, nur ein Name, ein Wahngebilde ist, an dem nichts fassbar und greifbar als der unfassbare und unbegreifliche Name: Schongauer.

Wer ist Schongauer, müssen wir neuerdings fragen, und wer ist der Meister des Boisseree'schen Bartholomäus, wenn dieser der Maler der Madonna im Rosenhaag sein soll? Vielleicht sind wir auf eine Spur gerathen, die aus diesen Labyrinthen herausführen kann.

Die Hauptwerke des angeblich anonymen kölnischen Meisters des Boisseree'schen Bartholomäus sind: ein Altarbild der Pinakothek in München, von welchem dieser Meister den Namen führt, und zwei im Wallraff-Richartz-Museum zu Köln; das eine genannt: der Thomasaltar, das andere unter dem Namen: der Altar vom heiligen Kreuze, bekannt.

Der Catalog des Wallraff-Richartz-Museums reiht die beiden letztgenannten Bilder jenen Gemälden altkölnischer Meister ein, welche unter den Einflüssen der Schule der van Eyk, in der Zeit von 1430 bis 1550 entstanden sind.

„Leider,“ bemerkt der Catalog, „wissen wir nicht einmal den Namen dieses so vorzugsweise tief mystisch-

symbolisch schaffenden kölnischen Meisters. Ohne genügenden Grund hat man ihn Christophorus, später Lucas van Leyden genannt. Der Thomasaltar⁵⁵⁾ wurde, älteren Urkunden zu Folge, und laut Kuglers Angabe, von dem Kölner Rechtsgelehrten und Patrizier Peter Rinck am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts mit der Summe von 250 Gulden bezahlt und in die Karthause zu Köln gestiftet. Aus der Kirche derselben wurde das Bild zur Zeit der Säcularisation der Klostergüter, am Anfange dieses Jahrhunderts, von dem kölnischen Stadtrath Lyversberg gekauft, kam von ihm durch Erbschaft

55) Der Thomasaltar (Cat. von J. Niessen. 1872. N. 205. H. 1.44 h. 1.6 br.) zeigt im Mittelbilde in der Mitte, Christus im blassröthlichen Mantel, in der Linken das Kreuz, auf einem Steinsokel stehend, der festlich mit Blumen bestreut ist. Links kniet der ungläubige Thomas, die beiden Finger seiner Rechten tief in Christi Wundenmale legend. Er trägt ein tiefblaues Unterkleid und hellbraunen Mantel. Ein grüner, ins gelbe spielender Nimbus umgibt die Figur Christi, um welche folgende Gestalten einen Kreis bilden: oben Gott Vater, links der heilige Hieronymus im scharlachrothen, mit Hermelin ausgeschlagenen Mantel, den Löwen zu seinen Füßen; darunter die heilige Helena im weissen Gewande und hellviolett besetzten Mantel. Rechts, auf Wolken knieend, St. Ambrosius im violetten Chormantel und Mitra, Magdalena in einem rothsammetenen, goldgestickten Kleide und grünen Mantel. Unten zu beiden Seiten musizirende Engel. Ein Wappenschild in der Mitte unten, welches ein Adler im Schnabel hält, zeigt ein Monogramm.

Der linke Seitenflügel (1.44 h. 0.47 br.) stellt Johannes den Evangelisten mit dem Kelche, und links Maria mit dem Kinde dar.

Der rechte Seitenflügel: die heilige Afra, eine brennende Strohfackel haltend, links der heilige Hypolit, gerüstet, den Kopf mit einem Hute bedeckt, an dem weisse Federn wehen.

Bei geschlossenen Flügeln zeigen sich grau in grau, als Marmorstatuen gemalt: links die heilige Symphorosa mit ihren sieben Söhnen, und rechts die heilige Felicitas, ebenfalls mit ihren sieben Söhnen.

Eine photographische Reproduction erschien im Verlage von Sallinger und Comp. (F. Raps) in Köln.

v. Wurzbach. Martin Schongauer.

5

an den Kaufmann Jacob Haan, von welchem es im Jahre 1862 der Banquier Carl Stein zu dem Preise von 2500 Gulden erwarb, der es im Jahre 1868 dem Museum vermachte.“

Ueber den Altar vom heiligen Kreuze⁵⁶⁾ erfahren wir, dass er von demselben Stifter, welcher den Thomasaltar bestellte, derselben Klosterkirche einige Jahre später, im Jahre 1501, durch Hinterlassenschaft von 200 Goldgulden bestimmt wurde. Auch er kam in den Besitz des Stadtrathes Lyversberg, fiel durch Erbschaft an dessen Schwiegersohn Freiherrn von Geyr, der ihn 1862 der Stadt, für die aus dem Richartsfonde entnommene Summe von 5000 Thaler überliess.

Von dem Bartholomäus⁵⁷⁾ in München weiss man nur, dass er aus der Kirche St. Columba in Köln stammt,

56) Der Altar vom heiligen Kreuze (Cat. N. 206. H. 1.7 h. 0.80 br.) zeigt im Mittelbilde Christus am Kreuze, dessen Stamm von der hingesunkenen Magdalena umfasst wird. Gruppen kleiner Engel schweben zu beiden Seiten in den Lüften. Maria und Johannes der Evangelist stehen zu beiden Seiten neben dem Kreuze. Zur Linken nach Aussen Hieronymus, rechts Josef mit dem Winkelhaken. Hinter dem Kreuze gewahrt man ein Menschengeriippe.

Im linken Flügel (1.7 h. 0.34 br.): Johannes der Täufer, neben ihm Cäcilia, in der Luft fackeltragende Engel.

Im rechten Flügel: die heilige Agnes und der heilige Alexius, in den Lüften ebenfalls Engelgruppen.

Bei geschlossenen Flügeln: rechts der Erzengel Gabriel, links die Jungfrau, in Marmorblenden, grau in grau. Ueber beiden Laubwerk in Form eines gothischen Spitzbogens, auf welchem von aussen links Petrus, rechts Paulus sitzen.

Eine photographische Reproduction erschien bei Sallinger und Comp. (F. Raps) in Köln.

57) Das Mittelbild des Bartholomäusaltars stellt den Apostel mit Buch und Messer vor, zu seiner Rechten die heilige Agnes, ein Brevier

und seine Entstehung wird nach einer willkürlichen Annahme in das Jahr 1505 versetzt. In die Pinakothek gelangte er mit der Boisseree'schen Sammlung.

Es dürfte jedoch vom grössten Interesse sein, über die beiden in Köln befindlichen Bilder, Kugler selbst zu hören. Er sagt:⁵⁸⁾ „So viel ich aus den von Pastor Fochem und J. P. Büttgen⁵⁹⁾ mitgetheilten urkundlichen Stellen und aus den Mittheilungen, die mir Herr Dr. Noel aus dem Werke: *Analecta ad conscribendum Chronicon Domus S. Barbarae V. et M. intra Coloniam Agrippinam* (das

lesend, zu seiner Linken die heilige Cäcilie, auf der Handorgel spielend, die ein Engel hält (H. 1.25 h. 1.60 br.).

Der rechte Flügel: die heilige Christina mit dem Mühlstein und zwei Pfeilen und Jacobus Minor mit Keule und Buch (H. 1.25 h. 0.72 br.).

Der linke Flügel: Johannes der Evangelist, die Schlange im Kelch beschwörend, und St. Margaretha, ein Kreuz in den Händen, den Drachen zu ihren Füßen.

Die halblebensgrossen Figuren stehen sämmtlich vor reichgemusterten Goldteppichen, über welche man in eine weite Landschaft mit Meer, Bergen, Städten und gothischen Kirchen sieht (Pinakothek. Cat. 1872. N. 360—632).

Einer der abgesägten Aussenflügel befindet sich im Museum zu Mainz (Cat. 1877. N. 312) und stellt St. Andreas und eine Heilige dar, die in der Rechten eine Pfauenfeder hält; zu ihren Füßen ein Bär. Angeblich St. Ursula oder St. Columba.

Der zweite Aussenflügel ist in der Nationalgalerie in London (Cat. 1875. p. 172. N. 707) und zeigt St. Petrus und St. Dorothea. Der erstere hält in der Rechten die goldenen und silbernen Schlüssel, in der Linken ein Augenglas. Die Heilige trägt einen Korb mit Rosen und anderen Blumen.

Lithographien nach den in München befindlichen Bildern siehe im Boisseree'schen Galleriewerk.

⁵⁸⁾ Kleine Schriften. 1854. II. p. 309.

⁵⁹⁾ Pastor Fochem und J. P. Büttgen machten zuerst in den „Rheinblüthen“ (1831. N. 3 und 24) auf die weiter unten citirten Chronisten aufmerksam.

ist die Kölner Karthause) machte, entnehmen kann, geht daraus hervor, dass beide Altäre von dem Kölner Patrizier Peter Rinck gestiftet sind, dass er, der 1501 starb, zur Ausführung des Kreuzaltares 200 Goldgulden vermachte, und kurz vorher für 250 Goldgulden den Thomasaltar hatte anfertigen lassen“.

Diese Worte Kuglers begründen die allgemeine Ansicht, dass der Kreuzaltar erst nach dem Jahre 1501 entstanden sei, und dass beide Bilder Werke der kölnischen Schule wären.

Aber aus den Worten Kuglers: „So viel ich aus den urkundlichen Stellen etc. entnehmen kann“, geht hervor, dass Kugler gerne noch etwas mehr entnommen hätte, aber nicht klug daraus werden konnte.

Betrachten wir diese urkundlichen Nachrichten näher.⁶⁰⁾ Eine derselben enthalten die bereits erwähnten „*Analecta ad conscribendum Chronicon*“ d. i., die Compilation eines gewissen Michael Mörckens, welche bis zum Jahre 1649 reicht. Die andere findet sich in einer zweiten Compilation, als deren Verfasser sich ein Indignus F. Joannes Bungartz nennt. Diese reicht bis zum Jahre 1728 und scheint die früher erwähnte benützt zu haben.

An beiden, diese Altarbilder betreffenden Stellen, fällt zunächst auf, dass weder die ältere noch die jüngere, lediglich die Wiedergabe eines vordem im Convente

⁶⁰⁾ Sie wurden zuletzt von Joh. Jac. Merlo (Kunst und Künstler in Köln. Köln. 1850. p. 83, und: Die Meister der altkölnischen Malerschule. Köln. 1852. p. 141), dessen Lesart wir unten reproduciren, veröffentlicht.

geführten Jahrbuches oder eines einzigen Actenstückes ist, sondern dass beide eine Reihe von Thatsachen verzeichnen, die sich ungefähr im Zeitraume eines halben Jahrhunderts zugetragen haben müssen; denn beide Chronisten gedenken am Todestage des langjährigen Wohlthäters der Karthause, des hochverdienten Petrus Rinck, fassen in Kürze zu seinem Gedächtnisse die bemerkenswerthesten Aeusserungen seines edlen Stifterherzens zusammen und erwähnen, was ihm ausser den schon früher vorgebrachten Wohlthaten, die Karthause noch überdies verdankt.

Der Inhalt dieser beiden Stellen kann somit nicht aus einem Actenstücke, sondern muss aus mehreren geschöpft sein, weil jede Stelle mehrere Thatsachen, die in verschiedenen Jahren sich ereigneten, und bei deren keiner die Verfasser dieser beiden Compilationen zugegen waren, berichtet. Beide Stellen sagen, dass Petrus Rinck am 8. Februar 1501 starb, und beide erwähnen nebenbei die Gemälde für die Altäre am Lettner, genannt der Thomasaltar und der vom heiligen Kreuze.

Aus dem Wortlaute beider Stellen ist ferner ersichtlich, dass das Thomasaltarbild früher dagewesen ist, als das des Kreuzaltares. Die ältere Compilation von Michael Mörckens sagt: *paulo ante obitum*, kurz vor seinem Tode hatte Rinck ein Bild für den Thomasaltar, 250 Goldgulden werth geschätzt, geschenkt oder gestiftet.

Sie lautet wörtlich nach der Leseart Merlo's:

(p. 209) „8^{va} Febr. obiit Nob. D. Petrus Princk J. U. Dr. Patritius Coloniensis, maximus benefactor noster; quondam hujus Ds. novitius

propter infirmitates fere continuas exite persuasus, cum habitu minime exiit animum benevolum, et erga nos maxime beneficum; imo pro se in perpetuum substituit alium Deo serviturum, dum 1465 fundavit cellam F. et praeter Caplum ambitum minorem et Ozole sive Odaeum in medio templi, quae vivens construxit, et duobus calicibus totidemque vestimentis sacerdotalibus donavit, etiam moriens ex ultimo voluntatis suae testamento legavit 200 florenos communes; medietatem Capellae suae Tabulam pro ara S. Crucis supra Ozale; nam paulo ante obitum alteram similem pro Ara S. Thomae Apostoli 250 aureis aestimatam, item antipendium pro summo altari valoris 10 aureorum, et altero anno ex mente ipsius fieri curavimus duas ampullas argenteas inauratas ponderis 4 marcarum, minus 4 lotonibus, valoris 35. aureorum. Sepultus est autem ante Capitulum in introitu ostii — imo supra Januam vestiarii depictus existit cum fratre in habitu saeculari, ipse vero uti puto in habitu ecclesiastico. — 1501. —“

Aus dieser Stelle geht auch hervor, dass Rinck 200 Gulden testamentarisch für das Bild des Kreuzaltars hinterliess.

Befremdend ist das Wort „aestimatam“, denn es sagt, dass der Thomasaltar auf 250 Goldgulden geschätzt wurde. Sollte ihn Petrus Rinck mit 250 Goldgulden bezahlt haben, so würde die Stelle beweisen, dass er vor seinem Tode für den Altar des heiligen Kreuzes um 50 Gulden weniger hinterliess. Da aber Bilder in der Regel laut Vertrag mit dem Meister bestellt wurden, und der Preis, den der Maler erhalten sollte, festgesetzt, ihm andererseits oft bis in die kleinsten Nebenumstände vorgeschrieben wurde, was er dafür zu leisten hätte, müsste der Betrag für den Kreuzaltar abgemacht und im Vertrage schon geringer fixirt worden sein. Warum wurde nun der Thomasaltar geschätzt?

Vergleichen wir damit die diesbezüglichen Stellen der jüngeren Compilation des Indignus F. Joannes Bungartz: „*Annales Cartusiae Coloniensis a Fundatione, id*

est ab anno 1334 usque ad nostra tempora“ (1728), so lauten sie:

(p. 135) — 1481. *V. P. Prior Joes de Bonna odaeum sive oezale in umbilico templi ac fundamentis extruxit, erectisq, in eo binis Altaribus S. Crucis et Thomae Apostoli impensis 225. florenos; suppeditante D. Petro Rinck, qui etiam Aras duobus calicibus totidemq, ornamentis sacerdotalibus cohonestavit. Altaria quaedam consecrata ipsis manibus Ill^{mi} Principis Electoris Col. Hermanni de Hassia 11. Aug.*

(p. 152) — 1501. *8. Feb. Naturae debitum solvit Clariss. D. Petrus Rinck J. V. Doctor, quondam nostrae domus novitius, sed invalescentibus morbis habitum exuere compulsus, praecipuus noster Maecenas a quo praeter beneficia ut supra in vita collata. e testamenti sui tabulis adepti 200. floren. communes, medietatem capellae suae, tabulam nempe pro ara S. Crucis in Odaeo cujus similem prius obtulerat ad aram St. Thomae, 250. aureis dum temporis, sed minus aestimatam, cum sit praetiosissima. etc.*

Das „*minus aestimatam*“ kann sich nur auf das Bild des Kreuzaltars beziehen, das aber vorhanden gewesen sein muss, als es geringer geschätzt wurde. Nachdem jedoch Petrus Rinck thatsächlich testamentarisch nur 200 Gulden für dieses Altarbild hinterliess, musste er, da der Thomasaltar, wie wir aus der früher citirten Stelle des älteren Chronisten wissen, auch, und zwar auf 250 Gulden geschätzt worden war, um diese geringere Schätzung des Kreuzaltars bereits gewusst haben. In Vorhinein kann der Betrag von 200 Gulden für den Kreuzaltar nicht stipulirt gewesen sein, sonst könnte nicht die Rede sein von einer Abschätzung beider Bilder gegen einander, welche nach alledem stattgefunden haben muss. Die Mönche dürften ein Haar in der Sache gefunden und um den Preis gefeilscht haben, bei welcher Vermuthung sich uns sofort die Frage aufdrängt, ob Petrus Rinck wirklich der Stifter beider Bilder ist?

Der Thomasaltar zeigt ein Wappenschild, wenn dieses das Familienwappen Rincks sein sollte, dann wird er wohl der Stifter gewesen sein. Um so unerklärlicher ist es, dass der Kreuzaltar kein Wappen zeigt. Wenn er aber nach Rincks Tode für die hinterlassenen 200 Gulden gemalt wurde, ist gewiss kein Grund vorhanden gewesen, sein Wappen auf dem Bilde fortzulassen, ja es durfte gar nicht fehlen.

Rinck scheint aber in der That weder der Stifter des einen noch des anderen Bildes, mindestens nicht ausschliesslich zu sein, denn beide Compilationen führen unter dem Jahre 1485 bereits eine Stelle an, welche in der älteren (p. 185) lautet: *F. Joes de Argentina conversus in sua professione deputavit 105 aureos pro picturis tabularum altarium in Odaeo sive Ozali*; und die jüngere Compilation sagt noch deutlicher (p. 139) *pro picturis tabularum duorum altarium*. Somit waren damals schon 105 Goldgulden für diese beiden Bilder vorhanden, und es ist eher fraglich, ob beide nicht bereits vor dem Jahre 1485 bestellt waren.

Im Jahre 1481, berichtet eine oben citirte Stelle, unterstützte Petrus Rinck den Prior Joannes de Bonna bei Erbauung des Lettners und der beiden Altäre, für welche er auch sofort zwei Kelche und ebensoviel priesterliche Gewänder stiftete. Die Conventualen, die einen so mildthätigen Mann im Rücken hatten, werden kaum lange gezögert haben, die Bilder zu bestellen, und als der Thomasaltar fertig war, hat Petrus Rinck vielleicht nur den fehlenden Betrag ergänzt, die schuldige Summe bezahlt und das Wappen des Thomasaltars mag zu ihm in Beziehung stehen.

Aber mit dem Kreuzaltar hat es eine Controverse gegeben, denn wir wissen, dass das Bild geringer geschätzt wurde. Entweder hatte der Meister dem Vertrage nicht entsprochen oder war inzwischen gestorben, in Folge dessen das Bild von anderer Hand vollendet wurde, wodurch es, insbesondere in den Augen der Conventualen, an Werth verloren haben musste. Diese verweigerten die Bezahlung der bedungenen Summe, denn Jedermann konnte an dem Bilde sehen, was auch für uns deutlich ist, dass es dem Vergleich mit dem Thomasaltare auch nicht im Entferntesten Stand halten konnte. Vielleicht kam es zum Processe mit den Erben des Malers, der vor vierhundert Jahren mindestens eben so lange gedauert haben mag, als heute. Bei dieser Gelegenheit aber wurden beide Altäre abgeschätzt und der Kreuzaltar weniger werthvoll befunden. Trotzdem wurde er noch immer nicht bezahlt, denn Petrus Rinck stirbt im Jahre 1501 und hinterlässt testamentarisch die Summe von 200 Gulden zur Bezahlung der Schuld, damit sein Gedächtniss, als Erbauer, der beiden Altäre, nicht durch üble Nachrede verunglimpft werde.

Diese Schlussfolgerungen ergeben sich mit starrer Consequenz aus den Stellen beider Chronisten, aus dem Vergleiche beider Bilder miteinander, und aus der Thatsache, dass der erste Geldbetrag für diese Altarbilder nicht von Petrus Rinck gewidmet wurde.

Der Kreuzaltar ist demnach nicht, wie allgemein angenommen wird, erst nach dem Jahre 1501 entstanden, sondern beide Bilder waren vor dem Tode Rincks fertig. Welchen Zeitraum der ältere Chronist unter dem *paulo*

ante, und der jüngere unter dem *prius* verstanden wissen wollen, können wir nur aus dem Umstande errathen, dass der Maler des Thomasaltars im Jahre 1488 starb. Beide Bilder sind jedoch später entstanden, als der Boisseree'sche Bartholomäus, und der Thomasaltar insbesondere, zeigt den Künstler auf der höchsten Stufe der Vollendung.

VII.

Identitätsbeweis.

So fremdartig uns der Meister des Thomasaltars im ersten Augenblicke erscheint, so wohlbekannt sind uns diese Physiognomien der heiligen Helena und Afra und jede Einzelheit für sich, nur die Kleider, in welchen diese Formen auftreten, sind uns fremd, denn wir sahen sie nie in Begleitung der Farbe, auch niemals so durchgebildet, wie es das Format grosser Altargemälde gestattet, sondern nur in kleinen Dimensionen von der Grösse einer Handfläche. Es unterliegt keinem Zweifel, dass wir all das, nur in der späteren Gruppe jener vorerwähnten 84 Kupferstiche gesehen haben, und dass der anonyme Meister des Bartholomäus und der Kölner Altarbilder kein anderer sein kann, als der Colmarer Maler Martin Schongauer, von seinen Zeitgenossen genannt: „*Pictorum gloria*“. Diese Thatsache ist bei näherer Prüfung so evident, dass wenige Hinweisungen genügen, um sie deutlich zu machen.

Wir können in Schongauer unmöglich einen Meister vor uns haben, der sich selbst copirte. Aber

ohne sich je zu copiren, bleibt jeder schaffende Künstler an eine bestimmte Ausdrucksweise der Form gebunden, d. h. er wird in der Auffassung der Physiognomien einem gewissen Gesamtcharakter treu bleiben, der sich nur allmählig verändern wird, in der Bildung der Hände wird er stets einer bestimmten Anschauung folgen, die er einmal als die richtige anerkannt hat, und in der Bildung der Füße wird er immer derselbe bleiben. Wenn diese drei Altarbilder von Schongauer herrühren, muss die Bildung der Physiognomien eine grosse, die der Hände eine weit grössere, die der Füße aber die grösste Aehnlichkeit haben mit jenen der 84 Kupferstiche des Meisters. Alles Uebrige ist mehr oder weniger der Veränderung unterworfen.

Ich glaube nicht, dass sich in diesen drei Altarbildern ein Fuss oder eine Hand bezeichnen lassen, für welche sich nicht die vollkommen entsprechende Skizze in mehreren der Schongauer'schen Stiche finden liesse. Man vergleiche die Bildung der Füße im Bartholomäusaltar mit jenen der Apostelfolge, und beispielsweise die Füße des Heilandes im Thomasaltar mit jenen des Apostels Thomas (N. 36), und die Identität der Fussbildung in allen Schongauer'schen Compositionen springt bereits so sehr in die Augen, dass wir die Aehnlichkeit der Bildung der Hände, die noch auffallender ist, nicht mehr hervorzuheben brauchen.

Wir verweisen ferner auf die Aehnlichkeit der Frauen des Thomasaltars mit jenen des Bartholomäus, also zuerst untereinander, eine Erscheinung, die in den weiblichen Gesichtern der Stiche wiederkehrt, dann aber

vergleiche man insbesondere die heilige Agnes des Bartholomäus mit der heiligen Barbara (N. 62) und Catharina (N. 74), die Physiognomien der Helena, Afra und Magdalena des Thomasaltars, mit den klugen und thörichten Jungfrauen, und die heilige Helena insbesondere mit der Maria der Verkündigung (N. 78); der letztgenannte Vergleich ist einer der schlagendsten. Man vergleiche ferner das Kind des linken Flügelbildes des Thomasaltars, mit dem Schongauer'schen Kinde der Kupferstiche, vor allen mit dem der kleinen Madonna (N. 61), die Engelfiguren der Altarbilder mit den Engeln im Bischofstabe, und schliesslich den Heiland des Thomasaltars mit dem Heiland, der der Magdalena erscheint (N. 52). Man wird in Wahrheit sehr geringe Unterschiede im Costüm, aber keinen in der Bildung der Physiognomien, der Hände und der Körper überhaupt finden können. Ja manche Vergleiche sind so evident, dass ein stärkerer Beweis für die Zusammengehörigkeit einer Reihe von Bildern mit einer Reihe von Kupferstichen, nicht gedacht werden kann, und es ist eher möglich, den Nachweis zu erbringen, dass das Monogramm der Kupferstiche nicht Schongauer, sondern einen ganz anderen Meister bedeutet, als den einmal nachgewiesenen Zusammenhang dieser 84 Stiche mit diesen Bildern zu alteriren.

Ein weiterer Umstand, der mit nahezu entscheidendem Gewichte für die Entstehungszeit der Kupferstiche in die Wagschale fällt, ist folgender: dasselbe Wappen, welches sich zur rechten Seite am Mittelbilde des Bartholomäusaltars befindet, der rothe Adlerflug im

grauen Felde, findet sich unter der von Schongauer gestochenen Wappenfolge (N. 93), welche wir als eine der letzten Arbeiten des Schongauer'schen Grabstichels bezeichneten. Dies könnte allerdings ein Zufall sein, aber die einzelnen Wappenschilder der Kupferstichfolge differieren unter einander in der Form sehr, das Wappenschild des Bartholomäus und das des Kupferstichs (N. 93) haben jedoch genau dieselbe Form, und das letztere erscheint überdies noch verkehrt.⁶¹⁾

Aber schliesslich werfe man einen Blick auf den Altar des Kreuzes, das letzte Werk des Meisters, und vergleiche damit das sogenannte grosse Kreuz (N. 10). Auf beiden finden wir denselben Heiland, und links, an Gestalt, Haltung, Gesicht und Händen, dieselbe Maria. Hier ist kein Zweifel mehr möglich, das sind unverkennbar Schongauers Gestalten.

Aber wie ist das möglich, müssen wir selbst fragen, wie ist das denkbar? Der Altar vom heiligen Kreuze ist nicht vor dem Jahre 1485 gemalt und dieser Stich Schongauers (N. 10) gehört zu seinen frühesten Arbeiten,

⁶¹⁾ Vorübergehend sei erwähnt, dass der alte Rahmen des Thomasaltars die Namen der dargestellten Heiligen aufweist. Unter dem Heilande jedoch befindet sich das Jesus-Monogramm, welches, wie bekannt, aus den Buchstaben I H S und einem in Mitte des H stehenden Kreuze besteht. Hier ist es aber so dargestellt, dass das I wegblied und stillschweigend in dem Kreuze ausgedrückt erscheint. In Folge dessen besteht dieses Monogramm aus den Buchstaben H (d. i. der alten Form des M), dem S und einem Kreuze und enthält genau dieselben Lettern, aus welchen das Monogramm der Kupferstiche Schongauers gebildet ist. Es liegt die Vermuthung sehr nahe, dass der Künstler durch diese ungewöhnliche, ja nicht einmal zulässige Bildung des Jesus-Monogramms zugleich seinen Namen andeuten wollte, den er auf seinen Bildern niemals angezeigt hat.

er ist nachweisbar und unbestreitbar unter Rogers Eindrücken etwa um 1470 gestochen! Wie ist es möglich, dass ein schaffender Genius auf der Höhe seines Talentes auf Motive zurückgreife, die er in seiner Jugend bereits abgethan hat?

Dies ist allerdings nicht möglich, aber diese Frage ist vor dem Bilde selbst zu beantworten. Die Innenbilder des Kreuzaltars sind von zwei sehr verschiedenen Händen gemalt. Von der Hand Schongauers rühren nur die Engelgruppen in den Lüften und das Gerippe im Hintergrunde her. Die weiblichen Gestalten der Seitenflügel sind mit unwesentlichen Veränderungen nach den Heiligen des Boisseree'schen Bartholomäus, aber kaum nach dem Bilde selbst, sondern wahrscheinlich nach dürftigen zurückgebliebenen Skizzen, von anderen Händen copirt. Der Heiland und diese Maria scheinen in Ermanglung eines anderen Vorwurfes nach dem erwähnten Kupferstich hineingemalt zu sein. Die ganze Gruppierung ist hier verfehlt, die Figuren sind unschön gedrängt und aneinander geschoben, der Körper des Heilands konnte in dem verhältnissmässig niederen Raume nicht recht Platz finden, ja diejenigen, welche diese Arbeit besorgten, hatten keine Ahnung von der räumlichen Oekonomie, welche ihnen die kleineren Bildflächen des Kreuzaltars auferlegt hätten, denn die Figuren erscheinen rechts und links wie abgeschnitten, aber sie malten frisch darauf los, so gut es ging, der Meister wusste nichts mehr davon.

Die einzig denkbare Erklärung für diese Erscheinung im Kreuzaltar ist, dass Schongauer starb, als er mit

dem Bilde beschäftigt war. Die Engelchöre in den Lüften, die in sämtlichen Bildwerken der christlichen Kunst an Schönheit und Anmuth kaum ihres Gleichen haben, sind sein letztes Werk. Aber wir begreifen es vollkommen, dass die Conventualen der Kölner Karthause die Bezahlung des bedungenen Betrages für dieses Altarbild verweigerten, denn es ist nur der geringste Theil daran von des Meisters Hand und der Rest ist — Stümperarbeit.⁶²⁾

Wir sind hiemit an das Ende unserer Untersuchungen gelangt, und wollen nur noch wenige Worte über jene am Eingange dieser Aufsätze erwähnten drei kleinen Bildchen verlieren, die mit Vorliebe als Werke Schongauers angesehen werden, aber als solche bisher nicht nachgewiesen werden konnten. Es sind dies eine Madonna mit dem Kinde der kaiserlichen Gallerie in Wien,⁶³⁾

⁶²⁾ Befremdend aber erscheint dem gegenüber die Differenz im Preise beider Bilder. Als die Lyversberg'sche Sammlung am 16. August 1837 versteigert wurde, erreichte der Thomasaltar, der auf 2800 Thaler taxirt war, ein Angebot von 621 Thalern, für den mit 4500 Thalern taxirten Kreuzaltar wurden 2510 Thaler erzielt, ein Betrag, der aber den Erben nicht genügte. Wie bereits erwähnt, wurde endlich der letztere um 5000 Thaler, der Thomasaltar dagegen für 2500 Gulden für das Museum erworben. Diese Preisverhältnisse sind den Bildern gegenüber ganz unerklärlich, denn der Kreuzaltar reicht an den Thomasaltar gar nicht heran. Der letztere ist in all seinen Theilen von der Hand Schongauers gemalt, der Kreuzaltar aber nur in den Engelchören und vielleicht den Fernsichten. Die Unterschiede sind so beträchtlich, die Missverhältnisse der Composition so bedeutend, dass diese Preisdifferenzen nur unser Erstaunen erregen können. Für die crassen Unterschiede beider Bilder reicht ein Vergleich der Photographien schon vollkommen hin; geradezu drastisch aber ist er zwischen der heiligen Agnes und ihrem Lamme des Kreuzaltars, mit derselben Figur des Boisseree'schen Bartholomäus.

⁶³⁾ Maria im langen Gewande, auf einem Feldstuhl sitzend, hält mit dem rechten Arm das auf ihrem Schoosse stehende Christuskind und

eine ähnliche heilige Familie in der Pinakothek in München⁶⁴⁾ und die Halbfigur einer Madonna mit dem Kinde der Sammlung Klinkosch in Wien.⁶⁵⁾

Diese drei Bildchen sind von ungewöhnlicher Zartheit der Behandlung und halten auch dem empfindlichsten Auge Stand, aber man zweifelt vielfältig, dass sie von Schongauer herrühren. Wir kennen jedoch nunmehr den Meister in seinen grösseren Gemälden, und haben Anhaltspunkte genug zu ihrer Beurtheilung; denn die Madonna im Rosenhaag ist um das Jahr 1473 entstanden, der Boisseree'sche Bartholomäus kann nur wenige Jahre später als die Apostelfolge gestochen wurde und vor 1485 gemalt sein, und der Thomasaltar gehört den letzten Lebensjahren des Meisters an.

Diese drei kleinen Bildchen aber unterscheiden sich sowohl durch das tiefe und satte Colorit, als durch die Auffassung der Formen eben so wesentlich von allen soeben genannten grossen Altargemälden, wie jene kleine Gruppe von sieben Kupferstichen der Madonna mit dem

pflückt eine Beere von der Traube, die sie in der Hand hält. Zur Linken sieht man durch einen hohen Thürbogen den Stall, wo Josef, nach dem Kinde umgewandt, dem Ochs und Esel das Futter bringt. Holz. 0.26 h. 0.17 br. Das Bild stammt aus der Sammlung Böhm. (Cat. J. Böhm. 1865. N. 1721).

⁶⁴⁾ Maria in rothen Gewändern sitzt im Vordergrund mit dem Kinde im Schooss, dem sie eine Blume reicht. Dahinter steht im Stalle Josef bei Ochs und Esel. Am Boden Erdbeerstauden mit Blüten und Früchten, links im Hintergrunde Landschaft mit Schafen. Holz. 0.25 h. 0.17 br. (Cat. 1872. N. 1360).

⁶⁵⁾ Das Bild der Sammlung Klinkosch in Wien, c. 8" h. 6" br., zeigt das Kind, auf einem Kissen sitzend und in einem Buche blätternd, welches die Maria ihm vorhält. Ueber beiden schwebt ein Engel, der eine grüne Fahne hält.

v. Wurzbach. Martin Schongauer.

6

Papagei sich von den späteren Blättern Schongauers unterscheidet. In den letzteren ist kaum ein Anknüpfungspunkt dafür zu finden; in der Gruppe der Passion vielleicht eher, aber sofort fühlen wir ihn bei Betrachtung jener sieben Blätter, welche die Gruppe der Madonna mit dem Papagei bilden. Ja, das Bildchen der Sammlung Klinkosch erinnert sofort frappant an diese Madonna selbst, und die Bilder der kaiserlichen Gallerie in Wien und der Pinakothek, lassen keinen Zweifel darüber aufkommen, dass sie mit der Geburt Christi (N. 4) und der Anbetung der Könige (N. 5) ziemlich gleichzeitig entstanden sein müssen. Es ist kaum ein Zweifel möglich, dass wir in diesen drei Bildern Jugendarbeiten Schongauers vor uns haben, die unter niederländischem Einfluss gemalt wurden.

Charakteristisch für sie ist die auffallend nachlässige Behandlung der Nebenfiguren im Hintergrunde, eine Erscheinung, die sich in ähnlicher Weise nur in Schongauers früheren Kupferstichen nachweisen lässt.

VIII.

Schluss.

Auf Grund der vorstehenden Untersuchungen erfährt die Biographie Schongauers allerdings einige wesentliche Aenderungen.

Martin Schongauer ist demnach um das Jahr 1450 in Colmar geboren. Den ersten Unterricht mag er bis zum Jahre 1468 von seinem Vater empfangen haben, und es ist nicht unmöglich, dass er um das Jahr 1470, als junger Geselle, auch den Unterricht eines Goldschmiedes Namens Rüst in Strassburg genoss. Jene Lehrer aber, bei welchen er zeichnen und malen lernte, sind uns gänzlich unbekannt, und es ist sehr fraglich, ob dies überhaupt namhafte Meister waren, doch ist die Vermuthung, dass er von dem in Colmar um das Jahr 1462 thätigen Caspar Isenmann künstlerische Anregung empfing, nicht ganz ausgeschlossen. Er besuchte noch als junger Geselle die Niederlande und bildete sich nachweisbar an Bildwerken Roger van der Weydens und anderer Künstler, deren Namen wir nicht mit Bestimmtheit angeben können, deren Eindrücke jedoch in seinen

ersten Stichen und Jugendbildern wahrzunehmen sind. Die kleinen Bilder in Wien und München sind in dieser Zeit entstanden.

Längere Zeit dürfte er in Köln gelebt haben, denn die Blätter der Passion verrathen nachhaltige Eindrücke der Kölner Schule. Sie zeigen aber auch eine, in der Geschichte der Kunst einzig dastehende Erscheinung, die künstlerische Wiedergabe einer Reihe von Eindrücken, die Schongauer nur durch die Aufführung von Mysterien oder Passionsspielen erfahren haben kann, denn sie reproduciren wiederholt, mit realistischer Treue, dieselben Figuren in den mannigfaltigsten Positionen und Stellungen, für welche sie kaum aus anderem Anlasse ein Modell abgegeben haben können; dass sie aber nach der Natur gezeichnet sind, ist gar nicht zu bezweifeln. Ob dies in Köln oder in Colmar geschah, ist nicht zu bestimmen, aber die um das Jahr 1473 gemalte Madonna im Rosenhaag verräth unabweislich, dass sie unter dem Eindrucke der sogenannten Paradiesesbilder des Meisters Wilhelm von Köln entstanden ist, und in der Folge der Apostel sind ebenfalls noch kölnische Motive fühlbar.

Später war er dauernd in Colmar ansässig, arbeitete von dort aus für die reichsten Kirchen, denn sein Name scheint in Kürze weit und breit berühmt gewesen zu sein, wozu in nicht geringem Maasse seine Kupferstiche beigetragen haben dürften.

Die totale Umwandlung, die er in coloristischer Beziehung unter der Einwirkung der Kölner Schule erfuhr, mag zumeist die Ursache gewesen sein, dass

seine bedeutendsten Altarbilder als Werke eines anonymen kölnischen Meisters beschrieben wurden. Die einzelnen Phasen dieses Bildungsganges sind aber nicht näher zu verfolgen, da uns vom Jahre 1473 bis zur Entstehung des Boisseree'schen Bartholomäus kein Werk bekannt ist, dessen Entstehungszeit nachzuweisen wäre.⁶⁶⁾ Das letztgenannte Bild dürfte noch vor dem Jahre 1485 vollendet gewesen sein, denn es ist nicht anzunehmen, dass Schongauer vor Beendigung desselben an den Entwurf des so sehr bedeutenderen Thomasaltars ging.

Dieses Altarbild zeigt den Meister auf der Höhe seines Talentes, und es ist unmöglich, mit einer trockenen Beschreibung seine Vorzüge detailliren zu wollen, denn es macht auf den Beschauer, mit seinen wie in Silberlicht und Morgenröthe getauchten Gestalten, den Eindruck einer Vision.

Das letzte Werk des Meisters sind die Engelchöre des Altars vom heiligen Kreuze; in dieser Zeit scheint

66) Ausser den genannten grossen Altarbildern werden noch dem Meister des Bartholomäus zugeschrieben:

1. Eine Maria im hellgrauen Gewande, eine grosse Krone auf dem Haupte, sitzend dargestellt. Im Schoosse hält sie ein Buch und in der linken Hand zwei Rosen. Der kleine Jesus sitzt ihr zur Rechten auf der Wiese. Goldgrund. 1' h. 8 $\frac{1}{2}$ " br. (1831 bei Dr. Kerp, 1850 bei Dormagen in Köln).

2. Maria mit dem Kinde, über ihr ein schwebender Engel mit der Krone, vor ihr St. Augustinus im bischöflichen, St. Adrianus im ritterlichen Gewande. Halbfiguren auf Goldgrund. 0.41 h. 0.29 br. Gallerie in Darmstadt (Cat. 1872. N. 170).

3. Kreuzabnahme, im Louvre, von Villot (Cat. 1872. N. 280), dem Quintyn Matsys zugeschrieben.

Das erste Bild kenne ich nicht aus eigener Anschauung, und die beiden anderen sind mir nicht hinreichend in Erinnerung, um sie zu beurtheilen.

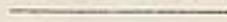
er nicht mehr in Kupfer gestochen zu haben. Er starb als ein kaum vierzigjähriger Mann am 2. Februar 1488 zu Colmar, und der Altar vom heiligen Kreuze wurde von roher und plumper Hand vollendet.

Seine künstlerische Richtung verdankt Schongauer weniger den in den Niederlanden empfangenen Eindrücken, als jenen der Kölner Schule. Als er aber kurz vor seinem Tode auf der Höhe seiner Originalität und schöpferischen Kraft angelangt war, gab er im Thomasaltar jenem schwärmerischen Mysticismus, der in seinem Vaterlande, dem Elsass, seinen Ursprung hatte, den künstlerisch vollendetsten Ausdruck.

Zu der Berühmtheit, die seinen Namen umgibt, können aber die im Colmarer Museum befindlichen Werke niemals das Geringste beigetragen haben, denn sie sind durchaus mittelmässige Handwerksproducte, Plagiate an seinen und Anderer Ideen.

Alles, was von seinen Werken auf uns kam, beweist, dass Schongauer ein Meister ersten Ranges war, dessen Talent die fremden Eindrücke, welchen es im hohen Maasse zugänglich gewesen, stets in selbstständiger Weise verarbeitete, des Stoffes und der Form in gleicher Vollkommenheit Herr war, und jedem Objecte den Stempel des Genies aufprägte. Der Einfluss seiner Werke auf seine Zeitgenossen war ein im hohen Grade nachhaltiger, die Copien nach seinen Stichen zählen nach Hunderten, ihre Reproduktionen in Bildwerken aller Art sind noch häufiger. Wie berühmt aber auch sein Name war, wir wüssten nichts von ihm und hätten nicht den geringsten Anhaltspunkt, die Werke

des grössten deutschen Meisters aus dem Chaos der anonymen Productionen auszuscheiden, wenn das Gebäude, welches die registrirende Kunstforschung über seinem Namen errichtete, bei der leisesten Berührung mit der Kritik nicht wie ein Kartenhaus zusammengefallen wäre.



AN H A N G.

Chronologisches

Verzeichniss der Kupferstiche

Martin Schongauers.

A. N. H. A. C.

Chronologisches

Verzeichnis der Kupferstiche

Martin Schönmayers

Der von Bartsch und Passavant beobachtete Vorgang, die Stiche der alten Meister nach den Monogrammen aufzuführen und in jener Reihenfolge zu verzeichnen, welche aus den Gegenständen von selbst hervorgeht, ist für die Praxis von Wichtigkeit, für die Wissenschaft aber ziemlich werthlos. Für Schongauer war er nur insoferne zweckmässig, als kein von seiner Hand herrührendes Blatt mit einem anderen Monogramme bezeichnet ist, und demnach in anderen Stecherwerken erst zu suchen wäre. Sie tragen sämtlich das bekannte Monogramm und sind, wenige Blätter ausgenommen, mit den Arbeiten anderer Stecher kaum zu verwechseln.

Dagegen finden sich unter den mit diesem Zeichen signirten Blättern mehrere, welche nicht von ihm herrühren. Sobald jedoch das Schongauer-Werk nach bestimmten Anhaltspunkten geordnet wird, fallen sie als unvereinbar mit den übrigen heraus oder erregen sofort Bedenken.

Allerdings handelt es sich stets nur um solche Anhaltspunkte; wir haben die unseren in den vorstehenden Aufsätzen grösstentheils dargelegt. Sie sind:

1. Die drei kleinen, unter niederländischem Einflusse um 1470 entstandenen, in Wien und München befindlichen Jugendarbeiten.
2. Die unter kölnischem Einflusse entstandene Madonna im Rosenhaag aus dem Jahre 1473.
3. Die aus dem Jahre 1482 herrührende Copie des Todes der Maria (N. 49), von Wenzel von Olmütz.
4. Der Boisseree'sche Bartholomäus, der nur vor dem Thomasaltare und vor 1485 entstanden sein kann.
5. Die aus dem Jahre 1483 oder 1485 herrührende Copie der Verkündigung (N. 48) und

6. Der Thomasaltar, der in den letzten Lebensjahren Schongauers, etwa 1485—1488, entworfen und vollendet wurde.

Diese Bilder und Copien bieten in ihrer Entstehungszeit eine untrügliche Grundlage für die chronologische Anordnung der Kupferstiche. Ein geringer Theil derselben entstand ausschliesslich unter niederländischem Einflusse, ein grösserer unter kölnischem, die bedeutenderen Blätter aber zeigen den Meister in seiner Originalität.

Unwesentlich, aber auch unmöglich ist die Trennung der Perioden durch eine bestimmte Jahrzahl, denn der Ideengang eines Künstlers ist nicht an ein Jahr geknüpft, wohl aber wird er mit den Jahren ein anderer.

Zu weitgehend wäre es dagegen, bestimmte Folgen deshalb zu trennen, weil eines ihrer Blätter früher gestochen zu sein scheint als die anderen. Dies ist beispielsweise bei der Grablegung (N. 21), welche zugleich mit mehreren Blättern der I. Periode, unter entschieden niederländischem Einflusse gestochen sein dürfte, dem St. Christoph (N. 66) und der kleineren Geburt (N. 50) der Fall, welche den übrigen Blättern jener Folgen, zu welchen sie offenbar gehören, vorangegangen sein müssen.

Wir besitzen leider nicht die geringsten Anhaltspunkte über die ursprüngliche Zusammengehörigkeit der Blätter, aber ebenso wie die Apostel und die klugen und thörichten Jungfrauen, bildeten wohl auch die kleinen und grösseren Heiligen zusammengehörige Folgen. Die ganze Materie wäre vielleicht einer sicherern Behandlung fähig, wenn wir Abdrücke vor den Retouchen miteinander vergleichen könnten, aber die meisten Platten erfuhren, vielleicht noch von Schongauers Hand selbst, eine kräftige Ueberarbeitung, welche ihnen den Charakter einer Uniformität verlieh, den sie ursprünglich nicht gehabt haben mögen. Abdrücke ohne alle Retouche sind nur von wenigen Blättern bekannt, einige zeigen deutlich Ueberarbeitungen einer fremden Hand, ohne welche sie nie vorzukommen scheinen.

Emil Galichon (*Gazette des beaux Arts*. 1859. v. III. p. 257 u. 321) machte den Versuch, bei einigen Blättern Schongauers,

bestimmte Plattenzustände zu normiren, da sie aber nur in der Retouche beruhen, und eine von Schongauer selbst vorgenommene Plattenänderung nicht nachzuweisen ist, beschränken sie sich sämmtlich nur darauf, in einigen Fällen die Kennzeichen anzugeben, durch welche sich die Drucke der retouchirten Platte von jenen der nicht retouchirten unterscheiden. Die Beantwortung dieser subtilen Fragen wäre nur dann von Wichtigkeit, wenn zugleich mit ihnen die Wasserzeichen der Papiere ihrer Form nach genau wiedergegeben würden, weil sich dann möglicherweise der Zeitpunkt der Retouche annähernd bestimmen liesse; aber davon sind wir noch so weit entfernt, dass es uns einstweilen vollkommen genügen darf, zu wissen, wann und in welcher Reihenfolge Schongauers Blätter überhaupt entstanden sein können.

Die Monogramme sind in der Regel in der Mitte unten, aber höchst ungleichartig eingestochen, bei den Blättern der I. Periode so roh, dass man sie für aufstampigirt halten kann, aber ich glaube, dass dies bei keinem einzigen in der That der Fall ist. In den späteren erscheint es in der Regel fein und scharf eingestochen, bei vielen durch spätere Retouchen vergrößert und vertieft. Es scheint aber immer sofort beigelegt worden zu sein, und Drucke ohne Monogramm sind nicht nachgewiesen. Das S hat in der Regel dieselbe Gestalt, das M dagegen weicht insoferne ab, als es in N. 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 98, 105, 107 und 109 mit senkrecht stehenden Schenkeln (M), in den übrigen dagegen mit schief geneigten (M) erscheint.

Eine specielle Behandlung der Schongauer-Copien unterblieb, da dies in der Regel rohe Handwerksarbeiten sind, deren Aufzählung nicht die Mühe lohnt. In allen Fällen, in welchen sie einen Aufschluss geben konnten, wurden sie sorgfältig zu Rathe gezogen.

Die Angabe der Breite und Höhe geschah in Millimetern, bei jenen Blättern, welche eine genaue Messung der Einfassung nicht ermöglichten, wurde dies durch ein c. (circa) angedeutet.

I. Periode.

Unter vorwiegend niederländischem Einflusse.

c. 1470—1473.

1. Die Madonna mit dem Papagei. Sie blättert mit der Rechten in einem Buche und hält mit der Linken das Kind, welches vor ihr auf einem gemusterten Kissen sitzt, auf der Linken einen langschwänzigen Papagei und in der Rechten eine Birne hält. Halbfigur in einer Fensternische. In der Ferne ein Bäumchen auf einem Hügel. Das Monogramm ist roh hineingekratzt. (B. 29.)

108—140 H. d. Nische.

Vom Stecher W. copirt. — Der Erfindung nach erinnert dieses Blatt an eine ähnliche Madonna von Bochohl (B. 4), das Gesicht hat im Ausdruck Aehnlichkeit mit jenem der Madonna im Rosenhaag, an welche auch die Bildung der Hände mahnt. Auf die, der Idee nach höchst auffallende Verwandtschaft dieses Stiches mit dem kleinen Bilde der Sammlung Klinkosch in Wien wurde bereits (p. 82) hingewiesen. Passavant (*Peintre Graveur*. II. p. 107) erkennt darin den Einfluss Roger van der Weydens, es ist jedoch schwierig, dieser Ansicht heute noch beizustimmen. Das Blatt gehört unstreitig zu den fremdartigsten des Schongauer-Werkes; das Kissen zeigt deutlich dieselbe Technik, der wir in den Blättern des Meisters E. S. begegnen; dass es aber in der That eine Originalarbeit Schongauers ist, kann bei sorgfältiger Vergleichung mit den übrigen Blättern dieser Periode kaum mehr einem Zweifel unterliegen.

2. Der Schmerzensmann. Christus, mit Dornen gekrönt, die Hände auf der Brust gekreuzt, zwischen Maria (links) und Johannes (rechts) stehend. Halbfiguren in einer gothischen Arkade, unter deren Spitzbogen sieben Engel schweben. (B. 69.)

153—193 H. d. Arkade.

Die ersten Drucke vor jeder Retouche zeigen das gross und scharf eingestochene Monogramm ausser dem Simse der Arkade. Nach der Retouche wurde das erste Monogramm gelöscht und neben dem Mantel der Maria im Simse des Fensters neuerdings eingestochen. — Das Blatt wurde vom Stecher W. mit Veränderungen copirt. — Die Composition erinnert an ein Bild der Gallerie in Schleissheim, welches mit einem fremdartigen Monogramme und der Zahl 1457 bezeichnet ist (Cat. 1873. N. 551). Es wird ohne Grund dem Israhel van Meckenen zugeschrieben. Nagler (Monogr. I. 1400) erkannte in dem Monogramme einen fabelhaften Ulrich Asslinger. Die Aehnlichkeit der Anordnung mit dem Stiche Schongauers ist auffallend. Charakteristisch ist die Unsicherheit in der Bildung der Hände der Maria und die vollkommen der Auffassung Roger van der Weydens entsprechende Figur des kraushaarigen Johannes. Vergleiche ihn mit dem Johannes der Madrider Kreuzabnahme.

3. Halbfigur einer thörichten Jungfrau, von vorne gesehen. Sie trägt die Lampe in beiden Händen; auf die linke Schulter fällt eine Haarflechte herab. Das Monogramm gross und scharf in der Mitte unten, mit verkehrtem S, eingestochen. (B. 87.)

c. 107—145 h.

Von dem Stecher V. G. (Pass. II. p. 140) copirt. — Wenn überhaupt von Schongauer, so nur eine frühe Arbeit.

4. Die (grössere) Geburt Christi. In einem überwölbten Gebäude kniet Maria und betet vor dem auf ihrem Gewande liegenden Kinde. Rechts Ochs und Esel und Josef mit der Laterne. Links sieht ein Hirte herein und zwei andere kommen herzu. In der Ferne verkündet ein Engel einem Hirten die Botschaft. Oben rechts schweben drei Engel mit einer Bandrolle. Das Monogramm roh und plump in der Mitte unten. (B. 4.)

167—255 h.

Vom Meister W. und mit Veränderungen von Nicoletto da Modena copirt. — Unter niederländischen Eindrücken gestochen und den beiden Bildchen in Wien und München innig verwandt. Waagen (Kunstdenkmäler II. p. 269) erkennt den Einfluss Roger van der Weydens.

5. Die Anbetung der Könige. Maria, zur Linken des Blattes sitzend, hält das Kind auf dem Schoosse, vor dem ein König

anbetend kniet; hinter ihr Ochs und Esel; der zweite König hält ein Ostensorium, der rechts stehende Mohr einen Pokal, dessen Deckel er hebt. Im Hintergrunde ein Reiter mit Fahne. Ganz vorn rechts ein Hündchen. Monogramm mit auffallender Roheit eingestochen, scheinbar aufstampigliert. (B. 6.)

169—258 h.

Die anonyme originalseitige Copie mit der Jahreszahl 1482 (169—255 Höhe der Einfassung) hielt Bartsch irrig für die retouchirte Platte. — Unter niederländischen Eindrücken gestochen, in der Auffassung der Formen an Memling erinnernd.

6. Die Flucht nach Egypten. Maria sitzt, das Kind im Schoosse, auf dem nach rechts gewendeten Esel, dessen Zügel sie mit der Rechten hält. Josef greift nach einer Datteltraube, deren Zweig fünf Engel niederbeugen, um ihm das Pflücken zu erleichtern. Links im Walde zwei Hirsche. Am Stamme eines Baumes im Vordergrunde bemerkt man zwei, am Fusse desselben eine Eidechse. Das Monogramm roh und plump in der Mitte unten. (B. 7.)

c. 168—255 h.

Unter niederländischen Eindrücken gestochen. Das Original eines Kupferstiches, welcher mit Veränderungen dieselbe Darstellung behandelt, und von Pietro Aquila (1650—1700) angeblich nach einem Bilde von Gaudenzio Ferrari mit der Widmung: „*Illustrissimo Domino D. Balthassari Cannizares de Vigintimillis, Passaneti, Bidanis et Nadorum Domino*“ gestochen wurde, scheint zu diesem Blatte Schongauers in Beziehung zu stehen und ist vielleicht (?) älter. Ein Bild der Gallerie in Stuttgart (Cat. 1877. N. 371) ist nach dem Stiche Schongauers gemalt.

7. St. Jacobus major, der Apostel der Spanier, streitet mit dem christlichen Heere gegen die Ungläubigen und treibt sie zur Flucht. Man sieht den Heiligen zu Pferd, mit gezogenem Schwerte nach rechts hin den Feinden nachgaloppiren, die sich durch einen Gebirgspass zu retten suchen. Im Vordergrunde links ein mit seinem Pferde gestürzter Reiter. Der Hintertheil des Pferdes ist nur in den Contouren angedeutet. Später wurde von anderer Hand oben eine Cartouche eingestochen, welche bestimmt

schien, eine Inschrift aufzunehmen. Das Monogramm fein und scharf, in der Mitte unten. (B. 53.)

433—290 h.

Eine zweifellos echte, aber sehr beschädigte Federzeichnung der Albertina (Waagen. Kunstdenkmäler II. p. 159), die den Angriff der Heiden auf das Schiff der heiligen Ursula darstellt, erinnert in den männlichen Gestalten lebhaft an dieses Blatt, in der Auffassung der weiblichen dagegen an die klugen und thörichten Jungfrauen. Derartige Figuren sind in niederländischen Werken nicht nachzuweisen, finden sich aber in den Bildern des Colmarer Malers Caspar Isenmann und in älteren kölnischen Werken. Auffallend ist es, dass ausser in diesem und dem folgenden Blatte eine derartige Reminiscenz in Schongauers Stichen nicht wiederkehrt.

8. Die zwei Männer auf dem Wege, im Gespräch; der eine von vorn gesehen, legt die linke Hand auf den Säbelgriff, der andere im Profil, trägt in der Linken sein Dolchmesser (B. 90.)

46—88 h.

Wenn überhaupt eine Arbeit Schongauers, denn nur in dieser Zeit möglich. Die Gesichtstypen und Figuren erinnern an den Jacobus major, noch mehr aber an ein notorisch falsches Blatt (B. VI. p. 174 N. 15), welches drei im Charakter ähnliche Halbfiguren vorstellt.

9. St. Antonius, von neun phantastisch-grotesken Dämonengestalten gepeinigt, welche ihn, in den Lüften schwebend, herumzerren und mit Knütteln auf ihn losschlagen. Rechts unten ein Felsen. Das Monogramm roh und plump eingekratzt. (B. 47.)

230—315 h.

Von Israhel van Meckenem, dem Stecher F. V. B., Raphael Mey (c. um 1590) und Anderen copirt. — Auffallend sind die höchst lebendig dargestellten Dämonen gegenüber der steifen, puppenartigen Haltung des Antonius und dessen kurzfingerige Hände; sämmtlich Momente, welche an ältere kölnische Vorbilder erinnern. — Quandt (Kunstblatt 1840. N. 76 p. 323) glaubte mit Hinblick auf dieses Blatt, dass Schongauer einzelne Kupferstiche nach Bochoolt (F. V. B.) copirt habe. Es ist aber an diesem zumeist deutlich zu machen, dass der F. V. B. bezeichnete Stich eine Copie nach dem Schongauers ist, denn die Dämonen halten hier die Stöcke in der Rechten, während sie in dem Blatte des Stechers F. V. B. dieselben in der Linken halten. — Die bekannte Erzählung, dass

v. Wurzbach. Martin Schongauer.

7

Michel Angelo dieses Blatt in seiner Jugend in einem Gemälde copirt habe, s. bei Vasari und Condivi (das Leben des Michel Angelo Buonaroti. Quellenschriften zur Kunstgeschichte VI. p. 11). Ein dem Michel Angelo zugeschriebenes Bild dieser Art befindet sich im Besitze des Baron Triqueti in Paris.

10. Das grosse Kreuz. Christus am Kreuze, in der Mitte des Blattes, das Haupt nach links gewendet, wo Maria steht. Rechts Johannes, ein Buch in den Händen. Vier Engel in langen Gewändern fangen das Blut Christi in Kelche auf. Links unten in der Ferne eine Reiterfigur, vom Rücken gesehen. Das Monogramm fein und scharf. (B. 25.)

194—288 h.

Der Heiland und die Engel entsprechen vollkommen der Auffassung Roger van der Weydens, auch die Maria erinnert an dessen Frauengestalten und die Landschaft trägt unverkennbar seinen Charakter. Dagegen entfernt sich Schongauer in der Auffassung des Johannes bereits wesentlich von jener Rogers.

11. Der Auszug nach dem Markt. Ein Bauer, den Säbel unter dem linken Arm, einen Korb mit Eiern und einen Sack auf dem Rücken tragend, führt einen hageren Gaul, auf dem ein altes Weib und ein Kind sitzen. In der Ferne ein Gehöft, am Wege ein Weib und ein Mann. Monogramm roh eingekratzt. (B. 88.)

c. 163—165 h.

Von Nicoletto da Modena copirt. — Der Charakter der Landschaft ist für Schongauer ebenso befremdend, wie die streng naturalistische Auffassung der Figuren gewissen Blättern von Lucas van Leyden und anderen niederländischen Werken verwandt erscheint. Man wäre beinahe versucht, dieses Blatt als niederländische Arbeit auszuscheiden, wenn es nicht andererseits in der Technik so zahlreiche Berührungspunkte mit den Blättern der ersten Periode bieten würde. Wenn es wirklich von ihm herrührt, so beweist es nur wie der Antonius und der Jacobus major, dass Schongauer in seiner Jugend den mannigfaltigsten Eindrücken zugänglich, und nicht nur für jene Rogers allein empfänglich war.

II. Periode.

Unter vorwiegend kölnischem Einflusse, vor Entstehung des Boisseree'schen Bartholomäus.

c. 1473—1480.

12—23. Die Passion, 12 Blätter, sämmtlich mit einem scharf eingestochenen Monogramme bezeichnet.

Sie wurden wiederholt vom Stecher W., dem Monogrammisten I. C. und anderen anonymen älteren und neueren Stechern copirt. Sie sind unter vorwiegend kölnischen Eindrücken gestochen, zeigen unverkennbare Reminiscenzen an einen älteren, angeblich kölnischen Meister, der in der Wiedergabe ähnlicher grotesk-karikirter Gestalten excellirt, und erinnern in der gedrängten Gruppierung an die höchst wahrscheinlich älteren Stiche des sogenannten Meisters Johann von Köln zu Zwolle (B. VI p. 90). — Eine in zwei Hälften getheilte Federzeichnung im Museum zu Basel (Cat. 1879. N. 129. Abbild. bei Goutzwiller p. 49 und Photogr. von Braun) erinnert an diese Passionsfolge, stellt Christus am Kreuze sitzend vor, und abwartend, bis die Knechte um seinen Mantel gewürfelt haben mögen. Sie ist so plump und roh in der Mache, und so gesucht in der Erfindung, dass man sie nur als ein Fälscherfabrikat der kläglichsten Kategorie bezeichnen kann.

12. Christus betet am Oelberge, knieend nach rechts gewendet, vor einem Felsen, von welchem der Engel zu ihm herabschwebt. Vorne schlafen die drei Jünger, Petrus mit dem Schwert und Johannes mit dem Buche. Im Hintergrunde rechts hinter dem Felsen erscheinen die Häscher. (B. 9.)

114—163 h.

Vergleiche hiemit eine kostbare Federzeichnung auf grüngrundirtem Papier und weiss gehöht, vom Meister Johann von Köln zu Zwolle im Museum zu Basel (Cat. 1879. N. 142), welche dieses in den deutschen Malerschulen häufige Motiv in ganz ähnlicher Weise behandelt.

13. Die Gefangennehmung Christi. Ein Häscher hat dem Heiland den Strick um den Hals geschlungen, den Zipfel seines Gewandes erfasst und schleppt ihn fort. Ein anderer fasst ihn an den Haaren, ein dritter mit Helm und Helebarde drängt ihn

7*

nach rechts. Vorne liegt Malchus, ohne Ohr, und schlägt mit seinem Knüttel nach Petrus, der sein Schwert in die Scheide steckt. (B. 10.)

116—165 h.

14. Christus vor dem Hohenpriester, der zur Rechten des Blattes, nach links gewendet, auf dem Throne sitzt, auf dessen Stufen ein Hündchen liegt. Christus steht mit gefesselten Händen und dem Stricke um den Hals vor ihm. Malchus (derselbe wie in N. 13 u. 23), mit der Laterne in der Linken, schlägt ihm mit der Rechten höhnend auf die Schulter. (B. 11.)

115—165 h.

Bemerkenswerth ist die auffallend verzeichnete Haltung der übereinandergeschlagenen Beine des Hohenpriesters, dessen Figur, mit derselben Kapuze und ebenso aufgefasst, nur aufrecht stehend, in einer Handzeichnung der Albertina wiederkehrt, welche die Beschneidung Christi darstellt. — Waagen (Kunstdenkmäler in Wien 1867. II. p. 159) begleitet ihre Erwähnung allerdings mit einem Fragezeichen, findet die Köpfe für Schongauer zu lahm und die Führung der Feder nicht geistreich genug; aber sie ist unzweifelhaft echt, verräth eine grosse Meisterschaft in der Führung der Feder, und der links stehende Josef beseitigt nach einem Vergleiche mit der grösseren Geburt (N. 4) jeden Zweifel an der Authenticität. In dieser Weise kann nur derjenige ein und dieselbe Figur umkehren, der sie erfunden oder lebend gesehen hat. Diese Zeichnung ist gleichzeitig mit der Passion entstanden, und ist die einzige, die keinen Zweifel darüber aufkommen lässt, dass sie wirklich von Schongauer herrührt. (Photographirt von Jägermaier. (N. 20.) Lithographirt von Mansfeld.)

15. Die Geisselung. Christus in der Mitte des Blattes, an einen Pfeiler gebunden, wird von drei Henkern gegeisselt, ein vierter bindet hinter ihm die Stricke. Ein Fünfter flicht im Hintergrunde links die Dornenkrone. Christi Mantel liegt vorn auf der Erde. (B. 12.)

116—164 h.

16. Die Dornenkrönung. Christus in der Mitte vorn auf erhöhtem Sitze; links kniet ein Scherge vor ihm und gibt ihm das Rohr in die Rechte. Ein Anderer zeigt ihm die Feige. Rechts ein Bube, der einen Knüttel in der Linken hält und die Finger

der Rechten spottend auf die Zunge legt. Composition von neun Figuren. Oben abgerundet. (B. 13.)

113—161 h.

17. Christus vor Pilatus, der in der Mitte, nach vorn gewendet, auf seinem Thronstuhle sitzt und seine Hände wäscht, während ihm ein links stehender Diener aus einer Kanne Wasser darüber giesst. Christus mit den ihn führenden Häschern naht von rechts. Zu Füßen des Pilatus ein Mops, den ein anderer Hund anbellt. Auf den beiden Säulen der Thronlehne je eine geschnitzte Kinderfigur. (B. 14.)

114—162 h.

18. Christus wird dem Volke gezeigt. Er steht links auf den Stufen, hinter ihm Pilatus, der den Mantel Christi hält und mit der Rechten auf ihn hinweist. Rechts auf den Stufen eine Gruppe spottender Juden. Links im Vordergrund ein liegender Hund. (B. 15.)

113—161 h.

Ein nur um wenig grösseres Bild der Brüssler Gallerie (*Cat. descriptif et historique du musée royal de Belgique*. 1877. N. 29, 0.12 br. 0.18 h.), welches diesem Blatte vollkommen entspricht, und unten auch das Schongauer-Monogramm zeigt, ist mit wirklich bewunderungswürdiger Feinheit nach dem Stiche gemalt. — Waagen (*Treasures* 1854. II. p. 459) erwähnt ein, dieselbe Darstellung behandelndes Altarbild im Besitze des Herrn Green zu Hadley und sagt (*Handbuch* 1862. I. p. 178): „Es stimmt so sehr in allen Theilen mit seinen Stichen überein, dass ich ungeachtet der für ihn sehr schwachen Farbe noch immer geneigt bin, es für ein Werk Schongauers zu halten“. Aber bei Waagens höchst unzuverlässigen Urtheilen kann dieses Bild auch von jedem Anderen herrühren. Es ist wahrscheinlich dasselbe, welches Passavant (*Kunstreise* 1833. p. 97) im Besitze Aders erwähnt, und folgendermaassen beurtheilt: „Die Farbe dieses Bildes ist zwar öfters wahr, hat aber wenig Tiefe im Ton, auch ist der Auftrag nicht pastös, sondern dünn, die Führung des Pinsels dagegen sehr geistreich“.

19. Die Kreuztragung. Christus in Mitte des Blattes, nach rechts gehend, hält noch an einem Ende das Schweisstuch, welches die links knieende Veronika aus seinen Händen empfängt.

Dieselbe Schergenfigur, die schon in den früheren Blättern zu bemerken war, schleppt ihn an einem Stricke nach rechts. (B. 16.)

114—162 h.

20. Christus am Kreuze in Mitte des Blattes. Rechts Johannes, nach vorn gewendet, das Buch unter dem rechten Arme. Links eine Gruppe von fünf Frauen, von welchen eine das Kreuz umfasst. Den Hintergrund bilden Felsen und eine Landschaft in der Ferne. (B. 17.)

111—163 h.

Mahnt im einzelnen noch an das grosse Kreuz (N. 10), verräth aber einen bedeutenden Fortschritt und kein so starres Festhalten an Rogers Formenauffassung, wie jenes. Die Marien erinnern bereits an die lieblichen Frauengestalten der späteren Blätter.

21. Die Grablegung. Maria und Johannes vorn, vom Rücken gesehen, die Uebrigen auf der anderen Seite des Sarges stehend, bestatten den Leichnam des Herrn. Gruppe von acht Figuren. (B. 18.)

115—165 h.

Der Behandlung nach zu schliessen, eines der am frühesten gestochenen Blätter der Passion. Vergleiche auch die Aehnlichkeit in der Composition und Anordnung der Scene mit einem dem Roger van der Weyden zugeschriebenen Bilde der Nationalgalerie in London (Cat. 1875. N. 664. p. 309. Abbild. bei Schnaase. Geschichte der bildenden Kunst. VIII. p. 192).

22. Christus im Limbus. Er hält die Fahne und tritt den Dämon mit Füßen. Ein anderer klammert sich an die eingebrochene Thüre der Vorhölle und schlägt mit einem Thürsplitter nach den Seelen der Verstorbenen. Christus fasst Adam bei der Rechten und zieht ihn zu sich. Die neben ihm knieende Eva hält den Apfel in der Linken. (B. 19.)

114—164 h.

Die Gestalt Christi ist auffallend affectirt und noch weit entfernt von der Durchbildung, die sie später in der ähnlichen Gestalt des Heilands, welcher der Magdalena erscheint (N. 52), erreicht.

23. Die Auferstehung. Ein Engel nimmt den Stein vom Grabe und Christus steigt, mit der Rechten segnend, in der Linken

die Fahne haltend, mit einem Fusse aus dem Sarge. Vorne fällt Malchus entsetzt zur Erde. Links auf der Stufe des Sarges schläft ein Wächter, auf seine Armbrust gelehnt. Im Hintergrunde mehrere Soldaten. (B. 20.)

115—164 h.

24. Die grosse Kreuztragung. Christus stürzt auf dem Wege nach Golgatha, begleitet von einer grossen Volksmenge, unter dem Kreuze zusammen. Der Zug bewegt sich nach links. (B. 21.)

430—288 h.

Von Israhel van Meckenem, dem Meister W., dem Monogrammisten I. C. und Anderen copirt. — Hauptblatt des Meisters, gleichzeitig mit der Passion gestochen, deren Figuren es wiederholt. Ganz rechts, nach vorne gewendet, eine Reiterfigur, ähnlich wie in der Anbetung der Könige (N. 5). — In der fürstlich Liechtenstein'schen Gallerie in Wien (Cat. 1873. N. 1066) ein dem Melchior Lorch zugeschriebenes Bild, welches dieselbe Composition gleichseitig behandelt und mit Zuhilfenahme dieses Stiches gemalt wurde. Andere spätere Reproduktionen in Bildern sind häufig nachzuweisen, eine der besseren im Louvre (Cat. 1872. N. 611).

25. Christus am Kreuze. Composition von elf Figuren. Links Maria von Johannes unterstützt, hinter ihr noch zwei Frauen. Rechts eine Gruppe von sechs Soldaten, von welchen einer das Rohr mit dem in Essig getauchten Schwamme hält. Zwei andere würfeln, auf der Erde liegend, um den Rock Christi. Der Nimbus bei Maria und Johannes ausgespart, bei den zwei anderen Marien wohl angedeutet, aber durch die Schraffirung des Hügels im Hintergrunde wieder überarbeitet. (B. 24.)

150—194 h.

Die Marien erinnern bereits an seine späteren Gestalten, während die Soldaten-Figuren noch vereinzelte Reminiscenzen an die Passionsblätter bieten.

26—37. Die Folge der Apostel. 12 Blätter von annähernd gleicher Grösse, deren Breite zwischen 43 und 54, deren Höhe zwischen 89 und 90 wechselt. Das Monogramm ist stets in der Mitte unten scharf eingestochen.

Von Israhel van Meckenen und mehreren unbekanntem Monogrammisten copirt. — Sie sind sämmtlich unter kölnischem Einfluss gestochen und dürften vor dem Boisseree'schen Bartholomäus entstanden sein, dessen Figuren mit dieser Folge noch die intimste Verwandtschaft, aber tiefere Durchbildung zeigen.

26. St. Petrus, nach rechts gewendet, mit Buch und Schlüssel. (B. 34.)

27. St. Andreas, nach links gewendet, vor sich das Kreuz, in einem Buche lesend. (B. 35.)

28. St. Jacobus major, von vorn, mit dem Pilgerstabe. (B. 36.)

29. St. Johannes, Dreiviertel-Profil nach rechts, mit dem Kelche, aus welchem eine Schlange aufsteigt. (B. 37.)

30. St. Philippus, von vorn, mit dem Kreuzstocke in der Hand. (B. 38.)

31. St. Bartholomäus, fast im Profil, etwas nach links gewendet, mit Buch und Messer. (B. 39.)

32. St. Jacobus minor, fast im Profil, etwas nach rechts gerichtet, mit Buch und Walkstange. (B. 40.)

33. St. Matthäus, im Profil nach rechts, mit der Hellebarde in der Linken. (B. 41.)

34. St. Judas Thaddäus mit der Keule, nach vorn, etwas nach rechts gerichtet. (B. 42.)

35. St. Simon mit der Säge, in einem Buche lesend, fast im Profil, etwas nach links. (B. 43.)

36. St. Thomas von vorn, mit einer Papierrolle und der Lanze in der Linken. (B. 44.)

37. St. Paulus, mit Buch und Schwert, nach links gerichtet. (B. 45.)

38—42. Die fünf klugen Jungfrauen. Folge von 5 Blättern.
83—120 h.

38. 1. Im Dreiviertel-Profil nach rechts, die Lampe in der Rechten, mit der Linken das Gewand haltend. (B. 77.)

39. 2. Im Dreiviertel-Profil nach rechts, die Lampe in der Linken, mit der Rechten das Gewand hebend. (B. 78.)

40. 3. Fast im Profil nach rechts, die Lampe in der Rechten, die andere hält in die Hüfte gestützt, das Kleid. (B. 79.)

41. 4. Nach rechts gewendet, mit der Linken den vom Kopfe herabfallenden Schleier haltend, in der Rechten die Lampe. (B. 80.)

42. 5. Im Profil nach rechts. Sie hebt mit der linken Hand das Kleid gegen ihre Brust, mit der andern trägt sie die Lampe. (B. 81.)

43—47. Die fünf thörichten Jungfrauen. Folge von 5 Blättern.

83—120 h.

43. 1. Im Profil nach links. Sie hält die Rechte gegen die Brust und trägt mit der Linken die erloschene Lampe. (B. 82.)

44. 2. Dreiviertel-Profil nach links. Sie trägt mit der Rechten das Gewand, mit der Linken die Lampe. (B. 83.)

45. 3. Von vorn gesehen. Sie ordnet mit der Rechten die Haare und trägt mit der linken die Lampe. (B. 84.)

46. 4. Von vorn gesehen. Sie trägt mit der Rechten die Lampe und hält die Linke erhoben. (B. 85.)

47. 5. Im Profil nach links. Sie ordnet mit der Rechten das Haar und trägt mit der Linken die Lampe. (B. 86.)

Diese Blätter wurden von Israhel van Meckenen und dem Stecher A. G. (B. VI. p. 344) copirt. Ihre und der vorigen fünf Blätter chronologische Feststellung ist etwas schwierig. Die technische Behandlung erinnert sofort an den Jacobus major (N. 7) und an St. Agnes (N. 73), die Auffassung der Figuren an die Jungfrauen im Schiffe der heiligen Ursula der Albertina (s. Note zu N. 7), die Gesichter aber so sehr an einzelne weibliche Physiognomien des Thomasaltars, dass man sie nur als geistiges Bindeglied zwischen diesen und den Blättern der letzten Periode betrachten kann.

III. Periode.

Arbeiten geläuterter Originalität mit verschwindenden niederländischen und kölnischen Reminiscenzen.

c. 1480—1488.

48. Die Verkündigung. Maria kniet rechts vor einem Stuhle auf einem Teppich, und hält mit der Linken das Gebetbuch, mit der Rechten hebt sie ein wenig ihren Mantel und wendet den Kopf nach dem Engel, der, das Scepter mit der Bandrolle in der Linken, mit der Rechten segnend, hereinschwebt. Er hält zugleich mit der Linken den Vorhang des hinter Maria stehenden Himmelbettes. Ueber ihm Gott Vater im Strahlennimbus, neben ihm die Taube. Neben Maria eine Lilie in einer Vase. Der Nimbus der Madonna ausgespart. (B. 3.)

111—160 h.

Ausser einer Copie von Israhel van Meckenen sind zwei mit dem Buchstaben W bezeichnete bekannt, von welchen eine gegenseitig ist; überdies noch eine andere gegenseitige mit der Jahrzahl 1483 (nach Galichon) oder 1485 (nach Passavant. II. p. 111). — Das Blatt schliesst sich im Format den Blättern der Passion an, ist aber gewiss später gestochen. Ein in der Composition an diesen Kupferstich erinnerndes Bild im Besitze des Grafen Franz von Pucci in München, unterscheidet sich in den Typen und der Auffassung der Figuren wesentlich von dieser und allen Schongauer'schen Compositionen und kann nicht von seiner Hand herrühren (s. Note N. 52, p. 56).

49. Der Tod der Maria. Die Jungfrau liegt sterbend auf dem Bette, umgeben von den Aposteln, deren einer eine Wachskerze hält. Zwei andere lesen knieend in einem Buche. Rechts im Vordergrund ein Kandelaber romanischen Styls. Composition von zwölf Figuren. (B. 33.)

168—255 h.

Von Wenzel von Olmütz, Israhel van Meckenen und dem Monogrammisten A. G. copirt. — Die erstgenannte Copie trägt die Bezeichnung: *1481. Wenceslaus . de . olomucz . ibidem* (168—253 Höhe der Einfassung) und zeigt auf dem Weihwasserkessel, den der rechts stehende

Apostel trägt, deutlich die Buchstaben IOCVNF, welche auf dem Schongauer'schen Originale nicht wahrzunehmen sind. Die Maria trägt den von Schongauer lange festgehaltenen Frauentypus, der sich sowohl in früheren, wie in späteren Blättern verfolgen lässt. — Es ist eine der berühmtesten Arbeiten des Meisters, von auffallender Aehnlichkeit in der Auffassung des links knieenden Apostels mit dem Thomas des Thomasaltars. — Das gegenwärtig in der Nationalgalerie in London befindliche Bild (Cat. 1875. p. 271. N. 658), welches Waagen, Passavant und Crowe und Cavalcaselle irrig für eine Arbeit Schongauers halten, hat nicht das geringste mit diesem Blatte gemein (s. Note N. 52, p. 55). — Zu bemerken ist, dass Martin Schaffner in seinem Bilde: der Tod Mariens, in der Pinakothek in München (Cat. 1872. N. 36, datirt 1524), die beiden links knieenden und in einem Buche lesenden Apostel, in gewiss nicht unwillkürlicher Reminiscenz, imitirt hat.

50. Die (kleinere) Geburt. Maria, mit auf der Brust gekreuzten Händen, in Mitte des Blattes knieend, betet das auf dem Zipfel des untergebreiteten Mantels liegende Kind an. Hinten der stehende Esel und liegende Ochse. Links nahen ein Mann und eine Frau aus der Ferne. In der Luft drei dürftig gezeichnete Englein mit einer Bandrolle. (B. 5.)

158—159 h.

Von Israhel van Meckenen und mehreren anonymen Stechern copirt. — Dieses Blatt, unstreitig früher gestochen als die vier folgenden, scheint jedoch mit ihnen zu einer Folge bestimmt gewesen zu sein.

51. Die Taufe Christi im Jordan. Johannes kniet zur Linken am Ufer des Jordans, in welchem Jesus steht. Rechts ein Engel, der das Gewand des Herrn hält. In der Mitte oben Gott Vater und der heilige Geist. (B. 8.)

158—155 h.

Die mir bekannten Drucke zeigen sämtlich Retouchen einer fremden Hand. Eine anonyme kleinere Copie von der Gegenseite zeigt grosse Aehnlichkeit in der Technik mit der von zwei Engeln gekrönten Madonna (N. 105 B. 31).

52. Christus erscheint der Magdalena. Sie kniet links, im Profil gesehen, die Salbenbüchse vor sich auf der Erde. Christus hält eine Fahne in der Linken. (B. 26.)

157—160 h.

Von Nicoletto da Modena copirt. — Eine der meist durchgebildeten anmuthigsten Compositionen, der Heiland von antiker Schönheit und Hoheit. — Emil Galichon (*Gay. d. B. A.* III. 1859. p. 331) erwähnt eine Copie, welche auf dem Gefässe die Jahreszahl 1477 zeigt. Weder Bartsch noch Passavant haben sie gekannt, noch ist sie sonst irgendwo beschrieben oder angezeigt. Vielleicht irrt Galichon, denn das Original kann zu dieser Zeit noch nicht existirt haben.

53. Gott Vater auf dem Throne krönt die vor ihm knieende Maria. Er sitzt rechts, hält mit der Linken Scepter und Weltkugel und setzt der vor ihm mit gefalteten Händen knieenden Madonna die Krone auf. Der Nimbus der Maria ausgespart, während das Haupt Gott Vaters ein Strahlennimbus umgiebt. Ein links stehender Engel rückt das Sitzkissen für die Maria zurecht. Monogramm fein und scharf in der Thronstufe. (B. 72.)

153—159 h.

54. Gott Vater und Maria auf dem Throne sitzend. Der Erstere, rechts, hält mit der Linken die Weltkugel auf dem Schoosse, und segnet mit der Rechten, während Maria die Hände faltet. Zwischen Beiden sehen drei Engel über die Fensterbrüstung. Das feine Monogramm in der Thronstufe. (B. 71.)

152—159 h.

55. Gott Vater, auf dem Throne sitzend, mit Weltkugel und Scepter in der Linken, hält die Rechte segnend erhoben. Zwei Engel halten die Vorhänge des Thrones. Um das Haupt ein ausgesparter Nimbus. (B. 70.)

119—170 h.

Von dem Monogrammist A. G. copirt. — Erinuert in der Auffassung, wie die vorhergehenden Blätter, an van Eyck.

56—64. Die Folge der kleineren Heiligen.

56. Der kleine Erlöser, aufrecht, in ganzer Figur, von vorn gesehen, ein Kindermäntelchen um die Schultern, hält in der Linken die Weltkugel mit dem Kreuze und die Rechte segnend. Um das Haupt ein Strahlennimbus. (B. 67.)

60—88 h.

Von Israhel van Meckenen copirt. — Von höchster Vollendung und Anmuth. Ein dieser Darstellung vollkommen entsprechendes Bildchen von grosser Feinheit ist im Besitze des Herrn Gontard in Frankfurt a. M.

57. Der Erlöser in ganzer Figur, im langen Gewande, von vorn gesehen, hält mit der Linken die Bandrolle und die Rechte segnend erhoben. (B. 68.)

58—84 h.

Vom Stecher W. copirt.

58. St. Antonius der Eremit, stehend von vorn gesehen, das Schwein zu seinen Füssen; in der Linken hält er das Tau mit der Glocke, unter dem rechten Arm das Buch und die rechte Hand am Gürtel. (B. 46.)

68—87 h.

Von dem Monogrammisten F. V. B. copirt; eine andere Copie ist: „H. Wierx 1564“ bezeichnet. — Die Behandlung mahnt an die Apostel- folge. — Bei einem Vergleiche mit dem Isenheimer Antonius in Colmar scheint es beinahe, dass dieses Blatt und ein F. V. B. (B. 32) bezeichnetes ähnliches, aber grösseres, dem Maler dieses Bildes als Vorwurf dienten.

59. Der Bischof (St. Augustinus), in ganzer Figur, von vorn gesehen, hält mit der Linken den Bischofstab und die Rechte segnend erhoben. (B. 61.)

61—88 h.

Vom Meister W. copirt. — Von höchster Vollendung und unsäglicher Anmuth der Auffassung.

60. (Der kleinere) St. Sebastian. Er ist mit beiden Armen an den Baum gebunden, ein wenig nach rechts geneigt; die Enden des Gewandes flattern nach links. Feines Monogramm mit verkehrtem S. (B. 60.)

43—69 h.

Unbedeutende Arbeit von grösster Seltenheit.

61. (Die kleinere) Maria mit dem Kinde, in ganzer Figur, stehend, von vorn gesehen, etwas nach rechts gewendet. Sie hält

das Kind im linken Arm und fasst es mit der rechten Hand unter dem Aermchen. (B. 27.)

57—88 h.

Von der höchsten Vollendung. — Vergleiche die Madonna mit jener vom linken Flügel des Thomasaltars.

62. St. Barbara, in ganzer Figur, stehend nach links, wendet in einem Buche mit dem Lesefaden das Blatt um. Links im Hintergrunde ein Thurm. (B. 63.)

c. 60—100 h.

Von Israhel van Meckenen copirt.

63. (Die kleinere) St. Catharina, in ganzer Figur, stehend, von vorn gesehen, die Rechte auf das Schwert gestützt, in der Linken ein Buch haltend. Zu ihren Füßen das Rad. (B. 64.)

65—100 h.

Von Israhel van Meckenen copirt; immer durch spätere Retouchen entstellt.

64. St. Veronika, in ganzer Figur, von vorn gesehen, den Kopf mit turbanähnlichem Tuche umwunden, entfaltet, nach links gewendet, das Schweisstuch. (B. 66.)

59—86 h.

65—74. Die Folge der grösseren Heiligen.

65. (Die grössere) Maria mit dem Kinde. Sie steht aufrecht und trägt das Kind, welches eine Birne hält, im linken Arm. Mit der Rechten fasst sie sein Füsschen. Ganze Figur, von vorn gesehen. (B. 28.)

c. 115—170 h.

Von Israhel van Meckenen und dem Monogrammisten S.S. copirt.

66. St. Christoph, mit dem Jesuskinde auf den Schultern, schreitet nach links hin durch den Fluss. Im Grunde links sieht man zwischen den Felsen den Eremiten mit der Laterne. Um das Haupt des Kindes ein Strahlennimbus. (B. 48.)

112—160 h.

Vom Meister W. und Anderen copirt. — Dürfte eines der frühesten Blätter dieser Folge sein.

67. Johannes der Täufer, in ganzer Figur, nach rechts gewendet, den Kopf en face, das Buch mit dem Lamme in der Linken, auf welches er mit der Rechten hinweist. (B. 54.)

Das Monogramm gross eingestochen.

103—152 h.

Immer durch starke Retouchen entstellt.

68. St. Laurentius, in ganzer Figur, nach rechts gewendet, hält unter dem rechten Arme ein Buch, den Rost und einen Palmzweig in der Linken. (B. 56.)

103—160 h.

Von Israhel van Meckenen copirt.

69. St. Martin, in ganzer Figur, theilt den Mantel mit dem Schwerte für den neben ihm knieenden nackten Bettler. (B. 57.)

105—155 h.

Von Israhel van Meckenen copirt.

70. Der Erzengel Michael, im langen Gewande und Mantel, den eine Spange zusammenhält, durchbohrt den Satan mit einer Lanze. Dieser liegt auf dem Schilde in höchst abenteuerlicher Gestalt, mit zwei Armen und sechs Krebsfüssen. Das plumpe Monogramm in der Mitte unten. (B. 58.)

113—161 h.

Copirt vom Meister W. und dem Monogrammisten I. C. — Befremdend durch den kleinen Kopf und die Bildung der Hände, aber von ausserordentlicher Meisterschaft der Behandlung. Die ganze Gestalt mahnt an die ähnlichen Figuren der niederländischen Meister, wie Memling und insbesondere Gerard David. Eine diesem Stiche entsprechende Handzeichnung befindet sich angeblich im Germanischen Museum und ein daran erinnerndes Bild in der Sammlung Hassler in Ulm (Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. 1855. p. 146), mir beide unbekannt.

71. (Der grössere) St. Sebastian, an einen dürren Baum gebunden, von zehn Pfeilen durchbohrt. Er neigt sich nach links, wohin das um seinen Gürtel geschlungene Gewand flattert. (B. 59.)

111—156 h.

Von Israhel van Meckenen, dem Meister W. und dem Monogrammisten I. C. copirt.

72. St. Stephanus in ganzer Figur, stehend, in der Rechten die Palme haltend, mit der Linken das Diakonenkleid aufhebend, in welchem er die Steine trägt. (B. 49.)

110—160 h.

73. St. Agnes, in ganzer Figur, stehend, von vorn gesehen, etwas nach rechts gewendet, einen Kranz im offenen Haare, in der Rechten das Buch, in der Linken, welche das Gewand trägt, die Palme. Rechts zu ihren Füßen das Lamm. (B. 62.)

101—150 h.

Copirt von Israhel van Meckenen. Mahnt in Styl und Technik an die klugen und thörichten Jungfrauen und dürfte eines der frühesten Blätter dieser Folge sein.

74. (Die grössere) St. Catharina, stehend, in ganzer Figur, nach rechts, auf dem Haupte eine fünfzackige Krone. Sie hält die Linke auf das Schwert gestützt, unter welchem das Rad liegt. Mit der Rechten trägt sie das Gewand. (B. 65.)

c. 100—145 h.

75. Maria, auf der Rasenbank sitzend, reicht dem Kinde, welches sie mit der Rechten im Schoosse liegend hält, einen Apfel. Der Nimbus ist ausgespart. Im Hintergrunde ein geflochtener Zaun, und rechts ein Bäumchen. (B. 30.)

83—120. h.

76. Maria im Hofe. Sie hält sitzend das Kind im Schoosse, welches den Zeigefinger der rechten Hand am Munde hält. Der Nimbus der Madonna ist ausgespart. Die Gartenmauer wird von einem Thorthürmchen unterbrochen. Links im Hintergrunde das kahle Bäumchen. Das Monogramm (dessen Buchstabe S verkehrt erscheint) ist in der Mitte unten fein eingestochen. (B. 32.)

122—171 h.

Von Israhel van Meckenen copirt. — In der Erfindung erinnern dieses und das vorhergehende Blatt an eine Handzeichnung im Museum zu Basel, welche allgemein für Schongauers Arbeit gehalten wird. Diese Annahme ist nur durch die Reminiscenz an diese Stiche gerechtfertigt, denn im besten Falle hat eine spätere rohe Hand eine halbverwischte Silberstiftzeichnung mit der Feder übergangen und sie in

der plumpsten Weise aufgefrischt, in Folge dessen sie bei Schongauer'scher Anmuth der Gestalten eine Roheit in der Führung der Feder verräth, deren ein Meister von Schongauers Bedeutung nicht fähig gewesen ist. Man betrachte nur das Ineinanderfließen der Federstriche in den Schraffirungen der Gewänder der Maria (Abbildung der Zeichnung bei Goutzwiler [p. 43] und Photographie von Braun). Von derselben Hand rühren noch mehrere ähnliche Zeichnungen in Basel her, bei welchen es schwer zu entscheiden ist, ob sie nur von Stümperhand übergangen, oder geradezu Fälschungen sind.

77. Der Engel der Verkündigung, in ganzer Figur, bekränzten Hauptes, nach rechts gewendet; er hält das Scepter mit der Bandrolle in der Linken, und die Rechte segnend erhoben. (B. 1.)

c. 115—167 h.

78. Die Maria der Verkündigung. Sie steht nach vorn gewendet, die Rechte auf der Brust, und hält in der Linken ein Gebetbuch. Links am Boden, in einem Krüge, eine hohe Lilie. Gegenstück zu dem vorigen. (B. 2.)

c. 119—170 h.

Die auffallende Aehnlichkeit der ganzen Auffassung, insbesondere aber der Haltung der Hände, mit der heiligen Helena des Thomasaltars, lässt keinen Zweifel darüber, dass dieses Blatt zu den letzten Arbeiten Schongauers gehört. Es wird jedoch von den übrigen Madonnen weit überboten; hier gelangt eine gewisse verklärte Askese in der Auffassung und in der beängstigenden Magerkeit der Hände zur Geltung, die nichts weniger als einen angenehmen Eindruck hervorruft. Mit den Aussenflügeln des Isenheimer Antoniusaltars im Museum zu Colmar haben dieses und das vorige Blatt nicht das geringste gemein.

79. Zwei raufende Goldschmiedsjungen. Der eine fasst den anderen am Ohre und schlägt mit der Zange nach ihm. Rechts ein Dreifuss mit Schmelztiegel. Am Boden ein Blasebalg. (B. 91.)

73—58 h.

80—104. Musterblätter für Goldschmiede.

80. Ein Müller, ein Futtersieb unter dem linken Arme, mit der Rechten einen Knüttel schwingend, treibt nach links gehend einen

v. Wurzbach. Martin Schongauer,

8

Esel vor sich, der einen Sack trägt. Neben ihm läuft ein Füllen. Das Monogramm gross und scharf eingestochen. (B. 89.)

123—86 h.

Von Israhel van Meckenen copirt.

81. Das Zuchtschwein mit vier Jungen. Ein fünftes steht links, bei einem anderen Schweine. (B. 95.)

93—70 h.

Angeblich eine Spielkarte, in der That ein Vorlegeblatt für Goldschmiedsarbeiten. Ausgezeichnet gestochen.

82—85. **Die Symbole der vier Evangelisten.** Folge von 4 runden Blättern, je 86 Millimeter Durchmesser. Das Monogramm in allen fein und scharf eingestochen.

82. Das Symbol des heiligen Matthäus. Ein Engel mit ausgebreiteten Flügeln, eine Bandrolle haltend. (B. 73.)

83. Das Symbol des heiligen Marcus. Ein geflügelter Löwe, im Profil nach links. Zu seinen Füßen die Bandrolle. (B. 74.)

84. Das Symbol des heiligen Lucas. Ein geflügelter Stier, den Kopf fast en face, den Körper im Profil, die Beine von der Bandrolle umwickelt. (B. 75.)

85. Das Symbol des heiligen Johannes. Ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln, im Profil nach links, die Bandrolle zu seinen Füßen. (B. 76.)

86. Ein Greif, dessen vordere Hälfte aus einem Vogel, die hintere aus einem Rinde gebildet ist. (B. 93.)

c. 102—100 h.

87—96. **Die Folge der Wappen.** Folge von 10 runden Blättern, je 78 Millimeter Durchmesser. Die Monogramme sind ungleichmässig, aber durchaus fein eingestochen.

Den einzigen, leider sehr unvollständigen Versuch sie heraldisch zu ermitteln, machte Kindler von Knobloch im „deutschen Herold“ (1876 und 1877). Vielleicht könnte ein handschriftliches Wappenbuch der Colmarer Bibliothek aus dem Jahre 1580 nähere Aufklärungen bieten. Zu bemerken wäre nur, dass sie sämtlich verkehrt erscheinen. Die Aehnlichkeit in der Auffassung der Schildhalter mit dem als solchen erscheinenden Adler

im Mittelbilde des Thomasaltars würde allein schon die Entstehungszeit darthun, wenn nicht die ausserordentliche technische Vollendung dieser Blätter ebenfalls auf die späteste Periode hinweisen würde.

87. 1. Ein geflügelter Engel, knieend nach rechts gewendet. Im oberen Felde des quergetheilten Wappenschildes ein nach rechts ausschreitender Leopard. (B. 96.)

Angeblich das Wappen des Hauses Stein-Kallenfels, im Hagenau genannt: vom Steyne.

88. 2. Eine junge, auf der Rasenbank sitzende Frau pflückt mit der Rechten eine Blume und hält mit der Linken den Schild, dessen Wappen ein nach rechts aufrecht schreitendes Einhorn zeigt. (B. 97.)

Das weisse Einhorn im rothen Felde, nach links aufspringend, ist das Wappen der Stadt Gmündt (s. Martin Schrot, Wappenbuch des heiligen römischen Reichs. 1581. p. 48), angeblich auch der Freiherren späteren Grafen von Thengen. Dasselbe Wappenthier (nach rechts) findet sich auf einem Blatte von Hieronymus Hopfer (B. 76).

89. 3. Eine Frau sitzend, von vorn gesehen, hält mit beiden Händen den Schild, dessen Wappenfigur ein nach links gewendeter Schwan. (B. 98.)

Vom Meister W. copirt. — Angeblich das Wappen des Hauses Tettikofen im Constanzer Gebiet.

90. 4. Eine aufrecht stehende Frau, hält in der Rechten eine Blume, mit der Linken den Wappenschild, welcher drei Sterne 2, 1 zeigt. (B. 99.)

Angeblich Wappen des Hauses Erbach.

91. 5. Ein wildes Weib, am ganzen Leibe behaart, hält, auf einem Steine sitzend, im linken Arm ein Kind, mit der rechten Hand den Schild, dessen Wappen im linken quergetheilten Felde oben, einen nach rechts gewendeten Leopardenkopf zeigt. (B. 100.)

92. 6. Ein knieender bärtiger Mann, von vorn gesehen, hält zwei Wappenschilder aneinander. Im linken Schilde ein Geierfuss, im rechten ein nach links ausschreitender Hahn. (B. 101.)

Allianzwappen, vom Staal in Solothurn (Greifenklaue) und Blarer von Wartensee (Hahn). Der Hahn ist auch das Wappen der Familie Stainlinger.

93. 7. Ein Bauer, sitzend, stützt das Gesicht wie schlafend, in die rechte Hand. In dem längsgetheilten Schilde zwei Adlerflügel (Adlerflug). (B. 102.)

Angeblich Wappen der Schweizer Familie von Balbegg und der Grafen von Hallweil, auch des Hauses Wenckheim. Derselbe Wappenschild nur verkehrt, rothe Flügel im grauen Felde, rechts in der Ecke oben ein rothes Kleeblatt, zeigt das Mittelbild des Boisseree'schen Bartholomäus. Auch findet es sich mit verändertem Schilde, auf einem Blatte von H. Hopfer. (B. 76.)

94. 8. Ein wilder Mann mit einer Keule in der Rechten, trägt, nach links ausschreitend, in der Linken den längsgetheilten Schild mit einem durch beide Felder nach rechts springenden Windspiel. (B. 103.)

Angeblich das Wappen der Ulmer Familie Baldinger. Den springenden Windhund mit Halsband führten auch die Abtei Murbach und ihre Ministerialen, die Herren, zuletzt Grafen von Ostein (Ostheim bei Colmar), die Schultheiss von Gebweiler und Herren von Hungerstein (Burgrüne Hungerstein bei Gebweiler). Ritter Wilhelm von Hungerstein, der letzte des Geschlechtes, wurde 1487 von seiner treulosen Gattin, Kunigunde Giel von Gielsburg, ermordet.

95. 9. Ein aufrecht stehender wilder Mann, nach links gewendet, einen Laubkranz im Haare, hält nach links hin den quergetheilten Schild, in dessen oberem Felde der Oberleib eines nach links aufspringenden Hirsches. (B. 104.)

96. 10. Ein aufrecht stehender wilder Mann hält, gestützt auf einen Felsen, in jeder Hand einen Schild. Wappen links: ein nach rechts aufspringender Hase; Wappen rechts: ein Mohrenkopf, im Profil nach links. (B. 105.)

Einen Hasen führten die Herren von Dienlich, den Mohrenkopf mit der Binde die Aebte von Surburg im Unterelsass.

97. Ein Rauchfass, mit mehreren Engelsfiguren geziert. (B. 107.)
c. 209—290 h.

98. Der Bischofstab. Im Gewinde Maria auf dem Throne, das stehende Kind im Schoosse haltend, rechts ein Engel mit einer Orgel,

links einer mit Laute. Das Monogramm ungewöhnlich klein und kaum wahrnehmbar unten im Stabe mit M. (B. 106.)

c. 116—285 h.

99. Ornament von Laubwerk mit mehreren Thieren, darunter eine Eule, welche einen Vogel verzehrt. Das Monogramm roh eingestochen. (B. 108.)

102—146 h.

Copirt von Bocholt (F. V. B.). Schongauer mit Sicherheit als den Urheber dieses und der folgenden Blätter bezeichnen zu wollen, dürfte wohl gewagt sein, da sie zu geringe Anhaltspunkte für ein entscheidendes Urtheil bieten.

100. Ornament, aus einer Weinranke aufsteigend. (B. 109.)

82—128 h.

101. Ornament, auf einem Baumzweige aufsitzend. (B. 110.)

90—140 h.

Von Israhel van Meckenen copirt.

102. Ornament, aus dem Loche eines Baumzweiges herauswachsend. Es erhebt sich nach links, krümmt sich nach rechts und neigt sich wieder nach links. (B. 111.)

c. 90—130 h.

103. Ornament, welches von einem abgeschnittenen Zweige aufsteigend, sich schief nach links erhebt, nach rechts krümmt und noch zweimal sich windet. (B. 112.)

c. 70—111 h.

Copirt von Israhel van Meckenen.

104. Laubverzierung mit einem Papagei links in halber Höhe. In Mitte des Blattes ein anderer, der die Federn des Schweifes beschnäbelt, und vier andere Vögel in den Ecken des Blattes. Das Monogramm plump. (B. 114.)

c. 153—105 h.

Copirt von F. V. B. (Bocholt).

IV. Dubiose und falsche Blätter.

105. Maria von zwei Engeln gekrönt. Sie erscheint fast von vorn, in halber Figur, auf dem nach aufwärts gekehrten Halbmonde, mit dem Kinde im rechten Arme. Ueber ihrem Haupte schweben zwei Engel in langen flatternden Gewändern und halten eine reiche, mit Sternen gezierte Krone. Hinter der Maria ein Flammennimbus. Das Monogramm roh hineingekratzt. (B. 31.)

108—170 h.

Die Composition erinnert sofort an die Madonna im Rosenhaag, die Gestalten der Engel an die Rogers und jene der grösseren Geburt (N. 5). Die Behandlung ist ängstlich und verräth, insbesondere in den Wolken, unten, eine sehr ungeschickte Hand, vielleicht den anonymen Copisten der Taufe Christi im Jordan (N. 51). Es ist entweder eine durch Retouchen vollkommen entstellte Originalplatte Schongauers, oder, noch wahrscheinlicher, eine alte Copie, da die Maria hier das Kind im rechten Arm, während sie es bei Schongauer stets im linken trägt. Das Originalblatt aber muss, nach der Gestalt der Maria zu schliessen, ziemlich gleichzeitig mit der Madonna mit dem Papagei entstanden sein, da sich nur in dieser bestimmte Aehnlichkeiten im Gesichtsausdruck der Maria und des Kindes constatiren lassen. Vielleicht steht die Composition auch im Zusammenhange mit einem von Sanderus (*Chron. Sacrae Brabantiae*. 1593. V. II. p. 293) erwähnten Bilde Rogers, welches im Jahre 1446 den Karmeliten in Brüssel geschenkt wurde und den Stifter mit seiner Familie vor der Jungfrau und dem Christuskinde knieend darstellte, über welcher zwei schwebende Engel eine Sternenkronen trugen. Dieses noch im Jahre 1593 nachweisbare Bild ist seitdem verschollen.

106. Christus am Kreuze. Links Maria von Johannes unterstützt, rechts zeigt Pilatus, auf ein grosses Schwert gestützt, mit der Rechten auf Christus. Hinter ihm ein Soldat mit der Lanze. Das Monogramm ungewöhnlich roh in der Mitte unten. (B. 22.)

70—105 h.

Copie vom Stecher W. und dem Monogrammisten S. H. Gute Arbeit, aber für Schongauer befremdend.

107. Christus am Kreuze, nach links gewendet, wo Maria steht; rechts Johannes. Um ihre Häupter Strahlennimben. Das Monogramm fein und scharf. (B. 23.)

83—116 h.

Harte, dürftige Arbeit von anderer Hand. — Emil Galichon (*Gaz. d. B. A.* III. 1859. p. 334) erwähnt ein ähnliches, unbeschriebenes Blatt. In der Mitte Christus am Kreuze, links Maria, rechts Johannes, der sich dem Kreuze zu nähern scheint. Er hält ein Buch in der Linken. Das Monogramm in der Mitte unten. 72—205 h. Es unterscheidet sich von dem obigen dadurch, dass die Figuren keine Strahlennimben haben. Es scheint ganz unbekannt zu sein.

108. St. Georg zu Pferde, nach rechts gewendet, stösst dem Drachen die Lanze durch den Rachen. Das Monogramm fein und scharf. (B. 50.)

74—56 h.

Vom Meister W. copirt. — Unbedeutende Arbeit, welche an Hieronymus Bosche erinnert.

109. St. Georg zu Pferde sprengt nach links hin und haut mit gezogenem Säbel auf den Drachen ein, der sich bemüht, die im Halse steckende Lanze herauszuziehen. (B. 51.)

Rund, 85 Durchmesser.

Dürftige Technik, die an das Blatt N. 107 mahnt.

110. St. Georg sprengt zu Pferde nach links hin und zieht das an der rechten Seite hängende Schwert, um den Drachen zu tödten, welcher links vorn, von der Lanze durchbohrt, liegt. Im Grunde rechts, vor dem Felsen, dessen Gipfel eine Burg krönt, kniet die Königstochter. Links Berge und Fluss. (B. 52.)

170—111 h.

Der Charakter dieses unbezeichneten Blattes ist höchst eigentümlich und befremdend, weder mit Schongauers Auffassungsweise, noch mit seiner Technik in Einklang zu bringen. Trotzdem erklärt es Bartsch für eine zweifellose Arbeit Schongauers. Passavant (II. p. 112) glaubt es nach einer Zeichnung Schongauers gestochen. Auch das ist nicht möglich.

111. Johannes der Evangelist auf Patmos, die Apokalypse schreibend. Er sitzt, im Profil nach links gekehrt, am Ufer des Meeres, vor einem Felsen, auf welchem der Adler steht. Er hält die Feder in der Rechten, wendet mit der Linken ein Blatt des Buches und blickt nach der Maria, welche in einer Strahlenglorie mit ausgespartem Nimbus, in dem zwölf Sterne sichtbar sind, vor

ihm erscheint. Rechts ein Bäumchen. Das Monogramm fein und scharf. (B. 55.)

113—160 h.

Harte, spätere Stechertechnik. In der Erfindung aber dem Blatte des älteren, höchst wahrscheinlich niederländischen Monogrammistens B. M. (Pass. II. p. 125 N. 6) nachgebildet.

112. Der liegende Hirsch und die Hindin, welche nach rechts gewendet steht und auf den Hirsch hinsieht. (B. 94.)

c. 98—77 h.

Unbedeutende Goldschmiedsarbeit.

113. Der Elephant mit dem Mauerkorbe, nach links gewendet. (B. 92.)

c. 130—102 h.

Goldschmiedsvorlage, treffliche Arbeit eines geschickten Stechers, für Schongauer aber eine zu ideale Elephantengestalt.

114. Ornamentgeflecht, von einem Rosenbüschel aufsteigend. (B. 113.)

c. 155—108 h.

Höchst wahrscheinlich spätere Stecherarbeit.

115. Ornament aus Hopfenpflanzen. (B. 115.)

117—83 h.

Spätere, trockene Arbeit; vielleicht dieselbe Hand wie der Johannes auf Patmos (N. 111).

116. Ornament von Aesten mit Blättern, in verschiedenen Krümmungen von links aufsteigend. Das Monogramm unter der Einfassungslinie. (B. 116.)

72—56 h.

Spätere, fälschlich mit dem Schongauer-Monogramm bezeichnete Arbeit.

Verzeichniss der Blätter Schongauers

in der von Bartsch gebrauchten Reihenfolge.

1. Der Engel der Verkündigung	N.	77
2. Die Maria der Verkündigung	„	78
3. Die Verkündigung	„	48
4. Die (grössere) Geburt Christi	„	4
5. Die (kleinere) Geburt Christi	„	50
6. Die Anbetung der Könige	„	5
7. Die Flucht nach Egypten	„	6
8. Die Taufe Christi	„	51
9. Christus betet am Oelberge	„	12
10. Die Gefangennehmung Christi	„	13
11. Christus vor dem Hohenpriester	„	14
12. Die Geisselung	„	15
13. Die Dornenkrönung	„	16
14. Christus vor Pilatus	„	17
15. Christus wird dem Volke gezeigt	„	18
16. Die Kreuztragung (der Passion)	„	19
17. Christus am Kreuze	„	20
18. Die Grablegung	„	21
19. Christus im Limbus	„	22
20. Die Auferstehung	„	23
21. Die (grosse) Kreuztragung	„	24
22. Christus am Kreuze	„	106
23. Christus am Kreuze	„	107
24. Christus am Kreuze (11 Figuren)	„	25

25. (Der grössere) Christus am Kreuze	N. 10
26. Christus erscheint der Magdalena	52
27. (Die kleinere) Maria mit dem Kinde	61
28. (Die grössere) Maria mit dem Kinde	65
29. Die Madonna mit dem Papagei	1
30. Maria auf der Rasenbank.	75
31. Maria von zwei Engeln gekrönt.	105
32. Maria im Hofe	76
33. Der Tod der Maria	49
34. Der Apostel Petrus	26
35. Der Apostel Andreas	27
36. Der Apostel Jacobus major.	28
37. Der Apostel Johannes	29
38. Der Apostel Philippus	30
39. Der Apostel Bartholomäus	31
40. Der Apostel Jacobus minor	32
41. Der Apostel Matthäus	33
42. Der Apostel Judas Thaddäus	34
43. Der Apostel Simon	35
44. Der Apostel Thomas.	36
45. Der Apostel Paulus	37
46. St. Antonius der Eremit	58
47. St. Antonius mit den Dämonen	9
48. St. Christoph	66
49. St. Stephanus	72
50. St. Georg	108
51. St. Georg.	109
52. St. Georg	110
53. St. Jacobus major im Kampfe	7
54. St. Johannes der Täufer	67
55. St. Johannes auf Patmos	111
56. St. Laurenzius.	68
57. St. Martin.	69
58. Der Erzengel Michael	70
59. (Der grössere) St. Sebastian	71

60. (Der kleinere) St. Sebastian	N. 60
61. Der Bischof.	„ 59
62. St. Agnes.	„ 73
63. St. Barbara	„ 62
64. (Die kleinere) St. Catharina	„ 63
65. (Die grössere) St. Catharina	„ 74
66. St. Veronika	„ 64
67. Der kleine Salvator	„ 56
68. Der segnende Erlöser	„ 57
69. Der Schmerzensmann	„ 2
70. Gott Vater auf dem Throne	„ 55
71. Gott Vater und Maria auf dem Throne	„ 54
72. Gott Vater krönt die Maria	„ 53
73. Symbol des Evangelisten Matthäus	„ 82
74. Symbol des Evangelisten Marcus	„ 83
75. Symbol des Evangelisten Lucas	„ 84
76. Symbol des Evangelisten Johannes	„ 85
77. Die erste der klugen Jungfrauen	„ 38
78. Die zweite der klugen Jungfrauen	„ 39
79. Die dritte der klugen Jungfrauen	„ 40
80. Die vierte der klugen Jungfrauen	„ 41
81. Die fünfte der klugen Jungfrauen	„ 42
82. Die erste der thörichten Jungfrauen.	„ 43
83. Die zweite der thörichten Jungfrauen	„ 44
84. Die dritte der thörichten Jungfrauen	„ 45
85. Die vierte der thörichten Jungfrauen	„ 46
86. Die fünfte der thörichten Jungfrauen	„ 47
87. Halbfigur einer thörichten Jungfrau	„ 3
88. Der Auszug nach dem Markt	„ 11
89. Der Müller	„ 80
90. Zwei Männer im Gespräch	„ 8
91. Die Goldschmiedsjungen	„ 79
92. Der Elephant	„ 113
93. Der Greif.	„ 86
94. Der Hirsch und die Hindin.	„ 112

95.	Das Zuchtschwein mit den Jungen	N. 81
96.	Der geflügelte Engel mit dem Wappen	„ 87
97.	Die sitzende Frau mit dem Wappen	„ 88
98.	Die sitzende Frau mit dem Wappen	„ 89
99.	Die stehende Frau mit dem Wappen.	„ 90
100.	Das wilde Weib mit dem Wappen.	„ 91
101.	Der knieende Mann mit dem Wappen	„ 92
102.	Der sitzende Bauer mit dem Wappen	„ 93
103.	Der wilde Mann mit dem Wappen.	„ 94
104.	Der wilde Mann mit dem Wappen	„ 95
105.	Der wilde Mann mit zwei Wappen.	„ 96
106.	Der Bischofstab	„ 98
107.	Das Rauchfass	„ 97
108.	Ornament	„ 99
109.	Ornament	„ 100
110.	Ornament	„ 101
111.	Ornament	„ 102
112.	Ornament	„ 103
113.	Ornament	„ 114
114.	Ornament	„ 104
115.	Ornament	„ 115
116.	Ornament	„ 116



Inhalt.

	Seite
I. Einleitung	1
II. Das Geburtsjahr Schongauers	5
III. Das Todesjahr Schongauers.	16
IV. Die Kupferstiche Schongauers	28
V. Die Gemälde Schongauers	47
VI. Die Entstehungszeit des Altars vom heiligen Kreuze	62
VII. Identitätsbeweis	75
VIII. Schluss	83
Anhang. Chronologisches Verzeichniss der Kupferstiche Martin Schongauers	89
Verzeichniss der Blätter Schongauers in der von Bartsch gebrauchten Reihenfolge	121



Druck von ADOLF HOLZHAUSEN in Wien,
K. K. HOF- U. UNIVERSITÄTS-DRUCKER.

Im Verlage der
Manz'schen k. k. Hofverlags- und Universitäts-Buchhandlung

ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Ein Madonnen-Maler unserer Zeit

Eduard Steinle.

Biographische Studie von Constant von Wurzbach.

Mit zwei Kunstbeilagen:

Portrait Eduard Steinle's in Lichtdruck ausgeführt von Obernetter in München. — „Schaukel-Engel“, verkleinertes Aquarell nach einem Original von Steinle, Farbenzinkographie von Angerer & Göschl in Wien.

II Bogen gr. 8^o.

Preis pro Exemplar:

Brosch. fl. 3.— = 6 M.; cart. fl. 3.50 = 7 M.
in englischen Leinwandband gebunden fl. 4.— = 8 M.

Der Zweck der mit Wärme und Fleiss verfassten Schrift ist, ausser einer kurzen Biographie des Lebens unseres Meisters Steinle, einen Ueberblick über seine künstlerischen Schöpfungen, von der grössten bis zur kleinsten herab, zu liefern. Das ist denn dem Verfasser, dessen Griffel hohe Verehrung für den greisen und doch immer noch schaffenden Meister führte, auch gelungen. Der biographischen Skizze folgt ein genaues Verzeichniss der Fresken, Cartons und Farbenskizzen, Aquarellen, Zeichnungen und Radirungen; daran schliesst sich ein Verzeichniss von Werken an, die in Kupferstich, Stahlstich, Lithographie, Holzschnitt und Lichtdruck nachgebildet sind. Eine Anzahl bedeutender Werke (Fresken im Museum zu Köln, Wandbilder in der St. Aegidikirche zu Münster, Madonnen u. A.) werden ausführlich beschrieben. Von besonderem Werthe für den Kunstfreund ist das Verzeichniss der Besitzer von Steinle'schen Bildern. Der Verfasser will keine Kritik an dem Meister üben, er begnügt sich, einige kritische Stimmen anzuführen. Steinle gehört zu den

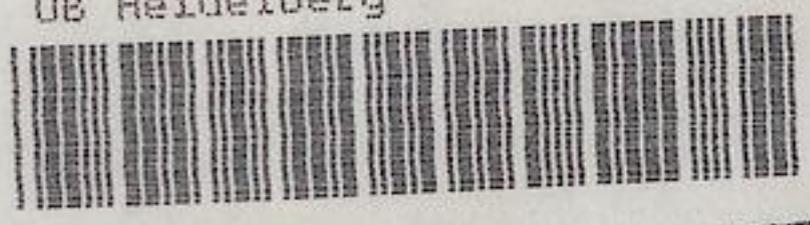
wenigen Meistern, deren Kunst technische Vollendung, grossartige Conception und religiöse Weihe vereinigte. Er ist ein durch und durch katholischer Meister; vielleicht hat das hingereicht, dass er von jener Koterie geflissentlich ignorirt wurde, die die Malerei von dem Dienste der Religion in die Knechtschaft der Sinnlichkeit führen möchte. Doch Steinle's Genie hat sich auch ohne jene Koterie Bahn gebrochen; ein Schüler Overbeck's und Veit's, ging er doch selbstständig seine Wege und übte und übt noch nachhaltigsten und segensreichsten Einfluss auf die deutsche Malerei. Wir empfehlen die Schrift, die geschmackvoll ausgestattet ist, Freunden und Verehrern Steinle's, dessen wohlgetroffenes Portrait beigegeben ist. Ausserdem ziert das Buch noch eine trefflich gelungene Reproduction der lieblichen und sinnigen Zeichnung „Schaukelengel“, nach einem Original-Aquarell des Meisters verkleinert.

Germania 1879, Nr. 81.

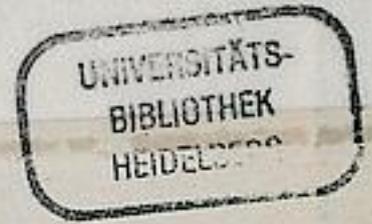
~~C 7071~~

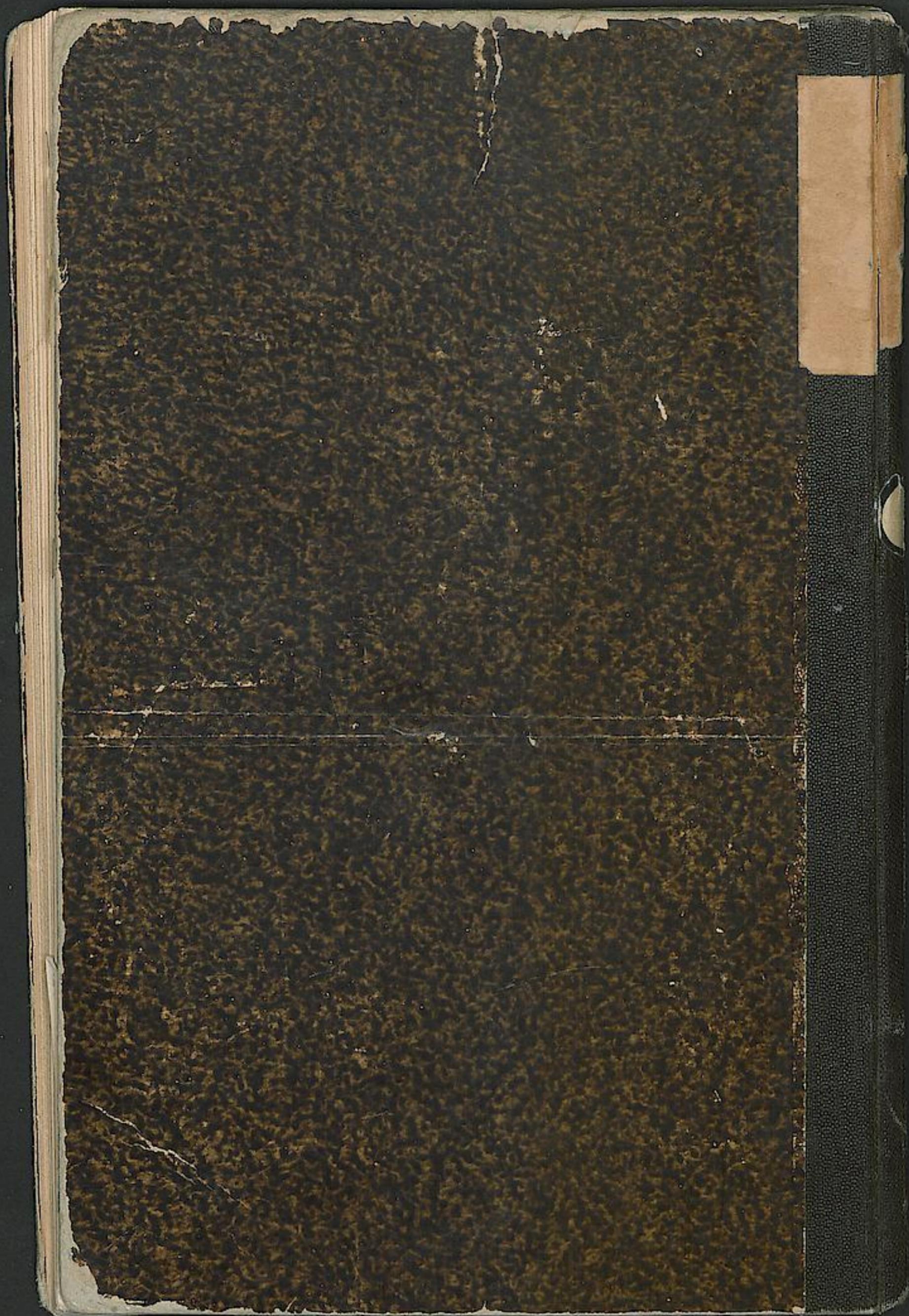
C 7078 $\frac{50}{3}$
=

UB Heidelberg



01729543,2





und seine Entstehung wird nach einer willkürlichen Annahme in das Jahr 1505 versetzt. In die Pinakothek gelangte er mit der Boisseree'schen Sammlung.

Es dürfte jedoch vom grössten Interesse sein, über die beiden in Köln befindlichen Bilder, Kugler selbst zu hören. Er sagt:⁵⁸⁾ „So viel ich aus den von Pastor Fochem und J. P. Büttgen⁵⁹⁾ mitgetheilten urkundlichen Stellen und aus den Mittheilungen, die mir Herr Dr. Noel aus dem Werke: *Analecta ad conscribendum Chronicon Domus S. Barbarae V. et M. intra Coloniae Aquinensium (Das*

lesend, zu seiner Linken die heilige
die ein Engel hält (H. 1.25 h. 1.60 b

Der rechte Flügel: die heilige
zwei Pfeilen und Jacobus Minor mit K

Der linke Flügel: Johannes de
beschwörend, und St. Margaretha, ein
zu ihren Füßen.

Die halblebensgrossen Figuren s
Goldteppichen, über welche man in
Bergen, Städten und gothischen Ki
N. 360—632).

Einer der abgesägten Aussen
Mainz (Cat. 1877. N. 312) und stellt
die in der Rechten eine Pfauenfeder
geblich St. Ursula oder St. Columba.

Der zweite Aussenflügel ist
(Cat. 1875. p. 172. N. 707) und zeigt
erstere hält in der Rechten die gold
Linken ein Augenglas. Die Heilige
anderen Blumen.

Lithographien nach den in Mü
Boisseree'schen Galleriewerk.

58) Kleine Schriften. 1854. II.

59) Pastor Fochem und J. P. Bi
blüthen“ (1831. N. 3 und 24) auf
aufmerksam.

