

Werk

Titel: Schongauer und der Meisler des Bartholomäus

Ort: Berlin ; Stuttgart

Jahr: 1884

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0007|log10

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Schongauer und der Meister des Bartholomäus.

Von L. Scheibler.

Die folgende Studie, welche an die Arbeit von Wurzbach über Schongauer *) anknüpft, soll eine Art von Besprechung dieser bemerkenswerthen Schrift sein; durch verschiedene Umstände, die theilweise mir selbst zur Last fallen, hat sie sich freilich als solche leider ziemlich stark verspätet. Ich bin dadurch aber in die günstige Lage versetzt, die bis jetzt erschienenen Kritiken dieses Werkchens¹⁾, worunter mehrere von berufener Hand, berücksichtigen und benutzen zu können; namentlich habe ich das mit Lübke's ausführlichen »Schongauer-Studien« gethan. Allerdings muss ich gleich betonen, dass ich mich mit dessen anerkennendem Gesammturtheil über W.'s Leistung nicht einverstanden erklären kann: ich finde, dass zwar die hier gegebene Anregung zu einer erneuten Untersuchung über Sch.'s Leben, sowie zu einer chronologischen Anordnung seiner Stiche und endlich die unbarmherzige Prüfung der von der sachverständigen sowie der anderen Litteratur dem Künstler zugeschriebenen Gemälde recht verdienstlich ist, dass aber schon die Anordnung der Stiche gar zu vielen und schweren Bedenken unterliegt, und dass der mit grosser Zuversicht auftretende Versuch, den Meister des Bartholomäus-Altars als mit Sch. identisch nachzuweisen, bei der vollkommenen Einstimmigkeit aller Urtheilsfähigen in Ablehnung desselben, als kläglich gescheitert anzusehen ist. Auf diese Hypothese komme ich unten ausführlich zurück; hier

*) Martin Schongauer. Eine kritische Untersuchung seines Lebens und seiner Werke nebst einem chronologischen Verzeichnisse seiner Kupferstiche von Alfred v. Wurzbach: IV. u. 125 S. Wien, Manz, 1880.

¹⁾ (Namenlos): Allg. Ztg. 1880, Nr. 129 (kritikloser Lobespsalm); W. Schmidt: ebendort, Nr. 156; Lübke: Zeitschr. f. bild. Kunst 1880—81, S. 74—86; Academy 1880, II, S. 335 (kurz); v. Seidlitz: D. Litter.-Ztg. 1881, S. 20—21; Ephrussi: Gaz. des B.-Arts 1881, I, S. 95—96; Colvin: L'Art 1881, III, S. 272—278. Kürzere Bemerkungen über Wurzbach's Auffassung des Meisters vom Barthol.-Altar: A. Kunst-Chronik 1879—80, S. 640; Wörmann: Gesch. d. Malerei, 2, 488, und Bode, Jahrb. d. preuss. Kunstsaml., 4, 131.

möchte ich im Allgemeinen nur bemerken, dass durch die Erzeugung solch schwächerer Hirngespinnste ein im Uebrigen manches Neue und Richtige enthaltendes Buch so entstellt werden konnte, dass die Frage entsteht, ob dasselbe der Wissenschaft mehr Nutzen oder Schaden gebracht hat. Den Sachverständigen werden die in derartigen Schriften enthaltenen groben Irrthümer freilich weniger zum Schaden als zur Erheiterung gereichen; aber die Achtung des kunstliebenden Publicums vor den Ergebnissen der Forschung wird wahrlich nicht dadurch erhöht werden, dass längst und mit Recht Anerkanntes in Frage gestellt und an dessen Stelle irgend eine sehr subjective Behauptung gesetzt wird. Und in Frankreich beruft man sich, wie ich höre, auf die Schrift W.'s schon als auf einen Hauptbeleg für die angebliche Neigung der deutschen Kunstgelehrten zu wundersamen Traumgebilden. Auch muss dem, welcher sich nicht scheut, solche Hypothesen zu veröffentlichen, ohne sie vorher der peinlichsten Prüfung durch sich selbst und befreundete Fachgenossen unterworfen zu haben, wenig daran liegen, sein Ansehen zu wahren, auf welches ja nun einmal bei der Stilvergleichung so viel ankommt.

Zu diesem Mangel an Selbstkritik steht W.'s hyperkritischer Sinn scheinbar in auffallendem Gegensatze. Auch Lübke rügt diese Eigenthümlichkeit W.'s an mehreren Stellen (S. 79 oben, 82 unten), aber viel zu milde, denn dieselbe verdient m. E. die schärfste Verurtheilung: nur hierdurch können jüngere, von vermeintlichen negativen Entdeckungen strotzende Kräfte vielleicht abgehalten werden, in jene üble Angewohnheit zu verfallen. Belege für dieselbe bei W. wird die Besprechung seiner Schrift oft genug bieten; hier will ich nur einen besonders schlagenden aus einer anderen Arbeit desselben anführen. In seiner Ausgabe Houbraken's von 1880 sagt er nämlich auf S. VIII der Einleitung: »Ein Meister, dessen Werke die einen Autoritäten dem Gerard Horebout, die anderen dem Gerard David, wieder andere dem Liewin de Witte und noch andere dem Jan van Eyck zuschreiben, kann nicht als festgestellt angesehen werden.« Nun ist aber die **berufene** neuere Litteratur, aus unumstößlichen Gründen, vollständig darüber einig, dass die in Frage stehende Gruppe von Bildern keinem anderen als dem Geraert David angehört; denn ein Hauptwerk ist urkundlich vollkommen sicher beglaubigt und ein anderes wenigstens sehr wahrscheinlich. Hyperkritik und Kritiklosigkeit hängen in Wirklichkeit freilich eng zusammen, wie man denn in der That meist finden wird, dass gerade diejenigen Kunstforscher, welche die Vorsicht bis zur Albernheit treiben und in Distinctionen von transcendenten Subtilitäten excelliren, keinen Zaunpfahl von einem Kirchthurm unterscheiden können.

Im Eingangscapitel erklärt W., man wisse trotz des grossen Ruhmes, dessen Sch. sich von jeher bis heute erfreut, so gut wie nichts Sicheres über sein Leben und seine Kunstweise. Die Aufgabe sei daher, das Gesamtbild, welches sich die bisherige Litteratur vom Meister gemacht, peinlich zu prüfen. W. setzt uns schon hier mit der auch auf S. 31 und sonst ausgesprochenen Entdeckung in Erstaunen, dass wir gar keine Gewissheit darüber hätten, ob

die mit dem bekannten Monogramm bezeichneten Stiche wirklich von Sch. seien. Wenn wir auf diese Weise alle, auch die vertrauenswürdigste Ueberlieferung (vgl. Lübke S. 79 oben) in den Wind schlagen und überall strenge Beweise verlangen wollten, so wäre die Kunstgeschichte eine ebenso einfache als arme Wissenschaft. Freilich ist es W. mit dieser ersten Probe von Hyperkritik gar nicht so ernst: er spricht nach wie vor mit bestem Gewissen von Stichen Schongauer's und verschont uns mit dessen Bezeichnung als Meister M. S.

In Capitel 2 (und S. 28—30, 45—46) behandelt W. darauf die Frage in Betreff des Geburtsjahres Sch.'s, das er um 1450 setzt. Er schliesst sich hierbei an diejenigen an, welche das Datum des Münchener Bildnisses 1483, nicht 1453, lesen. Diese Auffassung, welche früher nur die Minderheit für sich hatte, war neuerdings schon von W. Schmidt und Woltmann mit überzeugenden Gründen vertheidigt worden. W. betont dies weniger als nöthig gewesen wäre, bringt aber allerdings noch einiges zur festeren Begründung des genannten späten Geburtsjahres bei, so dass sich jetzt kein Widerspruch mehr dagegen erheben dürfte. (Die Wiederholung in Siena, deutlich 1453 datirt, halte auch ich für noch schwächer und später als das Münchener Bild.)

Im folgenden Capitel vertheidigt W. das früher viel umstrittene Todesjahr 1488, worüber die deutsche Kritik schon geraume Zeit einig war, gegen die recht schwachen neueren Einwürfe der Elsasser Forschung.

Dann wendet er sich zur Untersuchung der Kupferstiche Schongauer's, und ein Anhang ergänzt dieselbe durch ein ausführliches chronologisches Verzeichniss. Da ich bei deren Anordnung ein eigenes, von W. in vieler Hinsicht sehr abweichendes System habe, so finde ich es gerathen, dies zunächst kurz darzulegen und mich erst dann mit W. auseinander zu setzen. Auf S. 43 sagt er mit Recht, bei der Bestimmung der chronologischen Folge der Stiche sei die technische Fortbildung in untrennbarer Verknüpfung mit der künstlerischen Ausbildung der Formenauffassung zum Ausgangspunkte zu nehmen. Ich habe ihm aber vorzuwerfen, dass er den technischen Gesichtspunkt gegen den anderen sehr vernachlässigt hat, während doch gerade die Untersuchung der technischen Unterschiede, namentlich in Betreff der Schraffirung, hier viel greifbarere Ergebnisse liefert als die immer etwas subjectiv gefärbte Betrachtung der Formenauffassung²⁾. Ich glaube nun gefunden zu haben, dass sich, selbst innerhalb der Gruppe von 41 Blättern, die W. auf S. 37 für die spätesten, auch der Mache nach am meisten vollendeten erklärt, in Hinsicht auf die Strichführung sehr deutliche Unterschiede feststellen lassen, welche bei den von ihm meist mit Recht früher gesetzten Stichen noch stärker

²⁾ Bei dieser vorläufigen Zurückweisung der Formenanalyse darf ich wohl daran erinnern, dass ich bei meinen bisherigen Arbeiten über altdeutsche Maler den grössten Nachdruck auf die Kennzeichnung der Formenauffassung gelegt, während ich die bei Gemälden meist so schwer zu beurtheilende Technik nur so weit berücksichtigt hatte, als es unumgänglich nothwendig war. Bei der Untersuchung von Stichen, deren Technik viel leichter zu ergründen ist, scheint es mir hingegen angemessen, das Verfahren umzukehren, um sich zunächst ans Greifbarste zu halten.

hervortreten. Die nach meiner Ansicht allerspätsten Blätter (die auf S. 35 von W. als solche genannte Wappenfolge und drei einzelne Heilige halte auch ich dafür) zeigen nämlich eine ganz reine Kreuzschraffirung, d. h. eine durch zwei Gruppen vollkommen grader, gleichlaufender Linien hervorgebrachte Schraffirung, während die übrigen Blätter, je früher desto mehr, von dieser regelmässigen Weise abweichen, indem sie, im Gegensatze zu jener streng stecherischen Art, mehr zeichnerisch, frei behandelt sind, oft mit Anwendung von Häkchen: »die Strichlagen den Formen folgen lassend« (Woltmann), »mit mannigfaltiger [als beim Meister E. S.] geschwungenen Strichen« (W. Schmidt). Beide Forscher sagen also von der Gesamtheit der Stiche aus, was nur von den früheren gilt; sie haben aber doch wenigstens einen Versuch gemacht, Sch.'s Stechweise zu kennzeichnen, und hievon findet sich bei W. keine Spur³⁾. Er spricht hingegen immer nur von grösseren oder geringeren Graden der technischen Vollendung, welche Unterschiede zudem (wenigstens im Bereiche der nicht ganz frühen Blätter) auffallend gering seien (S. 34—35), während er für die formalen Unterschiede der Stechweise gar kein Auge gehabt hat. Auf S. 92 unten sucht er die angebliche »Uniformität« der Stiche durch die Annahme einer kräftigen Uebearbeitung zu erklären, welche die meisten durch Sch. oder andere Hände erfahren hätten; dem widersprechen aber die ziemlich zahlreichen mit ganz reiner Kreuzschraffirung behandelten Blätter, die auch W. mit wenigen Ausnahmen für Werke der letzten Zeit erklärt, und die in sehr merklichem Gegensatze zur Stechweise der übrigen stehen⁴⁾. Zwingend geht W.'s Mangel an Genauigkeit in Bezug auf den technischen Gesichtspunkt aus Bemerkungen wie der folgenden hervor: beim S. Antonius (B. 46, W. 58) sagt er nämlich ausdrücklich, die Behandlung mahne an die Apostelfolge (und auf S. 36 erklärt er beide Werke für ganz gleichzeitig), während doch die vollkommene Kreuzschraffirung des Antonius von der unruhigen Strichelung der Apostelfolge sehr abweicht. Als weitere Beispiele zur Vergleichung erwähne ich noch: S. Agnes, B. 62, W. 73 (früh) und die grosse S. Katharina, B. 65, W. 74 (spät); auch W. glaubt, die Agnes für früher halten zu müssen, irrt aber jedenfalls darin, dass er sie in die Zeit der Jungfrauenfolge setzt, welche viel später fällt (mit Ausnahme der zwei Blätter B. 78 und 86). Ferner möge man den Tod Mariä B. 33, W. 49 (früh) neben die Taufe Christi B. 8, W. 51 (spät) halten; W. nimmt beide Blätter für gleichzeitig.

Ich stelle übrigens gar nicht in Abrede, dass manche der früheren

³⁾ Nachträglich sehe ich, dass auch Galichon (Gaz. des B.-Arts 1859, III, S. 326—327) sich bemüht hat, die Unterschiede in Sch.'s Stechweise zu kennzeichnen; er kommt zu Ergebnissen, die meiner Ansicht einigermaassen ähnlich sind, doch hält er die Stiche von regelmässigerer Technik für die früheren.

⁴⁾ Auch Lübke hat, obgleich er mehr als W. von Technik redet, von den angegebenen Unterschieden in derselben wenig gemerkt; die ganz späte Taufe Christi, B. 8, weist er z. B. »wegen der einfachen Technik« der mittleren Periode zu (S. 78) und den fast eben so späten Johannes auf Patmos (B. 55) hält er sogar für ganz früh, weil »noch in unsicherer, unentwickelter Technik durchgeführt« (S. 76).

Stiche den spätesten in Hinsicht auf die Meisterschaft der Mache gewachsen sind, wenn die Weise der Schraffirung bei beiden auch eine ganz verschiedene ist; Sch. scheint eben schon sehr bald zu voller Reife gelangt zu sein, sowohl im Technischen als im Künstlerischen. Betonen möchte ich aber, dass es sehr unkritisch wäre, den Meister beide Arten der Schraffirung je nach Laune gleichzeitig anwenden zu lassen, d. h. anzunehmen, er habe bei ungefähr gleichzeitig entstandenen Blättern in dem einen ausschliesslich die eine, in dem anderen nur die andere gebraucht, oder auch jederzeit beide Verfahren in beliebigem Verhältniss gemischt. Man muss sich vielmehr dafür entscheiden, diejenigen Stiche, welche die eine der beiden Weisen ausschliesslich zeigen, für die frühesten zu halten, dagegen diejenigen, welche ebenso einseitig die andere anwenden, der spätesten Zeit zuzuschreiben und, je nach der Mischung beider Behandlungsweisen, Zwischenstufen einzuschieben. Wenn man nun die verschiedenen Stechweisen Sch.'s mit der des Meisters E. S. vergleicht, so findet sich allerdings, dass die Art des E. S. mehr Verwandtschaft mit der Kreuzschraffirung Sch.'s als mit dessen zeichnerischem Verfahren hat. E. S. verwendet nämlich nur ganz gerade Schraffirungsstriche, ob kurz oder lang, begnügt sich aber oft nicht, wie Sch. meist thut, mit zwei Gruppen sich kreuzender Striche, sondern braucht deren nicht selten mehr, wodurch zuweilen ein wirres Durcheinander entsteht. Wenn das Dogma von Sch.'s Hervorwachsen aus E. S. wahr wäre (am stärksten von W. Schmidt vertreten, in Dohme's Kunst und Künstler, S. 26, 35 und im angeführten Artikel der Allg. Ztg.), so läge es freilich nahe, Sch.'s Stiche mit reiner Kreuzschraffirung für die frühesten zu halten. Aber dessen Formenauffassung steht der von E. S. schon im Allgemeinen zu fern, als dass man einen engen Zusammenhang beider Meister annehmen könnte. Und es ist nicht zu leugnen, dass die meiner Ansicht nach frühen und als solche auch von W. anerkannten Blätter Sch.'s weit entfernt von einem Vorwiegen der Kreuzschraffirung sind; andererseits zeigen gerade diejenigen Blätter die reinste Kreuzschraffirung, welche, wie oben gesagt, W. mit Recht wegen der grössten künstlerischen (sowohl geistigen als technischen) Vollendung für die aller spätesten hält (S. 35). Dass der Meister E. S. alterthümlicher ist als Sch., wird übrigens allgemein zugestanden; möglich ist jedoch, dass letzterer erst nachträglich durch die Stiche des E. S. veranlasst wurde, die Kreuzschraffirung mehr und mehr anzunehmen, wenn sich auch von einer unmittelbaren Nachahmung der Stechweise desselben bei Sch. nichts findet. Gegen W.'s unklare und haltlose Erörterung des Verhältnisses beider Meister (S. 39—40) hat sich schon W. Schmidt im oben genannten Aufsatz ausgesprochen.

Meine Anordnung der Stiche (abgesehen von einigen unbedeutenden oder zweifelhaften) ist folgende (innerhalb der einzelnen Stufen mache ich dabei keine Unterschiede): I. Vorstufe (die technisch und formal noch etwas unentwickelten Blätter): Grosse Geburt B. 4, W. 4, kleine Kreuzigung mit Longinus B. 22, W. 106, Madonna mit Papagei B. 29, W. 1, Madonna auf Halbmond B. 31, W. 105, Versuchung des Antonius B. 47, W. 9, Schmerzensmann B. 69, W. 2. II. Ueberwiegen der freien Schraf-

firung: Flucht B. 7, W. 6, grosse Kreuztragung B. 21, W. 24⁵⁾, Tod Mariä B. 33, W. 49, wegen einer datirten Copie nicht nach 1481 entstanden, Jacobschlacht B. 53, W. 7, S. Agnes B. 62, W. 73, thörichte Jungfrau in Halbfigur B. 87, W. 3, Auszug zum Markte B. 88, W. 11. III. Gleichgewicht von freier und kreuzweiser Schraffirung: Die Passion (ausgenommen Dornenkrönung, Kreuzigung und Auferstehung, die zu IV gehören) B. 9—19, W. 12—22, Christus und Magdalena B. 26, W. 52 (eine Copie von 1477), grosse Madonna in ganzer Figur B. 28, W. 65, Madonna im Hofe B. 32, W. 76, Apostelfolge B. 34—45, W. 26—37, S. Georg, rund B. 51, W. 110, S. Johannes d. T. B. 54, W. 67, S. Martin B. 57, W. 69. IV. Ueberwiegen der Kreuzschraffirung: Maria und der Engel der Verkündigung B. 1—2, W. 77—78, Maria das Kind anbetend B. 5, W. 50, Anbetung der Könige B. 6, W. 5 (eine Copie von 1482), Dornenkrönung B. 13, W. 16, Kreuzigung (wie die beiden folgenden, aus der Passion) B. 17, W. 20, Auferstehung B. 20, W. 23, Kreuzigung mit Schergen B. 24, W. 25, Krönung Mariä B. 72, W. 53. V. Noch stärkeres Ueberwiegen der Kreuzschraffirung: Verkündigung B. 3, W. 48 (eine Copie von 1483 oder 1485), grosse Kreuzigung B. 25, W. 10, S. Christoph B. 48, W. 66, S. Johannes auf Patmos B. 55, W. 111, S. Michael B. 58, W. 70, S.S. Barbara und Katharina (klein) B. 63 bis 64, W. 62—63, Christus neben Maria thronend B. 71, W. 54, eine kluge und eine thörichte Jungfrau B. 78, 86, W. 39, 47 (die übrigen der Folge gehören zu VI), Greif B. 93, W. 86, Bischofsstab B. 106, W. 98, Weihrauchfass B. 107, W. 97. VI. Reine Kreuzschraffirung: Taufe B. 8, W. 51, kleine stehende Madonna B. 27, W. 61, Madonna auf Rasenbank B. 30, W. 75, S. Antonius Er. B. 46, W. 58, S. Stephanus B. 49, W. 72, S. Georg, klein, viereckig B. 50, W. 108, S. Laurentius B. 56, W. 68, grosser und kleiner S. Sebastian B. 59—60, W. 71, 60, Bischof B. 61, W. 59, grosse S. Katharina B. 65, W. 74, S. Veronika B. 66, W. 64, Christkind B. 67, W. 56, Erlöser B. 68, W. 57, thronender Christus B. 70, W. 55, Evangelistenzeichen B. 73—76, W. 82—85, vier kluge und vier thörichte Jungfrauen B. 77—86, W. 38—47 (ausser B. 78, 86, W. 39, 47, die zu V. gehören), Müller B. 89, W. 80, zwei Männer B. 90, W. 8, Goldschmiedsjungen B. 91, W. 79, Elephant B. 92, W. 113, Schweine B. 95, W. 81, Wappenfolge B. 96—105, W. 87—96.

Gehen wir nun zu W.'s Anordnung der Stiche über. Nach Abfertigung der 22 Blätter, womit Passavant höchst überflüssiger Weise Sch.'s Werk ver-

⁵⁾ Sidney Colvin's Versuch (L'Art 1881, III, S. 277), dies Blatt durch Vergleichung mit Memlinc's Bild in Turin in die Zeit vor 1477 zu setzen, ist abzuweisen: einmal, weil kein Zusammenhang zwischen den angeblich gleichen Figuren beider Darstellungen, den Schächern und Soldaten, stattfindet (die Leichtfertigkeit, womit Behauptungen wie die in Frage stehende noch immer, selbst von den gediegensten Schriftstellern, ausgesprochen zu werden pflegen, ist unglaublich), und sodann, weil die Gründe, dies Bild für das urkundlich 1477 auf Anregung Willem Vreland's von Memlinc gemalte zu halten, höchst schwache sind. Renouvier, Grav. Pays-bas 151, erwähnt eine Copie des Stiches von 1481; Zani, auf den er sich zu berufen scheint, sagt jedoch nichts darüber.

mehrt hatte, werden sechs als bedenklich und neunzehn wegen zu geringer Bedeutung oder Entstellung durch Retouchen als vorläufig bei Seite zu lassend genannt (S. 33). Von diesen neunzehn erklärt W. im Anhang sieben doch für echt (von B. 54—93), wenn auch bei einigen mit mehr oder weniger Bedenken; ich hege bei keiner dieser Nummern die Spur eines Zweifels und ebensowenig bei den zu dieser Gruppe gehörigen B. 22, 50 und 51, wie auch bei 23, 31, 55 und 92 aus der erstgenannten Gruppe von sechs Blättern. Auch Schmidt und Lübke halten an den meisten der von mir gegen W. vertheidigten Stiche als echt fest; ganz unbegreiflich ist, dass W. den Johannes auf Patmos, den Schmidt mit grossen Rechte für eins der schönsten und reifsten Werke Sch.'s erklärt, als von »harter, späterer Stechertechnik«, verwerfen konnte.

Nachdem er sieben Stiche (»Gruppe der Madonna mit Papagei«) vorläufig ausgesondert, wendet W. sich hierauf zu den 84 Blättern, die er für unzweifelhaft echt und technisch auf beinahe gleicher Höhe stehend hält. Er nimmt als Entstehungszeit derselben fünfzehn Jahre in Anspruch und findet es kaum glaublich, dass während eines solchen Zeitraums »die Technik eines so bedeutenden Künstlers keine stärkere Metamorphose durchgemacht haben sollte«. Wenn dieselbe wirklich so geringfügig wäre, so würde allerdings auch ich mit meinem Erstaunen darüber nicht zurückhalten; man muss sich aber vielmehr darüber wundern, dass W. auf die Schilderung der, wie dargelegt, durchaus nicht unbedeutenden Unterschiede in der Mache der betreffenden Blätter gar nicht eingegangen ist, sondern sich gleich anschickt, dieselben »lediglich auf die in ihnen behandelten Formen hin zu gruppieren«. Nach ihm (S. 35—36) ergibt sich ein natürliches System der Stiche aus dem Gesichtspunkte, dass ein Theil derselben vorwiegend wohlgefällige, ein anderer hässliche Gestalten darstelle. Obgleich dieser falsche Grundsatz, der schon so viel Unheil angerichtet hat, nicht streng durchgeführt ist, da sich nach W. unter den früheren der 84 Blätter (diese früheren nennt W. die »Gruppe der Passion«) auch die grosse und die kleine Geburt Christi, die grosse Kreuzigung und die Jungfrauenfolge befinden sollen, welche alle doch keine »hässlichen, abenteuerlichen grotesken Gestalten« zeigen, so kann ich doch nicht zugeben, dass eine genügende Anzahl der nach W.'s Ansicht zur »Gruppe der Passion« gehörigen Stiche wirklich der Passionsfolge entspricht: nur die Kreuztragung, S. Martin und die Apostelfolge halte ich für der Passion gleichzeitig oder etwas früher. Gleichmässiger ist die auf S. 37 zusammengestellte spätere Gruppe innerhalb der 84 Blätter, welche Gruppe die »der Technik und Form nach am meisten vollendeten« Stiche umfassen soll; dieselben gehören in der That fast sämmtlich zu meinen Stufen V und VI. Beträchtlich früher sind jedoch der Mache nach: Christus und Magdalena B. 26, die grosse stehende Madonna B. 28, Madonna im Hofe B. 32 und namentlich der Tod Mariä B. 33 und S. Agnes B. 62. Nach S. 37 hat W. bei der Scheidung der beiden Gruppen übrigens auch Rücksicht auf die sich in den früheren Arbeiten zeigenden Zeichenfehler genommen, jedenfalls ein gesunderer Grundsatz als der oben besprochene, bei welchem der Gegenstand der Darstellung so leicht zu falschen Schlüssen verleitet.

W. stellt sich nun die Frage, unter welchen Einflüssen Sch. bei diesen drei Gruppen gestanden, oder wenigstens bei den beiden ersten; denn die dritte zeigt nach seiner Ansicht eine »vollkommen durchgebildete Originalität«, während in den beiden anderen sich ein starker Nachklang von Weyden geltend mache, wozu bei der zweiten eine Beeinflussung durch gewisse Kölner Meister kommen soll, nebst den Eindrücken von Passionsspielen. Bei der darauf folgenden Untersuchung der Nachricht Lombard's von der Schülerschaft Sch.'s bei Weyden ergibt sich mit grosser Wahrscheinlichkeit, dass Sch. sich nur nach den Werken desselben gebildet. Die Litteratur hat auch schon seit langem die sehr augenscheinliche Beeinflussung Sch.'s durch Weyden hervorgehoben, und ich glaube zudem, dass dieselbe in allen Stilperioden Sch.'s sich ziemlich gleichmässig zeigt, also in seiner letzten Zeit nicht so sehr zurücktritt wie W. meint: die Formen Weyden's sind ein wesentlicher Bestandtheil von Sch.'s Stil geworden, wenn er sie gleich zum Ausdruck einer anderen, milderer Gefühlsweise umbildet⁶⁾. W.'s Aufstellung der Anlehnung Sch.'s an Kölner Meister, die sich namentlich in der Passion, der Kreuztragung und der Apostelfolge zeige, finde ich nicht gerechtfertigt; der andere von ihm genannte Punkt, die Eindrücke von Passionsspielen, ist vielmehr ein genügender Erklärungsgrund für die in diesen Blättern auftretenden, von Weyden abweichenden derb realistischen Gestalten. Einem Künstler wie Sch. sollte man doch zutrauen, solche Figuren auf der damals von ihm erreichten Stufe der Entwicklung direct dem Leben entnommen zu haben! Und es ist somit überflüssig, ängstlich darnach zu forschen, welchem älteren Meister er diese Typen wohl habe nachbilden können⁷⁾. W. hätte übrigens als denjenigen, auf welchen die derben Figuren des Altars aus S. Laurentius zu Köln zurückgehen, wodurch Sch. besonders beeinflusst sein soll (S. 38, Note), ruhig den Stephan Lochner

⁶⁾ Dass W. übrigens bei Weyden noch nicht recht sattelfest ist, geht aus zwei neuerlichen Bestimmungen von ihm hervor. Das Altärchen mit der Kreuzigung, Nr. 31 in Brüssel (früher bei Middleton in London, vorher bei Wolsey-Moreau in Paris und bei Zambeccari in Bologna), hat nach ihm (Repert. 3, 88) »mit den echten Werken des Weyden nicht die geringste Aehnlichkeit«, während es unstreitig in sehr naher Beziehung zu demselben steht (vgl. Crowe-Cavalcaselle S. 252); es ist mindestens eine tüchtige Arbeit aus seiner Werkstatt. Und bei einer Besprechung der Kreuzigung aus der früheren Sammlung von Friedr. Lippmann in Wien (Zeitschr. f. bild. Kunst 17, 323) bleibt W. ruhig bei der (freilich allgemein anerkannten) Benennung »Weyden«, unter ausdrücklicher Berufung auf dessen Altar im Belvedere, und doch beweist gerade die Vergleichung mit diesem echten Bilde die Unhaltbarkeit jener Taufe. Prof. Justi stimmt mir darin bei, dass das erwähnte, jetzt bei H. O. Miethke in Wien befindliche Bild ein unzweifelhafter **Bouts** ist, wofür auch die freie Schulwiederholung in Berlin (Nr. 543) spricht.

⁷⁾ Die zur Zeit herrschende Mode verlangt freilich dringend, dass man sich bei der Stilzerlegung eines Meisters nicht eher beruhige, bis man über die Art, wie er seine Kunstweise aus möglichst vielen Vorgängern und Zeitgenossen zusammengestohlen, ein hübsches System fertig gebracht, das allerdings meist nur für den Eigengebrauch des Erfinders ausreicht. Hoffentlich sind Morelli's Bemerkungen gegen Crowe-Cavalcaselle's Einflussriecherei nicht ganz in den Wind geredet!

nennen können. Ich halte hiebei nämlich, trotz des Widerspruches von Kugler, Hotho und Schnaase, aber in Uebereinstimmung mit Eisenmann, die Urheberchaft dieses Meisters für wahrscheinlich⁸⁾. Aber auch abgesehen davon, ist jedenfalls klar ersichtlich, dass durch die zahlreichen ganz ähnlichen Typen auf der Mitteltafel des Dombildes und Werken aus der unmittelbaren Nachfolge Stephan's, wie dem umfangreichen Heisterbacher Altar in München, Augsburg und Köln (vgl. besonders die dortige Geisselung Nr. 122, von Raps fotogr.), dieser Hauptmeister der Kölner Malerei im zweiten Viertel des 15. Jahrh. als der Urheber der betreffenden Gestalten auf den zum Altare aus S. Laurentius gehörigen Frankfurter Apostelmartyrien erwiesen wird (auf S. 99 nennt unser Hyperkritikus den Maler dieses doch aus einer Kölner Kirche stammenden Werkes sogar nur einen angeblich Kölnischen Meister).

Hierauf kommt W. zu der früher vorläufig bei Seite gelassenen, aus sieben Stichen bestehenden »Gruppe der Madonna mit Papagei« zurück, wovon er damals in seiner übertreibenden Ausdrucksweise gesagt hatte, dass sich von ihr aus scheinbar kein Uebergang zu irgend einem der 84 Blätter finden lasse. Jetzt aber entdeckt er bei der Anbetung der Könige und der Versuchung des Antonius doch Anknüpfungspunkte. Beim ersteren Blatte ist die durch die Aehnlichkeit zweier Nebenfiguren vermittelte Verbindung mit der grossen Kreuztragung freilich recht schwach; jene Aehnlichkeit ist eine ganz äusserliche, und die Anbetung der Könige ist im Gegentheile beträchtlich später als die Kreuztragung, was sich schon aus dem viel meisterhafter ausgeführten und bedeutender aufgefassten Kopfe der betreffenden Figur auf der Anbetung ergibt; eher entsprechen dieser Figur einige aus der späten Wappenfolge, namentlich B. 101 (Lübke folgt hier W.). Die übrigen von W. in diese Gruppe gesetzten Blätter halte auch ich für früh: die Madonna mit Papagei, die Versuchung des Antonius und der Schmerzensmann gehören zu meiner Stufe I und die Flucht, die Jacobsschlacht und die thörichte Jungfrau in Halbfigur zu II. Bei der sich in den drei erstgenannten Nummern noch zeigenden Unsicherheit der Zeichnung ist es leicht, dieselben als hieher gehörig zu erkennen, und W. bringt weitere Gründe dafür durch die Untersuchung der Form des Handzeichens bei. Zu den frühesten Werken gehört aber jedenfalls noch die Madonna auf Halbmond B. 31, die W. auf S. 32, 59 und 118 bespricht. Er hält sie für unecht und höchstens für eine Copie nach einem sehr frühen Werke Sch.'s. Bisher wurde sie nie bezweifelt, im Gegentheile für ein Hauptblatt erklärt, und auch ich bin mit Schmidt und Lübke von ihrer Echtheit überzeugt. Sehr früh ist ferner die grosse Geburt, die auch W. im

⁸⁾ Die neueste Litteratur will dem Meister Stephan ausser dem Dombilde und der Madonna in der Rosenlaube allerdings nichts lassen. Nach meiner Ansicht sind jedoch Schnaase's Zweifel an der Echtheit der grossen Madonna im Diöcesanmuseum (von Woltmann anerkannt) ebenso hyperkritisch wie seine beim Danziger Bilde gegen die Urheberschaft Memlinc's erhobenen Bedenken. Ferner freue ich mich, den Gekreuzigten mit Heiligen im Germanischen Museum (früher bei E. Förster) und die Darbringung in Darmstadt von 1447 als echt gelten lassen zu dürfen.

Schlussverzeichniss als solche nennt, während er sie auf S. 36 kurz vor die Passion gestellt hatte. Die grosse Kreuzigung dagegen, welche an das Ende der ersten Periode fallen soll, ist entschieden viel später; W. ist wohl durch die verhältnissmässig rohe Behandlung der grossen unteren Figuren zu seiner Ansicht verleitet worden. Jene Rohheit der Technik ist in der That so auffallend, dass man gut thut, diese beiden Figuren auf eine Schülerhand zurückzuführen, während das Uebrige in Formen und Mache der späteren Zeit des Meisters angehören muss (wenigstens macht das Berliner Stück diesen Eindruck). Dass W. durch die vermeintlich besonders enge Beziehung dieses Blattes zu Weyden dessen frühe Entstehungszeit nachweisen will, ist ein warnendes Beispiel dafür, dass man, wie bemerkt, den Einfluss dieses Meisters auf Sch. nicht zu sehr auf einzelne Perioden desselben beschränken darf.

Dies führt mich zu einem Rückblick auf das Verhältniss meiner Anordnung der Stiche zu derjenigen W.'s. Selbst auf die Gefahr hin, dass man finden sollte, ich habe die Rücksicht auf die technische Behandlung zu einseitig in den Vordergrund gestellt, halte ich doch meinen Versuch einer strengen Durchführung dieses Gesichtspunktes nicht für überflüssig. Bei einer eingehenden Untersuchung der einzelnen Blätter, welche den mir hier zu Gebote stehenden Raum weit überschreiten würde, muss sich ergeben, dass auch in formaler Hinsicht bestimmte Gruppen aufzustellen sind, die den aus der Betrachtung der technischen Unterschiede gefundenen entsprechen werden⁹⁾. Die von W. angegebenen Formunterschiede sind hiebei natürlich zu berücksichtigen, doch ergibt sich aus dem Gesagten, dass man mit ihnen allein nicht weit kommt. Namentlich wird dies durch die »Gruppe der Passion« erwiesen, die viel Ungleichartiges enthält; in Betreff der frühesten sowie der spätesten Stiche ist freilich anzuerkennen, dass W. sie glücklicher zusammengestellt hat.

Capitel V behandelt die bisher dem Schongauer zugeschriebenen Gemälde. Im Eingang wird Wimpfeling's (geb. 1450) bekannte Nachricht von der lebhaften Ausfuhr von Sch.'s »depictae tabulae« ins Ausland ausdrücklich als ebenso glaubhaft angeführt wie die über das Vorhandensein von »imagines« desselben in Kolmar und Schlettstadt. Jene Nachricht ist W. allerdings als

⁹⁾ Auf die Benutzung der technischen Unterschiede bei der chronologischen Anordnung der Stiche Sch.'s war ich schon Anfang 1878, also vor Erscheinen von W.'s Schrift, gekommen. Als ich mich darauf mit derselben vor zwei Jahren beschäftigte, erfuhr ich von einem Fachgenossen, der sich mehr als ich mit der Geschichte des Kupferstiches befasst hat, Dr. W. v. Seidlitz, dass auch er auf die Unterschiede zwischen freier und kreuzweiser Schraffirung aufmerksam geworden sei und bei der betreffenden Frage ein grosses Gewicht darauf lege. Derselbe hat ferner den Versuch gemacht, mit der Berücksichtigung der technischen Unterschiede die der formalen eng zu verbinden; hoffentlich wird er bald Veranlassung nehmen, seine Ansichten darüber zu veröffentlichen und hiermit meine Arbeit durch positive Vorschläge in letzterer Hinsicht zu ergänzen. Mein Zweck war nur der, nachdrücklich auf den technischen Gesichtspunkt hinzuweisen, um dadurch zu einer zuverlässigeren Anordnung der Stiche Sch.'s anzuregen.

Stütze seiner später darzulegenden irrigen Ansicht von der Erhaltung zahlreicher Gemälde des Meisters ausserhalb des Elsasses (in Wirklichkeit von einem Kölner) sehr erwünscht, und sie wurde bisher auch fast immer gläubig aufgenommen. Nur W. Schmidt (*Kunst und Künstler* 1, 28) meint trotzdem, unter den ausgeführten Werken seien zumeist die Stiche verstanden, und Woltmann (*Gesch. d. Mal.* 2, 106) bemerkt einfach, Wimpfeling habe irrthümlich von den Malereien ausgesagt, was nur von den Stichen gegolten. Betrachten wir nun, zur Prüfung der Zuverlässigkeit Wimpfeling's (der übrigens nicht »wenige Jahre« nach des Künstlers Tode, sondern volle sieben nachher geschrieben, i. J. 1505), was vor und nach der betreffenden Stelle steht. Vor derselben, zu Anfang des Capitels »De pictura et plastice« heisst es: »Nostrates quoque pictores esse omnium praestantissimos, vel ipsa experientia apertissime docet. Icones Israëlis Alemanni per universam Europam desiderantur, habenturque a pictoribus in summo precio.« Und der Stelle über Sch. folgt: »Ejus discipulus Albertus Dürer, et ipse Alemannus, hac tempestate excellentissimus est et Nürenbergae imagines absolutissimus depingit, quae a mercatoribus in Italiam transportantur, et illic a probatissimis pictoribus non minus probantur quam Parasii aut Apellis tabulae¹⁰⁾.« Wimpfeling bezeugt also von den »icones« des Israel von Meckenen und von den »imagines« (depictae) Dürer's dieselbe Verbreitung ins Ausland wie von den »depictae tabulae« Sch.'s. Nun wissen wir aber, dass Israel sehr viele Stiche gemacht hat, jedoch wahrscheinlich gar keine Gemälde, und dass bei Dürer die Gemälde hinter der Masse seiner Stiche, Holzschnitte und Zeichnungen sehr zurückstanden, namentlich für die Ausführung. Es ist also mit grosser Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass Wimpfeling unter den »depictae tabulae« des Sch., die sich durch ganz Europa verbreiteten, dessen Stiche verstanden hat, besonders auch in Anbetracht der grossen Anzahl der Stiche im Verhältniss zur sehr geringen der erhaltenen Gemälde Sch.'s. Wenigstens darf man nicht mit W. sagen: »Wimpfeling kann mit »depictae tabulae« keine Kupferstiche gemeint haben«, denn ebenso wenig ist den bei den beiden anderen Meistern genannten »icones« und »imagines« (depictae) anzusehen, dass darunter Stiche verstanden sind, was doch der Fall sein muss. Uebrigens kam es Wimpfeling nur darauf an, den Ruhm der Deutschen auf allen Gebieten möglichst herauszustreichen (vgl. A.-Horawitz in Sybel's *Histor. Zeitschr.* 1871, 71), während seine Kenntnisse von der künstlerischen Thätigkeit der Zeitgenossen keineswegs besonders gross waren. Dies geht schon aus der schlechten Auswahl der von ihm angeführten Maler hervor, und ferner aus einer Stelle über den Kupferstich, zu Ende des von der Erfindung der Buchdruckerkunst handelnden Capitels 65: »Non piguit, in praesentia eos qui Chalcographiam vel invenerunt vel illustrarunt, memorare.

¹⁰⁾ Dann folgt nur noch ein Loblied auf den verstorbenen Strassburger Maler Johann Hirtz, der in und ausserhalb seiner Heimat sehr berühmt gewesen sei; während derselbe offenbar nur eine ganz örtliche Grösse gewesen war. Von anderen wirklich berühmten und hervorragenden Malern dieser Zeit (um 1505), z. B. Burgkmair, Holbein d. Ae., Zeitblom und Wolgemut, sagt der Elsasser Historiker kein Wort.

Non sunt enim tantae rei autores sua laude fraudandi, praesertim ut posteritas sciat, quibus hoc divinum et immortale munus acceptum referre debeat.« Sicher ist, dass Wimpfeling hier nichts von den Hauptmeistern des Kupferstiches sagt, und bei der späteren Erwähnung mehrerer derselben in den angeführten Stellen des Capitels von der Malerei ist ihre Thätigkeit als Stecher gar nicht erwähnt. Seine Kenntniss der gleichzeitigen Künstler wird also so oberflächlich gewesen sein, dass er zwischen ihrer Thätigkeit als Maler und als Stecher keinen Unterschied zu machen verstand. Sehr auffallend ist es, dass W., der doch grade in litterarisch-kritischer Beziehung nach peinlicher Genauigkeit strebt, gar nicht auf den Gedanken gekommen ist, sich die Umgebung der betreffenden Stelle über Sch. und überhaupt die Glaubwürdigkeit Wimpfeling's etwas anzusehen. Die Zuverlässigkeit desselben bei Nachrichten über Künstler wird zudem durch seine falsche, schon 1516 von Scheurl berichtigte Angabe über Dürer's Schülerschaft bei Sch. in schlechtes Licht gestellt (vgl. Passav., P.-grav. 2, 105); und aus dem bekannten Briefe Lombard's von 1565 geht ja hervor, dass schon damals Sch. im Auslande fast nur als Stecher bekannt war.

Die Nachricht von der Zerstörung fast aller Alterthümer Kolmar's im Jahre 1796, worunter auch Gemälde Sch.'s, veranlasst W. zu besonderem Misstrauen gegen die dortigen jenem zugeschriebenen Werke. Die Passionsfolge aus dem Dominicanerkloster fertigt er, im Anschluss an Galichon, in höchst wegwerfender Weise ab; ich bin dagegen erfreut, es mit der gegenheiligen Ansicht von Waagen, His, Schnaase, Woltmann, Lübke, Bayersdorfer, Eisenmann und Wörmann halten zu können, denen doch ein verständnissvolleres Urtheil über altdeutsche Gemälde zuzutrauen ist als einem, unserer einheimischen Kunst so fern stehenden Ausländer (Kraus, Kunst-Statistik von Elsass-Lothr. 2, 372, stimmt Galichon bei). Namentlich unterschreibe ich durchaus Lübke's Vertheidigung der Bilder als tüchtiger Werkstattarbeiten von »durchweg eigenartigen Compositionen«. Von den auf S. 50 unten von W. verzeichneten angeblichen Entlehnungen aus Stichen Sch.'s und aus Gemälden anderer Meister habe ich nämlich bei sorgfältiger Vergleichung keine einzige gerechtfertigt gefunden: es zeigen sich immer so starke Abweichungen, dass nie eine zwingende Veranlassung vorliegt, hier Zusammenhänge anzunehmen. Uebrigens ist gar nicht einzusehen, weshalb die Urheber dieser Folge, wenn sie wirklich ganz untergeordnete Nachahmer Sch.'s gewesen wären, hier nicht die Passionsstiche einfach copirt haben sollten, wie es z. B. bei acht leidlichen Tafeln in der Städtischen Sammlung zu Frankfurt a. M. der Fall, die auch in der Färbung ganz Sch.'s Weise zeigen. Die beiden Flügel aus Isenheim verurtheilt W. mit eben so ungerechter Schärfe wie die Passionsfolge. Allerdings ist neuerdings bekannt geworden, dass das eine der darauf angebrachten Wappen einem Prior angehört, der erst einige Jahre nach Sch.'s Tode sein Amt antrat; das schliesst aber nicht aus, dass Sch. diese Tafeln ganz oder theilweise unter dem Vorgänger jenes Priors gemalt haben kann (vgl. Woltmann, Gesch. d. Mal. 2, 107, Note und Lübke l. c. 80 unten). Auch in Bezug auf den künstlerischen Werth derselben halte ich mich W. gegenüber zu der besseren

älteren Litteratur (wozu Quandt und Hugot nicht gehören) und zu Lübke (dem Kraus sich hier anschliesst), welcher sich erlaubt hat, vor den Bildern selbst sich unter W.'s Verdammung derselben nicht zu beugen. Ich sah sie 1876 und 1878; jedesmal sind sie mir so bedeutend vorgekommen, dass ich wenigstens einen beträchtlichen Antheil Sch.'s daran nicht in Abrede stellen möchte.

Hierauf verzeichnet W. mehrere, von verschiedenen Seiten als von Sch. herrührend angegebene Gemälde und findet diese Benennung bei allen sehr wenig angebracht, und zwar mit grossem Rechte. Die Tafel mit Johannes d. T. und Georg (der Kolmarer Pietà verwandt), sowie das Triptychon in Kolmar sind nicht der Rede werth. Die nur von Waagen erwähnte und von ihm für echt gehaltene kleine Madonna in London sah ich 1879 im Vorrath der Nationalgalerie; sie ist in Sch.'s Art, aber zu schwach für ein Original. Bei dem vielbesprochenen kleinen Tode Mariä in derselben Sammlung, neuerdings meist für unecht gehalten (auch der neue Katalog sagt nur »doubtfully ascribed to Sch.«), begnügt sich W. damit, ihn dem Meister abzuerkennen, ohne eine andere Bestimmung zu versuchen¹¹⁾. Unter den von W. nicht erwähnten

¹¹⁾ Dem gegenüber hat Lübke wieder eine Lanze für die Urheberschaft Sch.'s gebrochen und den Ausspruch eines ungenannten befreundeten Fachgenossen, eines »der anerkanntesten Meister der Kunstgeschichte«, zur Verstärkung angezogen. Aller Bewunderung für dies Bildchen gegenüber kann ich jedoch nicht umhin, es für ein sehr fleissiges, aber künstlerisch nicht besonders hoch stehendes Machwerk eines Feinmalers zu erklären, der dabei freilich ein gutes Vorbild benutzt haben mag (als Eideshelfer darf ich Eisenmann nennen). Zwei Bilder derselben Zeichnung mit unwesentlichen Abweichungen sind im Pal. Sciarra zu Rom und in der Prager Sammlung (Nr. 126, früher VI 6); beide gehen nach meiner Ansicht auf ein unbekanntes Urbild eines ausgezeichneten, bisher nur ungenügend erforschten vlämischen Meisters zurück, des Hugo van der Goes. Zufällig hat auch schon Burckhardt (1.—3. Auflage des Cicerone) von dem Stücke in Rom gesagt, es stehe dem Goes nahe, wenn es nicht von ihm selbst sei; ich bin jedoch weit davon entfernt, die Stimme jenes Altmeisters als Stütze meiner Ansicht in Anspruch zu nehmen, der, wie er öfters selbst ausgesprochen, in der Meisterbestimmung altdeutscher Gemälde weniger bewandert ist. Als ich 1879 nach London kam, hoffte ich im dortigen Tode Mariä das Goes'sche Urbild der beiden anderen Stücke zu finden; ich war jedoch erstaunt, in jenem nichts von Goes'scher Kunstweise sehen zu können, sondern überzeugte mich, dass hier ein enger Zusammenhang mit den van Eyck vorliege. Nach Lübke's Vorgang habe nun auch ich einen berühmten Unbekannten aufgetrieben, der meine Ansicht bestätigt oder vielmehr noch erweitert. Derselbe erklärt das Londoner Bild für möglicherweise von Hubert van Eyck (keinenfalls sei es Copie) und, um den Schrecken über diese Kühnheit zu dämpfen, thut er desgleichen bei den beiden »P. Cristus« genannten Tafeln in Petersburg. (Bode, der hiebei gleichfalls nicht an die Benennung »Cristus« glaubt, bezweifelt jedoch deren Zusammengehörigkeit mit dem Tode Mariä). Auf das Verhältniss des Londoner Bildes zu den Wiederholungen in Rom und Prag denke ich übrigens bei Gelegenheit einer Arbeit über Goes zurückzukommen, mit der ich leider noch drei Jahre warten muss, da erst dann die Horazische Frist für die Ablagerung

angeblichen Gemälden Sch.'s befinden sich dagegen einige, die grösseren Anspruch auf Echtheit machen können als die eben genannten. So möchte ich bei dem von His und Woltmann dem Sch. zugeschriebenen Brustbild S. Joachim's in Basel die Echtheit wenigstens für möglich halten. Bayersdorfer, der es kürzlich untersucht hat, theilt mir mit, dass es ganz die Formen Sch.'s zeige, auch in geistiger Beziehung seiner würdig sei, doch wolle die Malweise, hauptsächlich der Farbauftrag, gar nicht zur Madonna im Rosenhag stimmen, dem einzigen durch seine grossen Verhältnisse zur Vergleichung geeigneten Bilde. W. Schmidt erklärt eine Geisselung und eine Kreuztragung bei Herrn Ed. Strache in Dornbach bei Wien für echte und zwar ganz frühe Werke Sch.'s. Ich kenne nur die von Petrak gemachten Stiche, wonach ich auf Schühlein hinweisen möchte; Bode, Eisenmann und Lippmann¹²⁾, welche die Originale gesehen haben, halten sie für tüchtige, aber nicht an Sch. erinnernde Leistungen. Ein Original Sch.'s ist nach Riegel (Kunstgesch. Vorträge S. 99, 1877 [1871]) die seit Kurzem im Museum zu Kolmar befindliche Tafel aus Thann mit dem Heilande und drei Heiligen, von Woltmann ein »sehr schönes Schulbild« genannt; letzterer Ansicht sind auch Bayersdorfer und Jul. Meyer, die es kürzlich in Kolmar gesehen haben. Drei Madonnenbildchen, worunter zwei als echt anerkannt sind, bespricht W., seiner gleich zu erörternden Identitäts-Hypothese zu Liebe, erst viel später (vgl. S. 59). Ich will schon jetzt aber ein ganz verwandtes Täfelchen nennen, das sich im Besitze von M. Gontard in Frankfurt a. M. befindet (18 × 12 Cm.; früher bei Entres in München). Das auf dem Schoosse der Maria stehende Kind ähnelt sehr dem Jesuskinde des Stiches B. 67, doch stellt das Bildchen nicht dies Kind allein dar, wie W. S. 109 fälschlich meint. Er bemerkt dabei übrigens bloss, das Bildchen sei von grosser Feinheit, und auch ich habe es bei einer flüchtigen Besichtigung vor einigen Jahren nur für eine Nachahmung nach Sch. gehalten. Bayersdorfer, Bode und Eisenmann haben sich jedoch, obwohl theilweise gleichfalls erst nach anfänglichem Zweifel, für die Echtheit entschieden. Nach beiden ersteren sind sicher von Sch. auch zwei Täfelchen der Universitäts-galerie zu Würzburg, Nr. 3—4, Taufe Christi und Johannes auf Patmos, »von tiefer, leuchtender Färbung, aber unheilbar zerstört«; bei zwei Besuchen dieser Sammlung waren sie mir nicht aufgefallen. Endlich glaubt Bayersdorfer, eine kleine

dieser Hypothese abgelaufen sein wird. Mein Orakel meint schliesslich, »ein stärkerer Gegensatz in Formen, Gesichtstypen und Gewandung als zwischen dem Meister des Londoner Bildchens und Sch., lasse sich gar nicht finden«, und ich stimme dem vollkommen bei. Auch ist dasselbe auf Eichenholz, das sich bei Sch. nie findet, dagegen spricht jener Umstand für niederländische Herkunft (vgl. S. 52).

¹²⁾ Bei meiner grossen Ehrfurcht vor Kunstlichtern und meinem empfindlichen Mangel an Selbstgefundenem fühlte ich mich oft veranlasst, mildherzige Fachgenossen um ein Almosen anzuflehen. Ich will hier Allen, deren Güte ich mit Erfolg in Anspruch genommen, namentlich den Herren Bayersdorfer und Eisenmann, meinen Allgemeindank für die gespendeten Beiträge abstaten; ich bemerke dabei noch, dass, wo bei der Anführung eines Gewährsmannes keine bekannte Quelle vorhanden ist, immer eine persönliche Mittheilung zu Grunde liegt.

freie Wiederholung der Madonna im Rosenhag, bei Prof. Sepp in München, trotz der starken Uebermalung wohl für ursprünglich echt halten zu müssen; mir war sie wie eine Nachbildung vorgekommen.

Auffallender Weise erst am Schlusse des Capitels über die Gemälde Sch.'s kommt die bisher für das sicherste derselben gehaltene Madonna im Rosenhag zu Kolmar an die Reihe. W. erklärt sie mit Recht, im Gegensatze zu Woltmann, für gut erhalten und jedenfalls von einem ausgezeichneten Meister herrührend. Den einzigen Anhaltspunkt aber, sie dem Sch. zuzuschreiben, würde nach seiner Ansicht der Stich B. 31, Madonna auf Halbmond, bieten; leider sei derselbe unecht und deshalb zum genannten Zwecke unbrauchbar. Nun wird die überwältigende Mehrzahl der Fachgenossen, auch abgesehen von diesem den meisten wohl als echt geltenden Stiche, sich keinen Augenblick bedenken, das Bild auf Grund der Gesamtheit der Stiche dem Meister zu geben, und W. scheint hier (S. 59) gar nicht zu wissen, dass er auf S. 118 den angezweifelten Stich für entweder ein retouchirtes Originalwerk Sch.'s oder eine alte Copie erklärt; in beiden Fällen müsste doch aus der von ihm ja zugegebenen engen Verwandtschaft zwischen Gemälde und Stich auf die Urheberschaft Sch.'s bei der Madonna im Rosenhag geschlossen werden! Auch den Einfluss des R. v. d. Weyden leugnet W. bei diesem Bilde; dagegen finde ich denselben, in Uebereinstimmung mit der älteren Litteratur, hier eben so unverkennbar wie bei allen Stichen Sch.'s, nicht bloss bei der Madonna auf Halbmond. Eine Rettung aus der Verlegenheit, worein W. sich höchst unnöthigerweise dem Bilde gegenüber selbst versetzt hat, findet er nun durch den Knalleffect: in Anbetracht der nur einem einzigen Meister dieser Zeit eigenthümlichen Färbung muss diese Madonna vom »Meister des Bartholomäus«¹³⁾ sein (später ergibt sich, dass er diesen bisher für einen Kölner gehaltenen Maler für einerlei mit Sch. erklärt).

Da man bisher annahm, zwei Werke des genannten Kölner Meisters seien urkundlich um 1501 entstanden, also geraume Zeit nach Sch.'s Tode, so sucht W. zunächst (Cap. VI) diese seiner Behauptung widersprechende Thatsache zu beseitigen. Bei der ungenauen Fassung der betreffenden Stellen in den beiden Quellenschriften wird es freilich schwer auszumachen sein, ob auch das spätere der beiden Werke, das Triptychon des Kreuzaltars, schon 1501 fertig war, was von dem anderen, dem des Thomasaltars, sicher ist, und hauptsächlich, ob letzteres erst kurz vor diesem Jahr entstanden ist oder bedeutend früher, etwa schon bald nach 1481 (in welchem Jahre die beiden Altäre erbaut wurden) oder wenigstens gleich nach 1485 (schon damals wurden 105 Gulden für die beiden dort anzubringenden Triptychen gestiftet). W. bemüht sich nun,

¹³⁾ Hoffentlich hat W.'s Schrift wenigstens das Gute, dass über die Benennung dieses namenlosen Meisters Einigkeit erreicht wird; bisher waren mit echt deutschem Sondergeiste drei Namen für ihn im Gebrauche, nämlich ausser dem angeführten noch: »Meister des Altars vom h. Kreuz« (der allerschlechteste) und »Meister des Thomasaltars«. Obgleich letzterer der Kürze wegen eigentlich am empfehlenswerthesten wäre, so wird man doch gut thun, die Münchener Benennung, als die bekannteste, jetzt allein anzuwenden.

glaubhaft zu machen, das Triptychon des Thomasaltars sei schon um 1485 fertig geworden, fiel also noch in die Lebenszeit Sch.'s; indess wird man ihm nicht zugeben können, dass sich dies mit »starrer Consequenz« aus seiner Erörterung ergebe, sondern es ist dies höchstens eine mögliche Folgerung. Seine ganze gequälte Beweisführung wird leider durch die Thatsache hinfällig, dass die Aussenflügel des Thomasbildes in Anbetracht der Trachten nicht aus den achtziger Jahren stammen können, sondern frühestens aus den ersten Jahren des 16. Jahrh., was mit der ungezwungenen Deutung der Urkunden übereinstimmt (auf die Trachten komme ich später zurück, S. 50).

W. schreitet darauf zum Beweise der Identität von Schongauer's Kunstweise mit der des »Meisters des Bartholomäus«. Von der Ueberzeugungskraft seiner Aufstellung ist er so durchdrungen, dass er wenige Hinweisungen für genügend zur Begründung hält. Er beruft sich hauptsächlich auf die Uebereinstimmung in Füßen, Händen und Gesichtszügen, wobei der erstgenannte dieser drei Anhaltspunkte der wichtigste von allen sein soll und der zweite wieder wichtiger als der letzte. Es scheint wirklich, als habe W. sich in die Vergleichung der Füße so vertieft, dass ihm die Beachtung der beiden anderen Merkmale (sowie der übrigen) als ziemlich unwesentlich vorgekommen sei. Nun habe ich bisher geglaubt (und thue dies trotz W. auch noch), dass die Deutschen des 15. Jahrh. in ihrem schlichten Naturalismus stets die Füße genau so bildeten, wie sie ihre von plumpem Schuhwerk entstellten Modelle aufwiesen, ohne dass diese Maler sich besonders darauf verlegt hätten, Unterschiede in der Hässlichkeit der Füße zu zeigen. Nach einigen vergeblichen Versuchen kam ich deshalb ganz davon ab, bei der Meisterbestimmung auf die Füße zu achten. Ich will jedoch W. zugeben, dass aus der Vergleichung der Fussbildung beider Künstler allerdings etwas zu entnehmen ist, wenn auch nicht viel: beim Kölner finde ich dieselbe merklich schlechter als bei Sch., mit derben und ungeschickt verdrehten Zehen. Für viel wichtiger aber halte ich die Hände und für mindestens ebenso wesentlich die Gesichtszüge, mit welcher Ansicht ich nicht so einsam dastehen dürfte, wie W. mit seiner Vorliebe für die Füße. Die Aehnlichkeit in der Bildung der Hände scheint ihm so auffallend, dass es überflüssig sei, dieselbe genauer nachzuweisen. Diese Behauptung beweist, dass er nach seinen tiefen Forschungen an den Füßen den Händen nur wenig Zeit gewidmet hat. Denn sonst hätte ihm eine auffallende, schon von Waagen angedeutete Eigenthümlichkeit der Handbildung des Kölners nicht entgehen können, dass sich bei ihm nämlich die Finger an den Enden, von den Nägeln an, verbreitern, wie es bei Schwindsüchtigen vorkommen soll (auf den Photographien ist dies am deutlichsten bei der Madonna der Sammlung Dormagen zu sehen); bei Sch. spitzen die Finger sich dagegen gleichmässig bis ans Ende zu. Allerdings erreichen sie beim Kölner fast die sehr übertriebene Länge und Dünne der von Sch., aber bei diesem sind sie, trotz aller alterthümlichen Eckigkeit, im Ganzen oft sanft geschwungen und trotz zuweilen merklicher übergrosser Zierlichkeit immer sehr ausdrucksvoll bewegt, während sie beim

Kölner stets eckig und unbeholfen bleiben, wobei sein Streben nach Anmuth ins Gezierte überschlägt. Auch in Betreff der Gesichtstypen kann ich nicht glauben, dass W. beide Meister mit der nöthigen Gründlichkeit verglichen hat, ungeachtet der vielen angeblichen Belege für die sich in dieser Beziehung zeigende Uebereinstimmung, von welchen auf S. 77 die Rede ist. Ich habe dieselben einzeln geprüft und immer so viel einzuwerfen gefunden, dass durch diese Vergleichen die Identität beider Meister sich nicht begründen liess. Im günstigen Falle sind es Zufälligkeiten (z. B. in der Kopfhaltung), die einmal eine angebliche Aehnlichkeit als nicht ganz aus der Luft gegriffen erscheinen lassen. W. hat es verschmäht, bezeichnende Formen der Gesichtsbildung anzugeben, die beiden Meistern gemeinsam wären; er geht nicht hinaus über die Zusammenstellung einzelner vermeintlich einander schlagend ähnlicher Köpfe. Ich finde dagegen in Form und Ausdruck der Gesichter so viele und grundsätzliche Unterschiede zwischen beiden Künstlern, dass schon hiedurch allein die Einerleiheit derselben unmöglich wird. Bei Sch. zeigt sich nämlich nichts von des Kölners platten, breiten und eckigen Stirnen, dem ungeheuren Abstand zwischen Nase und Ohr, den oft ohne Grund gekniffenen Augen, den übertrieben kurzen und schmalen Nasen, den winzigen Mündchen und dem eng am Kopfe anliegenden Haare, das in kurzen und niedrigen Wellen herabfällt (man vergleiche z. B. den Kopf der Madonna vom linken Flügel des Thomasaltars, den des Bildes von Dr. Dormagen und desjenigen in Darmstadt mit der Madonna im Rosenhag, und man wird W.'s felsenfeste Ueberzeugung, dies Bild müsse vom M. d. Barth. sein, gelinde gesagt, abgeschmackt finden).

Noch unbegreiflicher ist es, dass W. von der grossen sich im Gesichtsausdruck zeigenden Verschiedenheit nichts gemerkt hat, zumal schon die ältere Litteratur¹⁴⁾ die hierin sehr augenfälligen Eigenthümlichkeiten des Kölners treffend gekennzeichnet hatte. E. Förster z. B. sagt sehr richtig von seinen Heiligen: »Es sind flache, lächelnde Charaktere, mit gezierten Bewegungen

¹⁴⁾ Beachtenswerth (zuweilen freilich nur der Merkwürdigkeit wegen) ist hauptsächlich folgendes über den Meister d. Barthol.: Johanna Schopenhauer, Johann van Eyck etc. 2, 20—2 (1822); Passavant, Kunstreise, 422—4 (1833); Versteigerungskatalog der Sammlung Lyversberg zu Köln, 3—6 (1837; abgedruckt in Kugler's »Museum« von 1837, 267); Kugler, Studien am Rhein etc. von 1841, 309—10, 348 (in Bd. 2 der Kl. Schriften von 1854); Fortoul, De l'Art en Allemagne 166 (von 1844; lächerliche Verhimmelung); E. Förster, Gesch. der deutschen Kunst 2, 179—82 (1853); Denkmale deutscher Kunst 12, 11—4 (1869); Crowe-Cavalcaselle, Anciens peintres flamands 1, 121; 2, 100—1 (1862); Waagen, Treasures 4, 228 (1857); Handbuch 1, 285 (1862); Niessen, Führer in den geistigen Inhalt der Kölner Gemäldesammlung (1869; 1877); Woltmann, Aus vier Jahrh. deutsch-ndl. Kunstgesch. 25 (1878); Wörmann, Gesch. der Malerei 2, 488—90 (1881); E. Michel, Le musée de Cologne (L'Art 1882, IV, S. 277—8); (übrigens ein hübscher Beleg dafür, wie weit selbst bessere französische Fachgenossen in der deutschen Kunsthistorie noch zurück sind. Die hier ausgesprochene schonungslose Verdammung unseres Meisters ist zugleich lehrreich in Betreff des Eindrucks, den seine Kunstweise auf ein unbefangenes, fein gebildetes Auge macht).

und verschämten Blicken« (Gesch. d. d. K. 2, 181). Dies gilt namentlich von den Frauen, bei denen nur ganz ausnahmsweise unbefangene, unverzerrt lächelnde Gesichter vorkommen, z. B. die Agnes des Barthol.-Altars. Bei den Männern findet sich theils der blödfreundliche Ausdruck wieder, theils strebt der Meister hier nach Ergriffenheit und Würde, was ihm jedoch meines Erachtens (Lübke und Wörmann sind anderer Ansicht) immer kläglich misslungen ist: es gibt wenig altdeutsche Maler, die so ausgesucht öde Männerköpfe fertig gebracht haben. Ein Blick auf einige Stiche Sch.'s wird zur Ueberzeugung genügen, dass auf diesen grossen Künstler die gegebene Schilderung des Kölner Sonderlings durchaus nicht passt; denn wo fänden sich je in des letzteren Werken Sch.'s selbst bei freundlichem und mildem Ausdruck immer zu Grunde liegender bedeutsamer Ernst, oder die kraftvolle und tiefe Ergriffenheit seiner Gestalten bei schmerzlichen Szenen? Man prüfe in dieser Beziehung namentlich zwei der von W. zur Vergleichung anempfohlenen Beispiele: die Helena des Thomasaltars und die Maria der grossen Verkündigung, sowie den Christus des nämlichen Altars und den, welcher der Magdalena erscheint. Man wird bei diesen Vergleichen, abgesehen von den abweichenden Formen, auch die grosse Verschiedenheit des Geistes beider Meister deutlich wahrnehmen und überhaupt »die Identificirung derselben nur als eine Herabwürdigung Sch.'s betrachten können« (v. Seidlitz). W. hegt freilich, wie aus seinem schwärmerischen Loblied auf den Thomasaltar (S. 85—86) hervorgeht, eine uneingeschränkte Bewunderung für den M. d. Barth. Er darf sich rühmen, hierin mit Tante Schopenhauer, dem Versteigerungskatalog der Sammlung Lyversberg, dem Nazarener Hippolyte Fortoul und dem poetischen Mystagogen Joh. Niessen übereinzustimmen. Alle unbefangenen älteren und neueren Beurtheiler haben sich hingegen viel zurückhaltender über die Kunsthöhe des Meisters ausgesprochen und nie verkannt, dass die Vorzüge desselben (namentlich in Feinheit der Ausführung und Reiz der Farben bestehend) immer stark von seinen Schwächen und Schrullen beeinträchtigt werden. Auf seine guten Seiten näher einzugehen, halte ich übrigens für unnöthig, obgleich man daraus schliessen könnte, ich wolle hier vorwiegend die schwachen herauskehren, um seinen Abstand von Sch. möglichst gross erscheinen zu lassen. Die Vorzüge, sowie das gesammte Charakterbild des Kölners, sind nämlich in der sachverständigen Litteratur so übereinstimmend und richtig dargestellt, dass ich einfach auf dieselbe verweisen kann. Freilich ist die Anerkennung, die dem Meister von Kugler, Woltmann und Wörmann zu Theil geworden, mir schon fast zu weit gehend.

Ausser den besprochenen drei Anhaltspunkten bei der Meisterbestimmung erwähnt W. von solchen nur noch (und zwar ganz flüchtig) Körperbildung, Farbengebung (letztere S. 61) und Trachten; er hätte gut gethan, auch Körperbewegung, Faltenwurf, Landschaft und Maltechnik eingehend zu beachten. Denn namentlich der Anfänger in der Forschung über irgend eine Malerschule kann m. E. nicht leicht eine zu grosse Anzahl solcher Anhaltspunkte der Bestimmung berücksichtigen. W. scheint es dagegen mit denen zu halten, welche, im Vertrauen auf ihr Falkenauge, einen Meister an ganz wenigen Merkmalen mit grosser Sicherheit erkennen zu können glauben, wobei sie vielleicht sich

auf Morelli berufen, der dieser missverstandenen Auslegung seines Verfahrens aber entgegengetreten ist (Repert. 5, 158). Untersuchen wir nun, was uns die Beachtung der genannten Gesichtspunkte weiter über das Verhältniss beider Meister zu einander lehrt. In Bezug auf die Körperverhältnisse stehen den schlanken Gestalten Sch.'s die unersetzten, grossköpfigen des Kölners gegenüber. Ferner sind bei diesem die Körperbewegungen trotz aller Aufgeregtheit kleinlich und die Haltung von einzeln dastehenden Heiligen lächerlich geziert, so dass er immer in weitem Abstände bleibt von der sich bei Sch. zeigenden kraftvollen Lebhaftigkeit oder tiefen Innigkeit bei bewegten Vorgängen und seiner reinen Anmuth bei Einzelfiguren. Der Faltenwurf ist durchaus nicht übereinstimmend, was schon W. Schmidt betont hat: beim M. d. Barth. ist er zwar fast noch ebenso alterthümlich eckig wie bei Sch. und auch recht kleinknittrig, aber weniger verstanden und überhaupt keineswegs genau in Sch.'s Weise. In Betreff der Landschaften hat Lübke mit Recht W. entgegengehalten, dass sie beim Kölner im Vergleich mit Sch. schon räumlich viel entwickelter sind, dann aber auch eine Ausbildung der Luft-Abtönung zeigen, wie sie frühestens erst zu Anfang des 16. Jahrhunderts aufgetreten ist, also selbst zu den letzten Jahren Sch.'s nicht passt. Hinsichtlich der Färbung beruft W. sich lediglich auf die angebliche Uebereinstimmung derselben bei der Madonna im Rosenhag und den Werken des M. d. Barth. Um von der Farbgebung Sch.'s jedoch eine umfassendere Anschauung zu erhalten, ist es sehr belehrend, die beiden Flügelbilder und die Passionsfolge in Kolmar darauf hin anzusehen, die in dieser Beziehung vollkommen der grossen Madonna gleichen, wie ja überhaupt die Gehilfen und nächsten Nachfolger der Hauptmeister die Färbung derselben treu heizubehalten pflegen. Hätte W. diese von ihm so geschmähten Werke, deren Farben sehr gut erhalten sind, mehr beachtet, so würde er wohl gefunden haben, dass es mit der Uebereinstimmung des Colorits beider Meister nicht so weit her ist: das Sch.'s ist entschieden tiefer und wärmer, entbehrt auch der beim andern so viel verwendeten und verschiedenartigen Schillerfarben. Bestätigt wird dies durch diejenigen von den übrigen Gemälden aus Sch.'s Nachfolge¹⁵⁾, die am

¹⁵⁾ Trotz des auf S. 1 aus Nagler's Lexicon entnommenen Wahlspruches, welcher eine kritische Untersuchung auch der Werke aus Schongauer's Schule empfiehlt, bekümmert W. sich nicht im geringsten um die betreffenden Gemälde und Stiche. Man sollte doch meinen, er hätte bei diesen Bildern bequem den Einfluss der »späteren Gemälde Sch.'s« (d. h. des M. d. Barth.) nachweisen können; das hat er aber wohlweislich unterlassen (vgl. übrigens Note 17). Diese Schulbilder sind überhaupt bisher recht vernachlässigt worden, obgleich manches Treffliche darunter ist; nur Woltmann hat ein kurzes Verzeichniss derselben gegeben (D. K. im Elsass, S. 245), worin freilich die grossen Tafeln in Mannheim zu streichen sind, die einem ganz rohen Pfälzer angehören. Hinzuzufügen wären etwa noch: Darmstadt 175 Kreuzigung; 217—8 Geisselung und Beweinung; 219 Tod des h. Dominicus; 222 Gefangennahme (die vier letzten Bilder wohl von derselben Hand); 220—21 Scenen aus der Dominicuslegende. Frankfurt, Städtische Sammlung, die Nothhelfer (aus der Dominicanerkirche) und acht Passionsszenen (nach den Stichen). München,

meisten seiner Weise treu geblieben sind, z. B. Nr. 220—221 in Darmstadt. Bei keinem der Werke Sch.'s und seiner näheren Umgebung wird ein Unbefangener in Versuchung gerathen, eine besondere Aehnlichkeit mit der so eigenthümlichen Farbengebung des Kölners zu spüren. (Lübke ist der einzige, welcher einen Einfluss Sch.'s auf die Färbung des M. d. Barth. als möglich zugibt.) Es macht dabei wenig aus, ob ein bestimmtes Roth — auf welchen Umstand W. sich steift — beim Kölner wie bei der Madonna im Rosenhag vorkomme, was mir übrigens nach meiner Erinnerung nicht überzeugend scheint. Diese Farbe (graulich karmin mit hellen Lichtern desselben Tones) war mir nämlich nicht als besonders ungewöhnlich aufgefallen; ich hatte sie aber aus dem Grunde sorgfältig beachtet, weil von einigen ihre Ursprünglichkeit bezweifelt worden war. (Dies ist allerdings, wie auch W. betont, ganz ungerechtfertigt; denn dasselbe Roth kehrt bei einigen Rosen genau wieder [die doch nicht ursprünglich blau gewesen sein können] und ganz ebenso in der Passionsfolge, z. B. beim Gewande eines Jüngers in der Oelbergscene.)

In Betreff der Tracht gibt W. »sehr geringe Unterschiede« bei beiden Meistern zu; ich finde die Abweichungen aber so bedeutend, dass schon hierdurch allein seine Hypothese hinfällig wird. Zunächst kommen die sehr reichen, oft übertrieben langärmeligen Gewänder der weiblichen Heiligen des Kölners, ihre Haartracht und wunderlicher Kopfputz bei Sch. nicht vor, der in alle dem viel alterthümlicher und einfacher ist. Bei einem Kölner Meister um 1500 ist es ferner nur natürlich, dass er das in den Niederlanden und am Niederrheine (namentlich seit Anfang des 16. Jahrh.) gebräuchliche Kopftuch der Frauen mit eingeknickter Scheitelfalte anwendet, wie es die beiden Kölner Altäre zeigen; in Sch.'s Stichen sind die Kopftücher dagegen immer in oberdeutscher Weise: entweder mit erhabener Falte oder ganz glatt. Am misslichsten für W.'s Hypothese ist es jedoch, dass auf der Aussenseite des Thomasaltars Trachten vorkommen, die bestimmt in den Anfang des 16. Jahrh., also nach Sch.'s Tod fallen. Schon Kugler (Kl. Schriften 2, 310) hatte darauf hingewiesen, was W. unverantwortlicher Weise ignorirt, obgleich er einen Theil der genannten

Nationalmuseum, Bruchstück mit dem Brustbilde der Dorothea; Rückseite: Maria (aus einer Verkündigung). Düsseldorf, Prof. Andreas Müller, Bruchstück eines Gekreuzigten (Kopf und Arme). Oldenburg, 236 Madonna und Anna thronend. Strassburg, Alt S. Peter (Raum links vom Eingang), vier grosse Tafeln: Auferstehung, Christus und Magdalena, sein Besuch bei Maria, Christus und Thomas. Mainz, 299—307 Scenen des Lebens Mariä (»Grünwald«); hiezu gehören: Sigmaringen 18 Auferstehung (»Wohlgemut«) und zwei Tafeln, die ich 1882 im Privatbesitze zu Frankfurt sah: Christus vor Kaiphas und seine Ausstellung, sowie vielleicht eine grosse Beweinung bei Dr. Debey in Aachen. Utrecht, Bildhauer Mengelberg, Geisselung (mit freier Benutzung des Stiches). Uebrigens habe ich bei zweimaliger Berührung des Elsasses immer nur Kolmar und Strassburg besucht, da ich es für gerathen hielt, mit der Untersuchung der betreffenden Gemälde an den übrigen Orten bis zur Beendigung von Kraus' Kunst-Statistik zu warten. Die gründliche Erforschung der mit Sch. zusammenhängenden Bilder am Oberrheine wäre eine lohnende Aufgabe für eine Einzelarbeit.

Stelle gelegentlich anführt. Dass namentlich die dort schon überwiegend vorkommenden vorn breiten Schuhe in Deutschland erst zu jener Zeit auftreten, ist doch allbekannt (vgl. Weiss, Kostümkunde III, 115, 137, 618). Breite Schuhe bei den Männern finden sich übrigens auch beim Mauritius auf der Innenseite des Thomasaltars, beim Alexius des Kreuzaltars und auf der Pariser Tafel. Dass die Frauen die spitzen Schuhe länger beibehielten als die Männer, ist auch bekannt (l. c. 245); beiläufig darf man deshalb nicht mit Lübke den Barthol.-Altar wegen der noch spitzen Frauenschuhe früher setzen als die beiden Kölner Werke. Auch die übrige Kleidung der zahlreichen Knaben auf der Aussen-seite des Thomasaltars spricht sehr für die Zeit um 1500, besonders die durchweg niedrigen Kopfbedeckungen (l. c. 238 und Falke, Mitth. d. österr. Centr.-Comm. 1860, S. 272): Kalotten und flache Barette verschiedener Art. Die Trachten dieser Knaben finden wir durchaus nicht bei Sch., wohl aber bei den deutschen Stechern um 1500, wie Mair von Landshut, M. Zasinger und den spätesten Blättern Israel's von Meckenen, z. B. dem grossen Johannestanze. Bemerkenswerth ist noch die auffallende Aehnlichkeit der Tracht bei den Frauen des Barthol.-Altars mit derjenigen von Nr. 648 in München, drei weibliche Heilige darstellend, welche Tafel zu einem Altare vom Kölner Meister der h. Sippe gehört (lithogr. von Strixner). Von diesem um 1480—1520 thätigen Maler wird weiter unten noch die Rede sein (vgl. Note 18); hier möchte ich nur darauf hinweisen, dass namentlich Gewand und Mantel der Barbara desselben der Agnes des Barth.-Altars sehr ähnlich sind, wie auch der Kopfwulst der Christina des ersteren dem der Cäcilia des letzteren. Der Münchener Altar des Meisters der h. Sippe ist dem Stile nach aus dessen späterer Zeit, ebenso wie das Hauptwerk in Köln, wonach dieser Maler benannt wird. An Abbildungen anderer Werke desselben fehlt es leider, so dass die sich in den Trachten zeigende Beziehung beider Meister zu einander vorläufig nicht weiter zu verfolgen ist; das Angegebene wird aber genügen, um die Wahrscheinlichkeit zu verstärken, dass auch der M. d. Barth. ein um und nach 1500 in Köln thätiger Künstler war.

Von ferneren Gründen dafür, dass derselbe ein Kölner war, und dass seine Thätigkeit sich über den Tod Sch.'s hinaus erstreckte, lässt sich noch Folgendes anführen. Erstens fehlen beim M. d. Barth. die grossen, tellerförmigen Heiligenscheine (mit einer, noch zu besprechenden Ausnahme). Dies wäre schon für einen Kölner des 15. Jahrh., geschweige denn für einen Oberdeutschen dieser Zeit sehr auffallend; auch finden sich die Heiligenscheine regelmässig bei den Gemälden aus Sch.'s Schule und bei vielen seiner Stiche, während es bei einem Kölner um 1500 nichts Befremdendes hat, dass die Heiligenscheine entweder ganz fehlen oder nur mit feinen Strahlen gegeben sind. Zweitens sind die drei Altarwerke des M. d. Barth., deren Herkunft bekannt ist, für Kölner Kirchen ausgeführt worden; wenn man nun auch zugeben kann, dass ausnahmsweise ein auswärtiger Künstler ein Gemälde für die Stadt gemacht habe, so ist es doch sehr unwahrscheinlich, dass bei dem blühenden Stande der einheimischen Malerei ein Auswärtiger so stark in Anspruch genommen worden sei (auch nach W. weilte Sch. ja während der Anfertigung der genannten, in seinen letzten Lebensjahren entstandener Altar-

werke längst nicht mehr in Köln, sondern in Kolmar). Drittens sind die Bilder unseres Meisters auf Eichenholz gemalt, soweit ich Nachricht über die Holzart erhalten konnte (bei den Altären in Köln und München sowie den Tafeln in Mainz, London, Darmstadt und Berlin). Bekanntlich wurde aber am Niederrheine wie in den Niederlanden auf Eichenholz gemalt, während in Oberdeutschland verschiedene weiche Hölzer gebraucht wurden. In der That findet sich meines Wissens bei keinem Gemälde Sch.'s und seiner Schule Eichenholz: das Bildchen der Sammlung Gontard in Frankfurt sowie die Madonna im Rosenhag, die Flügel von Isenheim und die Passion in Kolmar sind sämmtlich auf Tanne (gef. Mittheilung von Archivar Mossmann), die Madonna in München auf Linde und die des Wiener Belvedere auf Rothbuche. Von Schulbildern sind 217—22 in Darmstadt (nach Assistent Zehfuss) und 36, 37, 48 in Karlsruhe auf Tanne, 236 in Oldenburg auf Kiefer, und 562 in Berlin, 175 in Darmstadt und 299—307 in Mainz auf Linde. Nun wäre es doch sehr befremdend, dass, wenn die dem Kölner Meister zugeschriebenen Werke wirklich von Sch. herrührten, derselbe dabei nicht die in seiner Werkstatt und überhaupt in Oberdeutschland gebräuchlichen Holzarten angewandt hätte. Allerdings haben sich erst sehr wenige Verfasser von Katalogen dazu verstanden, die Holzart der Bilder anzugeben und diesen wichtigen Anhaltspunkt bei der Bestimmung von deren Herkunft zu beachten; aber von einem auf den Namen eines Forschers über altdeutsche Malerei Anspruch machenden Schriftsteller hätte man doch erwarten sollen, dass er nicht unterlassen würde, die Stichhaltigkeit seiner Hypothese in dieser Beziehung zu prüfen. Viertens sind die Aussenseiten der beiden Kölner Altäre grau in Grau gemalt, was am Niederrheine (wie in den Niederlanden) oft geschah, nicht aber in Oberdeutschland. Der Umstand, dass bei keinem der bis jetzt bekannten Bilder des Kölner Meisters Renaissanceverzierungen vorkommen, während er gotisches Laubwerk gern zur oberen Einfassung verwendet, spricht übrigens dafür, dass seine Thätigkeit sich nicht weit ins 16. Jahrh. hinein erstreckte; auch sind die Trachten der beiden Kölner Maler, deren Thätigkeit spätestens um 1515 beginnt (der Meister des Todes Mariä und Bruyn) schon entschieden moderner als die seinigen.

Nach siegesgewisser Erledigung seines kaum zwei Seiten füllenden »Identitätsbeweises« führt W. noch drei äusserliche Gründe ins Feld. Zunächst behauptet er, das eine der beiden Wappen am Barthol.-Altar habe »genau dieselbe Form« wie eins der gestochenen Wappenfolge. Ich finde aber wesentliche Unterschiede: beim Bilde stehen die beiden Adlerflügel viel weiter und gleichmässiger auseinander, die Wellen ihrer inneren Begrenzungen sind ganz abweichend geformt, und auf dem Stiche fehlen die beiden Kleeblätter in den oberen Ecken, während die Adlerflügel des Bildes die auf dem Stiche vorhandenen Knollen an den unteren Enden nicht haben; ferner ist nur auf diesem das Wappen längsgetheilt. Uebrigens ist es mir ganz unklar, welchen Gewinn für seine Hypothese W. aus der vermeintlichen Gleichheit der beiden Wappen ziehen will: er gibt doch zu (S. 114), dass die Wappen der gestochenen Folge wahrscheinlich Elsasser Familien angehören, während der betreffende Altar ja von einem Kölner bestellt ist; und dass ein

Meister wie Sch. zu einer bestimmten Zeit einen Adlerflügel nur genau nach demselben Vormuster habe darstellen können, wird W. ihm doch nicht zumuthen. (Die »Aehnlichkeit der Auffassung der Schildhalter bei dieser Folge mit dem als solcher erscheinenden Adler des Thomasaltars« [S. 114] ist eine ähnliche, eben so unrichtige wie zwecklose Behauptung.) Die »sehr nahe liegende Vermuthung«, der Meister des eben erwähnten Altars habe durch die darauf stehende ungewöhnliche Form des Jesus-Monogramms zugleich seinen (Sch.'s) Namen andeuten wollen, erwähnt W. selbst nur als eine »vorübergehende« Bemerkung; gehen wir eiligst daran vorüber!

Etwas grössere Beachtung verdient der letzte der hier zusammengestellten zusätzlichen Gründe; dies freilich nicht wegen seiner aussergewöhnlichen Beweiskraft, sondern weil er als warnendes Beispiel von Bedeutung ist. W. stellt es nämlich als über allen Zweifel erhaben dar, dass der Christus und die Maria des Kreuzaltars unter Benutzung des Stiches der grossen Kreuzigung Sch.'s. und die beiden weiblichen Heiligen der Flügel, mit unwesentlichen Veränderungen, nach den entsprechenden Gestalten des Barth.-Altars gemalt seien, und zwar, wie der ganze Altar ausser den Engelchören, dem Gerippe hinter Christus und vielleicht den Fernsichten, nach des Hauptmeisters (Sch.'s) Tode, von der rohen Hand eines Gehilfen. Lübke hat leider W. darin Recht gegeben, dass der Gekreuzigte des Gemäldes dem Stiche nachgebildet sei, als ob nicht sehr viele Gekreuzigte von den verschiedensten deutschen Meistern um 1460 bis 1510 eben so grosse Aehnlichkeit in der Zeichnung mit dem des Stiches hätten wie der des Kölner Bildes! Auch die angeblich gleichfalls dem Stiche nachgebildete Maria des Kreuzaltars weicht in »Gestalt, Haltung, Gesicht, Händen« (nebst Kopftracht und Gewandfalten) so von der des Stiches ab, dass nicht einzusehen ist, warum W. es vermieden hat, die beiden Johannesgestalten für ganz gleich zu erklären, die ungefähr eben so viel mit einander gemein haben, nämlich gar nichts. Ganz ebenso aus der Luft gegriffen ist die angebliche Entlehnung der beiden heiligen Frauen dieses Altars aus dem Münchener. Schon oben nahm ich Gelegenheit, mich gegen die Leichtfertigkeit auszusprechen, die bei der Gleichheits-Erklärung von verschiedenen Darstellungen desselben Gegenstandes herrscht; meist ist diese Untugend daraus herzuleiten, dass man nicht misstrauisch genug gegen sein Gedächtniss ist. Im vorliegenden Falle aber, wo die unmittelbare Vergleichung durch Abbildungen möglich wird, sind Behauptungen wie die W.'s gradezu wunderbar. Uebrigens hat Lübke S. 84—85 die Meinungen W.'s über den Kreuzaltar schon ausführlich und gebührend abgewiesen. Da jedoch Lübke keine Gelegenheit hatte, die Berechtigung von W.'s absprechendem Urtheil vor dem Bilde selbst neuerdings zu prüfen, so will ich hier nachtragen, dass ausser mir auch Bode, Eisenmann, Justi, Jul. Meyer, v. Seidlitz und Wörmann (Gesch. d. Mal. 2, 490, Note 2) das gethan haben, und dass wir alle die Verdammung dieses Altars unbegreiflich finden. Wenn W. sich übrigens darauf beruft,³ dass schon vom Stifter Peter Rinck fünfzig Gulden weniger für den Kreuzaltar als für den Thomasaltar gezahlt, oder meinetwegen auch, dass die beiden Werke gerichtlich abgeschätzt worden seien, wobei der Kreuzaltar sich als weniger werthvoll ergeben habe (S. 73), so er-

klärt sich dessen geringerer Preis sehr einfach durch den beträchtlich geringeren Umfang (1,58 Quadratmeter gegen 2,88, wobei die beiden oberen unbemalten Zwickel des Kreuzaltars nicht einmal abgezogen sind). Wäre der kleinere Altar wirklich viel schlechter ausgeführt gewesen als der andere, so würde man sich gehütet haben, ihn verhältnissmässig noch höher zu bezahlen.

Auf S. 85 Note 66 stellt W. die Gemälde des Meisters des Bartholomäus zusammen, welche ausser den drei Altarwerken aus Köln bisher bekannt waren. Zu den früher (S. 67) genannten beiden Tafeln in Mainz und London habe ich übrigens zu bemerken, dass sie allerdings zu einander gehören werden, da sie ausser in den Maassen auch in der sich über dem aufgespannten Teppich zeigenden Säule und Fernsicht ganz übereinstimmen (nach Vergleichung der Photographie des Londoner Bildes mit dem zu Mainz); ob sie aber Theile des Münchener Altars waren, ist fraglich¹⁶⁾. Die drei schon längst mit Recht unserem Meister zugeschriebenen einzelnen Gemälde in Köln (noch immer bei Dr. Dormagen, fotogr. von Raps), Darmstadt und Paris gesteht W., theils nicht gesehen theils nicht mehr hinreichend in Erinnerung zu haben; es ist nicht alle Hoffnung aufzugeben, dass sie dazu beitragen werden, ihm seinen Wahn zu benehmen, wenn er, bewaffnet mit seiner jetzigen grossen Vorliebe für den Meister, wieder vor sie tritt. Ich habe sie alle nach Erscheinen seiner Schrift wiedergesehen; namentlich das Louvre-Bild mit den vielen Gestalten in lebhafter Bewegung (die allerdings von leidlich gutem Ausdruck für den Meister sind) ist geeignet, die Zusammenschmelzung mit Sch. als ungereimt erscheinen zu lassen; die ursprünglichen Farben sind übrigens in der gelben Brühe ertrunken, die in Frankreich früher so beliebt war.

Es war mir nicht gelungen, den genannten sechs grösseren oder kleineren Werken unseres Meisters neue hinzuzufügen, während meine Vorgänger in der Erforschung der Kölner Malerschule des 15. und 16. Jahrh. mir doch die Möglichkeit offen gelassen hatten, das Werk fast aller anderen dortigen Meister bedeutend zu erweitern. Nach der verhältnissmässigen Spärlichkeit der Gemälde dieses Künstlers zu urtheilen, scheint er also nicht lange gelebt zu haben. Nur einige Bilder aus seiner Schule hatte ich hinzu gefunden: Schulcopien der Flügel des Thomasaltars im Barbarakloster zu Koblenz; eine

¹⁶⁾ Es können die Tafeln in London und Mainz nicht die »abgesägten Aussenseiten« der Münchener Flügel sein, weil jene beiderseitig bemalt sind, was bisher unbekannt war. Die Rückseite des Londoner Bildes zeigt (nach gütiger Mittheilung von Director Burton) rechts die bekrönte Maria mit dem Kinde auf dem rechten Arme, stehend, und links S. Johannes Ev. mit Kelch; hinten Brocatteppich und oben blauer Himmel. Die Darstellung auf der Rückseite des Mainzer Bildes hielt ich, noch ohne Kenntniss von der zugehörigen anderen, für das Bruchstück einer Anbetung der Könige: in einer sich zum Knieen anschickenden Gestalt glaubte ich den alten König und in einer stehenden mit Gefäss den mittleren zu sehen. Diese beiden Bilder waren wegen der grösseren Behandlung und der schlechteren Erhaltung offenbar Aussenseiten, während die anderen Seiten den Münchener Tafeln in nichts nachstehen.

Madonna mit Anna bei Dr. Debey in Aachen, Jacobstrasse; und eine h. Familie, Nr. 28 in Sigmaringen (Katalog von 1871: Schule des Lucas van Leyden). Erst vor kurzem sind zwei weitere eigenhändige Arbeiten aufgetaucht: eine Kreuzabnahme bei der Hon. Mrs. Meynell Ingram in London (Eaton Square 88) und eine Anbetung des Kindes bei Herrn Oskar Hainauer in Berlin. Ersteres Bild war unter dem Namen »Dürer« auf der Londoner Gemäldeausstellung von Anfang 1881 (Nr. 229) und wurde damals von mehreren deutschen Sachverständigen, worunter Eisenmann, Justi und v. Seidlitz, übereinstimmend als von unserem Meister erkannt. Dem erstgenannten verdanke ich einige Angaben über diese Tafel, die 29 engl. Zoll hoch, 18 $\frac{1}{2}$ breit ist: »Ein höchst reizendes oder wenigstens interessantes Werk; es zeigt weniger gebrochene Farben als sonst und erscheint dadurch anfangs etwas bunt, bildet aber schliesslich doch ein ungemein fesselndes Ganzes. Dazu trägt freilich nicht am wenigsten die tiefe Empfindung bei, womit das Bild aufgefasst ist, dies namentlich bei der Magdalena. Mit Christus sind es neun Personen; auf Goldgrund, sehr gut erhalten.«

Die Berliner Tafel wurde 1881 bei der Versteigerung der Pariser Sammlung Beurnonville, worin sie »Lucas van Leyden« hiess, von ihrem jetzigen Besitzer angekauft. Bode's Bestimmung als M. d. Barth. fand bei Gelegenheit der Berliner Ausstellung von Anfang 1883 (Renaiss.-Cabinet Nr. 3) allgemeinen Anklang (vgl. auch die Besprechungen des Bildes von Eisenmann im Repert. 6, 252 und von Bode im Jahrbuch d. preuss. Kunstsamml. 4, 131). Eine Photographie ist unter den von A. Braun gemachten Aufnahmen jener Ausstellung. Dies Werk unseres Meisters ist deshalb von ganz besonderer Wichtigkeit, weil es früher als alle anderen bisher von ihm bekannten Gemälde sein muss, was aus verschiedenen äusseren und inneren Gründen hervorgeht. Von äusseren sind anzuführen: der grosse scheibenförmige Heiligenschein der Maria und der lilienförmige des Kindes; der mit Gold ausgeführte Mantelsaum der Maria; die nach Art der Eyck'schen Schule geformten bauschigen Chorröcke der Engelchen (man vergl. die viel moderneren des Thomasaltars); die einfachen Gewänder der Frauen, von denen eine den noch ganz dem 15. Jahrh. angehörigen, mit Tüchern umwundenen Kopfwulst nebst Kinntuch trägt, und eine andere sogar noch ein haubenartiges Kopftuch mit nach aussen gerichteter Längsfalte; die recht eckigen, aber spitzer als sonst zulaufenden und nicht gezierten Finger und schliesslich die sowohl im Bruche als in der Heraushebung gegen die späteren Bilder harten, jedoch weniger kleinknittrigen Gewandfalten. Die Färbung ist entschieden tiefer als sonst beim Meister, auch finden sich hier seine Schillerfarben noch nicht. Der frühen Entstehung entsprechen auch die Bewegungen, welche von der sonstigen Geziertheit erst Spuren zeigen (bei Joseph und den Hirten); sie sind eher noch etwas alterthümlich befangen. Und dieselbe Beobachtung kann man beim Ausdruck der Gesichter machen: er ist durchweg ernster als in den späteren Bildern, dazu bei der stehenden Frau rechts trotzdem von sehr ansprechender Freundlichkeit, die bei der links knieenden allerdings schon etwas ans Süssliche streift; Josephs Mine wird durch sein Bemühen, würdig-freundlich auszusehen, sogar arg verzerrt. Naiv ungeschickt

sind auch die Hirten, und das Kind wie die Engel zeigen nichts weniger als Schongauer'sche Anmuth. Die Gesichtsbildung ist schon die von diesem so abweichende des Kölners, was namentlich bei der Vergleichung der Maria mit derjenigen vom Thomasaltare deutlich wird, und überhaupt zeigt sich im Berliner Bilde, trotz der angeführten Abweichungen von der gewöhnlichen Weise des Meisters, ein so enger Zusammenhang mit derselben, dass die Echtheit keinem Zweifel unterliegt, zumal die Ausführung durchaus seiner würdig ist.

Untersuchen wir nun, was uns die Berliner Tafel über das Verhältniss des Kölners zu Schongauer lehrt, so stehen wir einer sehr schwierigen Frage gegenüber, nämlich der, ob der M. d. Barth., wenn gleich nicht derselbe wie Sch., doch wenigstens von ihm beeinflusst sei, und der ferneren nach den anderen etwaigen Vorgängern des Kölners. Bei ihrer Besprechung der Hypothese W.'s haben Ephrussi, Lübke, Wörmann und Bode die Identität beider Meister zwar entschieden geleugnet, den Einfluss der Stiche Sch.'s auf den Kölner jedoch wenigstens als möglich eingeräumt (nur Lübke gibt, wie erwähnt, auch in der Färbung Aehnlichkeiten zu). Ich will nun anerkennen, dass sich in der Fingerbildung und -Bewegung, sowie im milden und freundlichen Gesichtsausdrucke des M. d. Barth. eine Einwirkung Sch.'s kundgeben könne, doch müssten dann dessen Eigenthümlichkeiten vom Kölner fast bis zur Unkenntlichkeit verzerrt worden sein, und überhaupt zeigt die Kunstweise beider Meister so wesentliche Abweichungen, dass es mir als viel wahrscheinlicher vorkommt, es habe gar kein Zusammenhang stattgefunden¹⁷⁾. Auch das frühe Berliner Bild steht dem Sch. nicht näher als die anderen; dagegen bin ich durch die Typen der neben Maria befindlichen Frauen desselben auf eine Aehnlichkeit mit den kurzen, rundlichen Näschen und den kleinen Mündchen der Frauen Stephan Lochner's gebracht worden, deren Anmuth und Heiterkeit sich ja auch beim M. d. B. nachgebildet findet (bei der Maria des genannten Bildes ist die Nase hingegen schon mehr spitz, in seiner gewöhnlichen Weise). Unter den kölnischen Vorgängern desselben ist Stephan überhaupt derjenige, dessen Wesen ihm am meisten zusagen musste. Auch Lübke bemerkt übrigens (S. 83), dass der M. d. Barth. auf Grundlage der älteren Kölner Schule vor allem nach Anmuth strebe. Zu diesem altkölnischen Antheile aber kommt bei ihm jedenfalls eine sehr starke Einwirkung der niederländischen Kunst, die namentlich in Färbung und Behandlung so auffallend ist, dass wohl ein Aufenthalt des Meisters in den Niederlanden oder gar dessen Herkunft von dort angenommen werden muss.

¹⁷⁾ Der Unparteilichkeit zu Liebe will ich jedoch nicht verschweigen, dass mir ein Umstand vorgekommen ist, der als eine unwillkürliche Bestätigung der Verwandtschaft des M. d. Barth. mit Sch. aufgefasst werden kann. Es sind mir nämlich von verschiedener, gar nicht unberufener Seite mehrere Bilder genannt worden, die stark an den Kölner erinnern sollen, während ich sie nach genauer Kenntniss derselben für dem Schongauer verwandt halten muss; auch spricht die Holzart in allen drei Fällen für oberdeutschen Ursprung. Es sind dies Nr. 175 in Darmstadt, die Folge in Mainz und das Bild in Utrecht (vgl. Note 15).

Man vergleiche nur die viel flüchtigere Mache der beiden anderen um 1500 und früher in Köln thätigen Maler, des Meisters von S. Severin und des der h. Sippe. In der älteren Litteratur ist mehrfach (Waagen, namentlich *Treasures* 4, 228; E. Förster, *Denkm.* 12, 14 und Marggraff) eine Beeinflussung des Kölners durch Massys angenommen worden. Dies wäre der Zeit nach möglich, da letzterer schon 1491 Meister wurde; auch hat der Kölner in der Feinheit der Ausführung, der Kraft der Modellirung und der hellen Färbung wirklich einige Verwandtschaft mit jenem; ebenso sind die langen, sich gar nicht zuspitzenden Finger des Massys und das Lionardeske Lächeln mancher seiner Frauenköpfe nicht ohne Beziehung zum Kölner. Doch wäre es immerhin gewagt, mit Bestimmtheit von einem Zusammenhang beider Künstler sprechen zu wollen.

E. Förster allein hat auf den Meister der h. Sippe¹⁸⁾ als Vorgänger des M. d. Barth. hingewiesen (*Gesch. d. d. Kunst* 2, 179), insofern als er die

¹⁸⁾ Nach E. Förster's anfänglicher Benennung (*Gesch. d. d. K.* 2, 167) hatte ich ihn früher »Meister der heiligen Familien« genannt; da die betreffende Darstellung jetzt jedoch durchweg als »die h. Sippe« angeführt wird, so halte ich es für gerathen, diese unwesentliche Aenderung auch beim Namen des Künstlers anzubringen.

Ueber den Meister der h. Sippe möchte ich hier eine kleine Abschweifung machen. Benannt wird er nach dem Altarwerk Nr. 199 des Museums zu Köln; dasselbe ist nach Merlo, *Familie Hackenay* S. 70, etwas nach 1518 entstanden, für welche Zeit der Stil des Werkes recht alterthümlich erscheint. Es stammt aus der Hauscapelle der genannten Familie in Köln (photographirt von Raps; Stich in Förster's *Denkmalen* 12). Von Passavant, Kugler, Förster und Waagen sind dann als demselben Meister angehörig erkannt worden: Köln, *Museum*, Nr. 200 Altärchen mit S. Katharina und Dorothea; 202—4 grosser Altar mit der Sebastianslegende (ziemlich früh); Köln, *Dom*, die Glasgemälde im nördlichen Seitenschiff, von 1508 und 1509 (photographirt): München, 32, 637, 648 Altar mit Beschneidung und je 3 Heiligen (lithographirt von Strixner, als »Massys«). Nicht jedes dieser Werke wird von jedem der Genannten angeführt, und trotz dieser Vorgänger wussten Schnaase und Woltmann nur je ein Werk dieses Künstlers zu nennen. Ich schreibe ihm dagegen noch eine beträchtliche Anzahl anderer Gemälde zu, namentlich grosse Altarwerke, aber auch kleine, fein ausgeführte Stücke. Der Meister ergibt sich danach als einer der fruchtbarsten Kölner Maler. Eigenhändige Werke von ihm sind folgende: Augsburg, zwei grosse Tafeln mit je zwei Heiligen; Berlin, im ersten Zimmer des oberen Magazins, grosser Altar mit thronender Madonna und Heiligen; Bonn, Dr. W. Virnich, zwei Flügelbilder mit Anbetung der Könige und Auferstehung; Rückseiten: Verkündigung (vorher bei Wwe. Baumeister in Köln; *Katalog der Sammlung Lyversberg* Nr. 29—32); von besonders feiner Ausführung, wahrscheinlich zum folgenden Mittelbilde gehörig (vgl. Hotho, *Gesch. der deutschen u. niederländ. Malerei* 2, 185); Brüssel, 126 (früher 84) Kreuzigung, aus Richterich bei Aachen stammend; Köln, 201 Beweinung (früh); München, 621 Anbetung der Könige; Nürnberg, 37 Drei weibliche Heilige; 38 Pestbild (der Stifter starb 1492); 40 Kreuzigung; 43 S. Hieronymus sich kasteiend; Utrecht, *Erzbischöfl. Museum*, *Messe Gregor's*, datirt 1486; das alterthümlichste und frühest datirte Werk des Meisters; Vallendar, Kirche (bei Ehrenbreitstein), Altar mit

stilistische Aehnlichkeit der sechs Heiligen auf zwei Flügelbildern jenes Malers in München, Nr. 637 u. 648, mit den Gestalten des Barth.-Altars hervorhob. Er hielt jene Tafeln damals sogar für Jugendwerke des M. d. Barth., und erst später (Denkm. 12, 24) hat er eingesehen, dass sie vom Meister der h. Sippe sind. Von Förster und anderen wird derselbe auch für den Lehrer des Meisters vom Tode Mariä gehalten, und dazu soll dieser (nach Kugler, Förster, Waagen), wie auch der Meister der h. Sippe (Förster, Marggraff), von Massys beeinflusst sein. Die Einwirkung des Massys ist bei beiden Malern allerdings wahrscheinlich, beim Meister der h. Sippe aber wohl erst in dessen späterer Zeit eingetreten, denn das Bild desselben von 1486 in Utrecht zeigt noch nichts davon. Was nun den angeblichen Einfluss dieses Meisters auf den M. d. Barth. betrifft, so glaube ich, dass Förster darauf nur durch die freilich verführerische Aehnlichkeit gekommen ist, welche die genannten Münchener Bilder mit einander in Gegenstand und Trachten zeigen. Im Uebrigen sind beide Maler einander nicht stärker verwandt, als es fast immer bei ungefähr gleichzeitigen Künstlern desselben Ortes der Fall sein wird. Es wäre auch gar nicht unmöglich, dass bei den betreffenden Münchener Altären, die beide aus S. Columba zu Köln stammen, umgekehrt der jüngere den älteren Meister beeinflusst hätte. Ueberhaupt aber wäre zu wünschen, dass man das übermässige Grübeln über Beeinflussungen wenigstens auf dem Gebiete der altdeutschen Malerei so lange ruhen liesse, bis das Werk der Hauptmeister etwas besser zusammengestellt und

Kreuzigung; erst seit einigen Jahren dort, aus der Trierer Gegend stammend. Zu den besseren Werkstattbildern gehören: Brüssel, 106 Messe Gregor's; Köln, 196 dieselbe Scene; 222—3 Verkündigung und Geburt Christi; 284 Lesende Maria; 310 S. Bernhard, predigend; München, 85 Beweinung; 1284 Scenen aus der Legende der Eremiten Antonius und Paulus; 1343 Drei männliche Heilige. Schliesslich möchte ich noch auf 31—33 in Nürnberg (früher 9, 39, 40 der Moritzcapelle) aufmerksam machen, Scenen des Lebens Mariä; es sind vielleicht frühe Werke unseres Malers, auch hängen sie mit dem Meister der Passion etwas zusammen. Jedenfalls liegen hier hervorragende Kölnische Bilder dieser Zeit vor, und ihr Urheber muss zu ergründen sein.

Die hauptsächlichsten Eigenthümlichkeiten des Meisters der h. Sippe lassen sich kurz so angeben: die Bewegungen seiner Gestalten sind von der gewöhnlichen Kölnischen Lebhaftigkeit und Anmuth, wenn sie gleich, selbst in den späteren Werken, nicht bis zur Freiheit des Meisters vom Tode Mariä gediehen sind. Auch der Gesichtsausdruck ist lebendig und innig: dabei sind die Köpfe der Frauen meist recht hübsch und freundlich. Die Gewandfalten sind unruhig und hart, mit röhrenartig herausstehenden Erhebungen (E. Förster). Die Färbung ist in der früheren Zeit etwas schwer bräunlich, geht aber bald in einen sehr hellen, goldigen Ton über, mit stark röthlichem Fleischton. Auch die weiten Landschaften, die der Meister liebt, sind sehr licht gefärbt, mit hellblauer, verschwommener Ferne. Goldener Himmel kommt nur noch selten bei ihm vor. Von dem wahrscheinlich etwas älteren Meister von S. Severin, der geraume Zeit (bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts hinein), gleichzeitig mit ihm thätig gewesen sein muss, ist unser Meister an Gesichtsformen und Färbung leicht zu unterscheiden. Der Anfang seiner Thätigkeit ist nach dem datirten Bilde in Utrecht um 1486 zu setzen und das Ende derselben um 1520.

bekannt sein wird als bisher. Wenn Stilzusammenhänge so unverkennbar sind, wie z. B. zwischen Weyden und Memlinc oder Schongauer, Jan Joest und dem Meister des Todes Mariä, diesem und Bruyn, so fällt es mir zwar nicht ein, die Augen vor solchen Thatsachen zu verschliessen; es verdriest mich aber gar nicht, wenn ich gestehen muss, dass ich durchaus keinen Vorgänger für einen bestimmten Künstler ausfindig machen kann.

Am Schlusse des dem »Identitätsbeweise« gewidmeten Capitels, S. 80—82, kommt W. auf die früher nur kurz erwähnten drei kleinen Bildchen Sch.'s in München, Wien und Paris zurück (worunter die beiden ersteren allgemein anerkannt sind), weil erst jetzt, nach Erkenntniss der grossen Gemälde »deselben« (d. h. des M. d. Barth.), Anhaltspunkte genug zur Beurtheilung der genannten kleinen vorhanden seien. Selbst W. hat nun freilich eingesehen, dass diese Bildchen in Färbung und Formenauffassung sich von den Gemälden des M. d. Barth. wesentlich unterscheiden; er versucht deshalb, sie als Jugendarbeiten Sch.'s hinzustellen, noch ganz unter niederländischem Einflusse gemalt und zwar in den Niederlanden selbst (S. 84). Letzterem widerspricht aber unter anderem die Thatsache, dass zwei dieser Stücke (nebst dem ähnlichen in Frankfurt) schon auf weichem Holze, nicht auf Eiche, gemalt sind (vgl. S. 52), während die Bilder des M. d. Barth., die nach W. grade späte Werke Sch.'s sein sollen, wie gesagt sich nicht auf weichem Holze, sondern auf Eiche befinden. Auch ist die Behauptung von der besonderen Verwandtschaft der drei Bildchen mit den sieben meist frühen Stichen, die W. als »Gruppe der Madonna mit Papagei« zusammengestellt hat (S. 34), eben so haltlos wie die frühere von der schier unüberbrückbaren Kluft zwischen dieser Gruppe und den späteren Stichen. Die Echtheit der mir unbekannt, ausser bei W. nur von Woltmann erwähnten Madonna aus der Sammlung Klinkosch in Wien, seit 1882 bei Baron Edmund v. Rothschild in Paris, wird übrigens von Bayersdorfer anerkannt, doch höre ich, dass von anderen Seiten Zweifel geäussert werden.

Im Schlusscapitel endlich gibt W. einen Rückblick auf Leben und künstlerische Entwicklung Sch.'s, wie dieselben sich nach den vorhergehenden Untersuchungen in seinen Augen darstellen. Er kommt zum Ergebniss, dass wir vom grössten deutschen Maler seiner Zeit und von dessen Werken nichts wissen würden, »wenn das Gebäude, welches die registrirende Kunstforschung über seinem Namen errichtete, bei der leisesten Berührung mit der Kritik nicht wie ein Kartenhaus zusammengefallen wäre«. Dieser siegesfrohen Hoffnung gegenüber stehe ich glücklicherweise mit meiner Ansicht nicht allein, dass das erwähnte Unglück im Gegentheil so mancher Aufstellung W.'s, namentlich seiner Identification des Kolmarer Meisters mit dem Kölner, widerfahren ist, und dass die deutsche Kunstforschung vor W. genug über Sch. sichergestellt hatte, um sich von seiner Kunstweise einen klaren Begriff machen zu können.

Nach dem unglücklichen Erfolge seines Versuches, die Namenlosigkeit des Meisters des Barthol. durch Zusammenschmelzung desselben mit einem bekannten auswärtigen Künstler zu heben, hätte man erwarten sollen, W. würde sich

nun vor derartigen gewagten Hypothesen etwas mehr in Acht nehmen. Unlängst aber hat er die bestürzten Fachgenossen und die gläubigen Kunstfreunde mit einer ganz desselben Schlages überrascht (Zeitschr. f. bild. K. 18, S. 46—59, Herbst 1882), und ich will deshalb anhangsweise auch diese neue »Entdeckung« etwas beleuchten.

Sie besteht darin, dass auf Grund des erst seit Kurzem mehr bekannt gewordenen beglaubigten frühen¹⁹⁾ Altarwerkes von Scorel in Ober-Vellach²⁰⁾ (datirt 1520) die zahlreichen Bilder, welche man seit mehr als vierzig Jahren diesem Holländer abgesprochen und an dessen Stelle einem Kölner, dem »Meister des Todes Mariä«, zugetheilt hatte, doch von Scorel herrühren sollen, und zwar aus dessen Frühzeit, vor Auftreten des italienischen Einflusses, dem dieser Maler schon bald nach 1520 ganz unterworfen war. Der grosse Tod Mariä in München und der Altar im Wiener Belvedere (beide vom Kölner Meister) sollen dem Ober-Vellacher Bilde sogar noch näher stehen, als beide erstgenannten dem kleinen Tode Mariä in Köln. Leider habe ich den Kärntener Altar selbst nicht gesehen²¹⁾, doch liegt mir die ausgezeichnete Aufnahme vor, die Hofphotograph Angerer (Wien, Theresianumgasse) davon gemacht hat. Da auch die drei angeführten Werke des Meisters vom Tode

¹⁹⁾ An dieser Stelle möchte ich noch einmal auf ein von mir schon im Jahrbuch der preuss. Kunsts. 2, 213 erwähntes Bild aufmerksam machen, das von Passavant (Kunstblatt 1841, S. 50) und Merlo (Nachrichten S. 413) besprochen wurde. Es ist eine Landschaft mit dem vom Engel begleiteten Tobias, welcher vor dem Fische flieht, bezeichnet: Joannes scorell de holandia 1521 (nach Merlo); H. 1' 8", B. 2' 7¹/₄". Obgleich Passavant die Echtheit der Inschrift bezweifelt und auch die Malweise, trotz einiger Aehnlichkeit mit der [späteren] Scorels, nicht recht als die seinige anerkennen will (nach Merlo ist das Bild »zuverlässig echt«), so halte ich es doch für wahrscheinlich, dass hier ein zweites frühes Werk Scorel's vorliegt. Bis 1848 war es im Besitz von J. B. Boden in Köln; vielleicht tragen diese Zeilen etwas dazu bei, es wieder zum Vorschein zu bringen.

²⁰⁾ Die Bezeichnung wurde erst bei Gelegenheit der Wiederherstellung in Wien gefunden. Noch kurz vorher hatte Ilg erklärt, von der Benennung »Scorel« sei »absolut nichts zu halten«. (Mitth. d. österr. Centr.-Comm. 1879, XL.)

²¹⁾ Bayersdorfer, der das Gemälde zu zwei verschiedenen Malen genau untersucht hat, theilt mir auf meine Bitte Folgendes darüber mit: »Wurzbach's Hypothese hat mich in das grösste Erstaunen versetzt, aber auch in keinem Punkte überzeugt. Als ich den Altar zum ersten Male sah, noch ehe ich von der Inschrift etwas wusste, sprach ich ihn für ein holländisches Werk an, und der Meister des Todes Mariä, den ich doch sonst im Kopfe zu haben pflege, ist mir gar nicht dabei eingefallen. Das Bild hat auch nicht mehr mit ihm gemein, als was allen Werken der verschiedenen niederdeutschen Malerschulen am Anfange des 16. Jahrhunderts gemeinsam ist. Genauer betrachtet, stimmt gar nichts; übrigens sagt Ihnen die Photographie genug. Meine Lesung der Inschrift: »Joannes Scorel9 Hollanding pictorie amator pingebat« weicht von der Wurzbach's sehr ab; nur das letzte Wort ist undeutlich. Von Custos Schellein wurde die Inschrift ebenso gelesen.« (Zwei andere Lesungen zeigen weitere Abweichungen; so heisst es in den M. d. C. C. 1881 L: »Joannes Scoreel hollandin. pictor fecit«, und im Repert. V, 87 [v. Eitelberger]: »Joannes Sorel holandier«.)

Mariä, nebst einer Anzahl anderer desselben, photographirt sind, so ist es leicht, über die Aufstellung W.'s ein Urtheil zu gewinnen. Als Anhaltspunkte der Bestimmung, aus denen sich die Identität beider Meister hauptsächlich ergeben soll, führt W. nun folgende an: »Hände, Weise zu individualisiren, Kinderphysiognomien, Costüm der Frauen, Landschaft, Farbe, und Behandlung des Pelzwerkes«. Die Untersuchung der »typischen Bildung der Hände« lehrt freilich schon, dass die kurzen, dicken Finger Scorels sehr wenig zu den bezeichnend langen und dünnen, oft etwas unruhig, aber immer lebhaft bewegten des Kölners passen. Unter der »Weise zu individualisiren« ist wohl die Behandlung der bildnissartig wirkenden Köpfe verstanden; auch hier finde ich gar keine sonderliche Uebereinstimmung zwischen beiden Meistern. So sind die Köpfe der älteren Figuren auf dem Mittelbilde des Ober-Vellacher Altars zwar von ausserordentlicher Treue und von grosser Kraft des Ausdruckes, die holländische Ruhe desselben steht aber in starkem Gegensatze zum lebhaften Geiste des Kölner Meisters, von dessen Sinn für Anmuth Scorel hier zudem nicht die geringste Spur zeigt. Mit der Uebereinstimmung in der »typischen Bildung der Kinderphysiognomien« ist es auch nicht weit her: der ältliche Zug der Kinderköpfe Scorel's fehlt denen des Kölners, und letztere sind dabei viel rundlicher und haben ganz zartes Flaumhaar, nicht die stark entwickelten und sehr gekrausten Locken der Kinder des anderen. W.'s Behauptung, das Frauencostüm sei dasselbe, ist ganz besonders auffällig; namentlich wird er auf keinem Bilde des Kölners Kopftrachten nachweisen können, die denen auf dem Kärntener Altare ähnlich wären. Auch die Art, wie bei der Apollonia und der Frau links vorn auf dem Mittelbilde das Brusttuch geformt ist, findet sich nie beim Kölner. Es ist zudem ja sehr natürlich, dass Scorel hier Kärntener Trachten dargestellt hat, zumal die Figuren des Mittelbildes (etwa mit Ausnahme von Maria und dem Kinde) Bildnisse zu sein scheinen. In Betreff der Landschaft kann man schon aus den Photographien sehen, dass dieselbe bereits auf diesem frühen Bilde der späteren Art Scorel's viel verwandter ist als dem Meister des Todes Mariä (was Bayersdorfer mir nach seiner Kenntniss des Ober-Vellacher Gemäldes ausdrücklich bestätigt).

Nach meiner Ansicht erinnert die Behandlung der vorderen Bäume auch noch sehr an den Hauptlehrer Scorel's, Jacob Cornelisz van Amsterdam; und diesem steht der frühe Stil Scorel's überhaupt viel näher als dem Meister des Todes Mariä, wie ich denn überhaupt auf die enge Beziehung des Ober-Vellacher Bildes zu Jacob van Amsterdam schon dreiviertel Jahr vor dem Erscheinen von W.'s Aufsatz (Jahrbuch d. preuss. Kunstsamml. 1882, S. 19) aufmerksam gemacht hatte, nach Vorgang von Justi (ebendort 1881, S. 195 u. 199) ²²⁾. Will man noch einen besonders schlagenden stilistischen Beleg dafür

²²⁾ Von den erhaltenen Werken des Jacob Cornelisz, der ihn doch als Lehrer Scorel's hätte beschäftigen müssen, weiss W. nichts weiter zu sagen, als dass der Ochse im Amsterdamer Rathhause sein »angeblich einziges bezeichnetes Bild« sei. Die beiden auch bei Justi angeführten monogrammirten Gemälde desselben in Kassel und dem Haag (wie auch die Holzschnitte), hatte aber schon Passavant richtig benannt, und es war davon in der neueren Litteratur, namentlich durch W. Schmidt, öfter die

haben, dass der Meister des Todes Mariä nicht mit Scorel's Frühzeit identisch sein kann, so vergleiche man den Christoph des Kärntener Bildes mit derselben Figur auf der Rückseite des Altärchens vom Kölner Meister in Berlin (derselbe Heilige ist auch auf den Aussenseiten des Münchener und des Kölner Altars). Es ist in der That unglaublich, dass der nämliche Meister zur gleichen Zeit zwei so völlig verschiedenartige Gestalten gemacht haben soll.

Neben den mit Vorstehendem natürlich lange nicht erschöpften inneren Gründen gegen die Hypothese W.'s sprechen auch mehrere äussere dagegen. Zunächst sind die Werke des Meisters vom Tode Mariä bekanntlich so zahlreich und nach Ausführung, sowie theilweise auch nach Umfang so bedeutend, dass zu deren Herstellung ein gutes Menschenleben beansprucht werden muss; und das alles soll Scorel vor Ablauf seines 25. Lebensjahres zu Stande gebracht haben! (über den genaueren Zeitpunkt seiner Italisirung werde ich sogleich reden). Auch nennt sein sonst so wohl unterrichteter Biograph van Mander kein einziges der vielen erhaltenen Gemälde des Kölner Meisters als von Scorel herrührend. Ferner ist zweifellos, dass, während Scorel nach van Mander nur einmal und ganz vorübergehend in Köln weilte, der Meister des Todes Mariä sich hingegen geraume Zeit daselbst aufgehalten haben muss. Denn vier seiner Werke sind für dortige Kirchen oder wenigstens für einheimische Auftraggeber ausgeführt: die beiden Altäre mit dem Tode Mariä in München und Köln, der von Frankfurt und die heilige Nacht der Sammlung Clavé von Bouhaben in Köln (letztere nach Merlo für Peter von Clapis gemalt). Noch mehr aber spricht für einen längeren Aufenthalt des Meisters in Köln der Umstand, dass sein Einfluss sich bei den dortigen Gemälden vom Anfang des 16. Jahrh. sehr bemerklich macht, und namentlich, dass Barthol. Bruyn, der Hauptmeister der Kölnischen Malerei in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, ganz aus ihm hervorgegangen ist; zwei Punkte, welche schon die ältere Litteratur hervorgehoben hatte, und zwar zuerst Passavant, Kunstblatt von 1841, Seite 423, 426—428 (über die frühesten Bilder Bruyn's, von denen eins schon von 1515 datirt ist, vgl. man Wolm.-Wörmann's Gesch. d. Mal. 2, 497). Gegenüber solchen Thatsachen kann ich eine von W. auf S. 47 ausgesprochene Behauptung nur als eine bedauernswerthe Leichtfertigkeit kennzeichnen. Er sagt nämlich, es habe allerdings hundert Jahre früher in Köln eine Malerschule geblüht, aber eine Nachblüte derselben zu Anfang des 16. Jahrhunderts sei erst zu Gunsten des Meisters vom Tode Mariä erfunden worden, um diesen um jeden Preis zu einem Kölner zu stempeln. W. liefert damit lediglich wieder ein Beispiel seines bekannten Hanges zur Hyperkritik; denn das Fortbestehen der Kölner Malerschule im Verfolge des 15. Jahrh. bestreitet gegenwärtig niemand, wie auch die Thätigkeit Barth. Bruyn's in Köln von 1519

Rede gewesen, schon ehe mehrere darauf kamen, Waagen's »Westfälischen Meister« mit jenem Amsterdamer in eins zu schmelzen (vgl. meinen Artikel über denselben l. c., auch in Wörmann's Gesch. d. Mal. bereits verwerthet, deren betreffenden Abschnitt W. ja schon kannte). Hätte also W. die neuere Forschung mehr beachtet, so würde er vor seiner verfehlten Hypothese vielleicht bewahrt worden sein.

an (bis 1555/56) beglaubigt ist. Durch ein solches Ableugnen der sicheren Ergebnisse der neueren Forschungen bringt W. die altdeutsche Kunstgeschichte vielmehr wieder dorthin, wo sie sich zur Zeit der Boisserée befand, welche ja die Werke aller bedeutenden Kölner Maler von 1450 bis 1550 Auswärtigen zuschrieb, wie Israel von Meckenen, Massys, Lucas van Leyden, Scorel und Heemskerck.

Einer der stärksten Gründe gegen die Identificirung Scorel's mit dem Meister vom Tode Mariä ist noch folgender, der sich schon bei Passavant findet (Kunstblatt 1841, S. 427). Das allgemein als echt geltende Frankfurter Altarbild des Kölners wurde bekanntlich 1524 gestiftet (nach Aegid. Gelenius, *De sacra et civili magnitudine Coloniae*, von 1645, S. 410). Es ist, wie Passavant richtig sagt, »im Allgemeinen noch sehr niederdeutsch und fern von directem italienischen Einfluss«; wirklich unterscheidet es sich kaum von den um 1515 datirten Werken des Meisters. Scorel aber kehrte noch innerhalb des Jahres 1520 aus Palästina nach Venedig zurück, hielt sich einige Zeit dort auf und kam nach dem Besuch mehrerer italienischen Städte bald nach Rom, wo er sich bei seinem eifrigen Nachbilden der dortigen antiken und Renaissance-Kunstwerke in kurzer Zeit völlig italisirt haben wird. Schon bald nach dem Tode seines Gönners Hadrian VI. (Herbst 1523), kehrte er als ausgelernter Zögling der »Römischen Schule« nach Holland zurück (im Leben Jan Swart's sagt Mander ausdrücklich, dies sei um 1522 oder 1523 geschehen). Scorel kann also das 1524 entstandene Frankfurter Bild, das zu seiner italisirenden Kunstweise gar keine Beziehung hat, nicht gemalt haben, noch weniger aber diejenigen Gemälde des Kölners²³⁾, welche nach allen Anzeichen noch später als das Frankfurter Bild fallen müssen, namentlich die grössere Anbetung der Könige in Dresden und dieselbe Darstellung in Neapel (in diesen Galerien hat man ja Gelegenheit, sich durch Vergleichung der genannten Werke mit solchen aus der früheren Zeit des Kölners von der viel späteren Entstehung der beiden Anbetungen der Könige zu überzeugen). An Kirchenbildern des Meisters vom Tode Mariä, die nach 1524 datirt wären, fehlt es leider bisher; doch schreibe ich ihm das Ehepaar in Kassel von 1525 und 1526 (Nr. 49—50) sehr bestimmt zu (Eisenmann ist freilich hier mehr für Bruyn, aber letztere Benennung halte ich wegen dessen Bildniss des Ryth von 1525 in Berlin für verfehlt, das schon ganz die gewöhnliche Behandlung Bruyn's zeigt, besonders seinen stark röthlichen Fleischtön und seinen in Vergleich mit dem Meister des Todes Mariä un-

²³⁾ Der grosse Tod Mariä in München ist meist (auch von W.), aus lediglich stilistischen Gründen, nur wenig später als das kleine Exemplar von 1515 in Köln gesetzt worden. Dem gegenüber möchte ich daran erinnern, dass das erstere Altarwerk wahrscheinlich zum Schmucke der Prachtcapelle in S. Maria im Cap. bestellt wurde, die durch den Lettner dieser Kirche gebildet wurde (Kugler, *Kl. Schr.* 2, 374). Derselbe mit seinen in Mecheln gefertigten, das Datum 1523 tragenden Bildwerken und allem Zubehör wurde aber erst 1524 aufgestellt (Ennen, *Zeitschr. f. bild. Kunst* 7, 139). Es liegt also kein Grund vor, die Entstehung des zugehörigen Triptychons viel früher als 1524 anzusetzen, und so fällt auch dies Werk wohl in die italienische Zeit Scorel's, kann also nicht von ihm herrühren.

durchsichtigen Auftrag). Das spätest datirte Werk dieses Künstlers ist das Bildniss eines 27jährigen Mannes von 1528 in der Sammlung Dormagen zu Köln (vgl. Merlo, Nachrichten S. 71, der es für Bruyn hält). Die genannten drei Bildnisse haben nun nicht die geringste Aehnlichkeit mit den beiden frühesten Pilgertafeln von Scorel in Utrecht, die nach S. Muller (Schilderyen van Scorel, S. 16) von 1525 sind. Als letzter der äusseren Gründe gegen W.'s Hypothese ist zu erwähnen, dass, wie schon Waagen und Förster richtig bemerkt haben, auf des Kölners beiden Dresdener Bildern und dem Pariser eine Figur vorkommt, die höchst wahrscheinlich das Bildniss des Malers ist; dieselbe stimmt aber nicht entfernt mit den um dieselbe Zeit entstandenen Selbstporträts Scorel's auf den eben genannten Utrechter Tafeln und auf der ähnlichen in Haarlem.

W. scheint die Absicht zu haben, unter den Bildern, die man bisher dem Meister des Todes Mariä zuschrieb, fürchterlich Musterung zu halten: er redet von der Verballhornung »Scorel's«, wozu die »Vielschreiberei der jüngsten Generation« geführt habe, und von der Nothwendigkeit, das Werk so manchen Meisters durch die Abgabe von den »Scorel« unrechtmässig vorenthaltenen Werken wesentlich zu verkleinern. Dem gegenüber hat Wörmann, auf dessen Verzeichniss der Hauptwerke des Kölners W. einen sehr unbedachten Angriff gemacht hatte, bereits ausgesprochen (Kunstchronik 18, 168), dass die sachverständige Litteratur über die hauptsächlichsten Werke des Meisters schon seit langem einig war; wie zurückgebliebene Kataloge, namentlich italienische, die betreffenden Gemälde nennen, kann ja nur gleichgültig sein. Um W. jedoch noch weitere Opfer für sein kritisches Messer zu liefern, will ich in der Note die mir bis jetzt persönlich bekannten Gemälde des Kölners zusammenstellen, ausser den in Wörmann's Gesch. d. Mal. schon genannten ²⁴⁾.

Während es nun nach den Aeusserungen W.'s auf S. 47 (oben) aussieht, als erkenne er die um 1840 erfolgte Aufstellung eines namenlosen Meisters des Todes Mariä als berechtigt an, indem er von der offenkundigen Zusammengehörigkeit mehrerer der früher Scorel genannten Bilder spricht (und in der

²⁴⁾ Amsterdam 519 m. Bildniss. Berlin, Museum 578 Altärchen mit Anbetung der Könige, 591 m. Bildniss; Gal. Raczynski 86 h. Familie nebst Anna; Gal. Redern 34 m. Bildniss. Braunschweig 5—6 Ehepaar. Brüssel 28 h. Familie und Anna. Dresden 1175 m. Bildniss. Drieburg, Gal. Sierstorpf, Anbetung der Könige (gute Schulcopie des Originals in Neapel). Florenz, Uffizien, 316 kleines m. Bildniss. Genua, Pal. Balbi-Senarega, Anbetung der Hirten (neben der bekannten h. Familie des Meisters hangend; vielleicht datirt 1517, rechts in der Mitte). Hamburg, Consul E. F. Weber, Kreuzigung. Köln, Museum 553 m. Bildniss; Samml. Dormagen m. Bildniss von 1528 (siehe oben). Lucca, Gal. Mansi (bei S. Maria foris portam) Madonna (»Memlinc«). Mailand, Sammlung Cereda-Rovelli, Hieronymus im Zimmer; w. Bildniss. Modena, 315 Madonna und Anna. Nürnberg 47—48 Ehepaar, 51 w. Bildniss, 49 ebenso, 50 m. Bildniss (beide letzteren nicht ganz unzweifelhaft). Paris 679 Erlöser. Stuttgart 409 w. Bildniss. Wien, Belvedere I. 13, Lucretia, 16 Madonna, 20 ebenso (vielleicht nur freie Schulcopie nach dem ausgezeichneten Urbild in Genua), II. 44 Albrecht von Mainz (bessere Wiederholung in Rom, Pal. Corsini); Akademie, h. Familie (Schulcopie?, nach dem Urbild in Petersburg).

That lässt er auf S. 58 fünf derselben als von einem und demselben herrührend gelten), so spottet er müssigerweise gleich darauf über das auf dem Gebiete der altdeutschen Kunst so unumgängliche Verfahren, zusammengehörige Bilder unbekannter Herkunft vorläufig unter dem Namen eines anonymen Malers zu vereinigen. Er zeigt dabei ein so rührendes Mitgefühl für die letzten Anhänger der alten Boisserée'schen Scorelhypothese, dass man glauben sollte, es müsse hiebei doch eine gute Ueberlieferung zu Grunde gelegen haben. Wenn wir darauf hin aber den Briefwechsel der Boisserée durchgehen (1862 unter dem Titel »Sulpiz Boisserée« erschienen, Band 1), so finden wir, dass die Taufe ihres Todes Mariä ebenso aufs Gerathewohl geschehen sein muss, wie die fast aller übrigen Gemälde ihrer Sammlung (nach Hotho hat ihre Benennung sich nur bei einem Hauptbilde, dem grossen Memlinc, bewährt). Die Frage über den Urheber dieses Altarwerkes wird im genannten Buche zuerst 1811 (S. 131—132) erwähnt, in welchem Jahre dasselbe in die Sammlung der Boisserée übergang (S. 179); Sulpiz gesteht hier, dabei früher an Holbein d. J. gedacht zu haben. Dann aber geräth er durch die beiden Dresdener Bilder des Kölner Meisters in Verwirrung über denselben: das kleinere bestimmt er zuerst als von der nämlichen Hand wie der Tod Mariä, in demselben Athem aber als »Schule des Todes Mariä«; welcher bestimmte Maler hier jedoch zu Grunde liege, das werde sich erst bei einer Reise in die Niederlande ermitteln lassen. Das grössere Dresdener Bild sei hingegen vom »vermeintlichen Scorel« selbst. Sulpiz ist dann noch so kindisch, sich von der Dresdener Bestimmung dieses Bildes als »Mabuse« einen gewaltigen Schrecken einjagen zu lassen (die ganze angeführte Stelle siehe bei W. S. 47, Note 2). 1814 heisst es weiter (S. 229): »Seit einer diesjährigen Reise nach Brabant nennen wir den Maler vom Tode Mariä mit Sicherheit Scorel«; auf welches beglaubigte oder nur so genannte Bild hin dies geschehen, darüber haben die Boisserée, wie bei so manchen ihrer wunderbaren Taufen, ihr Geheimniss mit sich ins Grab genommen. Man war damals freilich noch nicht so kleinlich, bei jeder Bilderbestimmung nach einem zu Grunde liegenden beglaubigten Werke zu fragen, sondern benannte die Gemälde, mit unbeschränkter Willkür, am liebsten nach den Meistern, die van Mander besonders ausführlich besprochen hatte, was natürlich namentlich bei den Holländern der Fall gewesen war; so kam es, dass die Boisserée die Gemälde der drei Kölner Hauptmeister vom Anfange des 16. Jahrh. drei Holländern zuschrieben, von denen echte Werke damals noch kaum bekannt waren. Im Jahre 1838 (S. 754) stellt Sulpiz ausser dem Münchener Bilde das Pariser, die beiden Dresdener und das Frankfurter als von derselben Hand herrührend (»in Scorel's Art«) zusammen. Als er aber endlich 1841 (S. 800) ein sicheres Werk Scorel's kennen lernt (die Madonna in Utrecht), gesteht er, dass dieses gar keine Aehnlichkeit mit dem Tode Mariä habe und sieht sich unverweilt nach einem neuen Anwärter für sein Bild um (wobei er zunächst den Orley ins Auge fasst, S. 803). Auch dieser Umstand spricht dafür, dass die bisherige Benennung »Scorel« rein aus der Luft gegriffen war; denn sonst würde Sulpiz jetzt doch wenigstens einen Versuch gemacht haben, diesen dreissig Jahre lang festgehaltenen Namen zu retten.

Es ist vielleicht nicht überflüssig, hier einen Bericht über die von dem eben erwähnten Funde S. Boisserée's unabhängige Entdeckung des echten Scorel und die daraus erfolgte Beseitigung des falschen anzuschliessen; bei der jetzt herrschenden geringen Kenntniss der älteren Kunstlitteratur werden W. und manche andere wohl einiges Neue dadurch erfahren. Schon in dem Jahre vor Sulpiz's Besuch von Utrecht war Passavant dort gewesen, und er berichtete darauf über die dortigen beglaubigten Werke des Holländers im Kunstblatte von 1841, S. 49—50, wobei er nur noch zwei andere, herkömmlich diesem zugeschriebene Bildnisse in Wien als echt gelten liess. Ferner war 1842 die um 1840 in Steinfeld gefundene Kreuzigung, im Besitze von E. Bourel in Köln, mit dem Namen Scorel's und 1530 bezeichnet, eine Zeit lang in München (jetzt im Bonner Provincialmuseum), und das Kunstblatt jenes Jahres brachte eine ausführliche Besprechung derselben von E. Förster (S. 21—23). Dieser sowohl als Passavant hoben mit Recht hervor, dass durch die Vergleichung der beglaubigten Bilder mit den bisher ohne Spur eines Grundes Scorel getauften die Unhaltbarkeit dieser Benennung bei den letzteren klar erwiesen werde, und sie freuten sich höchlich über die endliche Bannung des Boisserée'schen Gespenstes. Dabei bemerkten sie übrigens, dass die wissenschaftliche Kunstforschung längst nicht mehr daran geglaubt, den falschen Scorel hingegen schon früher für einen Kölner gehalten habe (vgl. auch Waagen, England II., S. 465, von 1838). Gleich in den Schriften von Kugler, Hotho, Waagen, Nagler und Immerzeel aus dem Anfang der vierziger Jahre wurden nun die Werke des echten und des falschen Scorel richtig auseinander gehalten (nur Rathgeber mit seinem beschränkten Compilerverstande warf sie in seinem Buche von 1843 noch lustig durcheinander). Also nicht erst seit Waagen's Handbuch von 1862 begnügte man sich damit, dem Scorel nur ganz wenige Gemälde zu lassen, was W. meint; und z. B. schon Hotho in seinem Buche von 1843 (S. 188 und 172) spricht deutlich vom »sogenannten Scorel, dem Maler des Todes Mariä«, während man diesen Meister nach W. (S. 48 oben) erst »später« erfunden haben soll. Hatte es bis 1840 gedauert, ehe ein leidlich scharfsehender deutscher Bildenforscher nach Utrecht kam und die Kenntniss von Scorel's Kunstweise anbahnte, so ging es mit der weiteren Auffindung von dessen Werken gleichfalls nur sehr langsam voran, hauptsächlich wohl wegen der Entlegenheit jener Stadt, die durch Niemanden vom älteren Geschlechte deutscher Kunstforscher ausser Passavant und Waagen besucht wurde (letzterer hatte auch das Bonner Bild in München kennen gelernt). Erst 1861 erwähnte Kramm die beglaubigten Gemälde Scorel's in Haarlem, aber ohne Selbstschau und die Arbeit von Taurel in dessen »Christelyke Kunst« II. (etwas vor 1881) enthielt zwar ausführliche Besprechungen der Bilder des Meisters in beiden Städten, zeigte aber den den jetzigen Niederländern (mit sehr wenigen Ausnahmen) eigenthümlichen unglaublichen Mangel an Scharfblick in der Unterscheidung der Werke ihrer alten Meister. Bei diesen Umständen war es also gar nicht zu verwundern, dass die neuere deutsche Forschung in Betreff der künstlerischen Eigenthümlichkeit und der erhaltenen Werke Scorel's sehr viel Neues beibringen konnte, wie Justi's Aufsatz im Jahrbuch d. preuss. Kunstsamml. von 1881 zeigt.

W. meint freilich (Note zu S. 46), hier sei in Betreff der zahlreichen dem Meister zugeschriebenen Bilder »des Guten zu viel gethan«²⁵⁾; aber ich bitte ihn, zu bedenken, dass erst in den letzten Jahren die beglaubigten Haarlemer Bilder mehr bekannt wurden, worunter namentlich die Taufe Christi²⁶⁾ wie auch die erst jetzt dem Privatbesitze entrückte Bonner Tafel für die Bestimmung der Geschichtsbilder und Landschaften Scorel's sehr wichtig sind, da sie viel zahlreichere und festere Anhaltspunkte dafür bieten als die Utrechter Madonna. Ueberdies war W. schwerlich dazu berechtigt, über die Echtheit der meisten der demselben in jenem Aufsätze zugeschriebenen Bilder zu entscheiden, da aus seinen wegwerfenden Aeusserungen über die späteren Gemälde Scorel's hervorzugehen scheint, dass er letztere lediglich nach der älteren deutschen Literatur, ohne genügende eigene Anschauung, beurtheilt²⁷⁾. Und doch sollte man glauben, es müsse ihm daran gelegen haben, sich eine gründliche Kenntniss dieser Werke zu verschaffen, um die Stilwandlung Scorel's gehörig beurtheilen und die späten Bilder des Kölners mit den ungefähr gleichzeitigen des Holländers vergleichen zu können; er hätte uns dann vielleicht mit seiner zweiten Identitäts-Hypothese verschont.

Um uns möglichst vor einer dritten zu bewahren, habe ich diese ungebührlich lange Widerlegung W.'s niedergeschrieben, und ich möchte mir nun von ihm als einzigen Lohn für meine grosse Mühe ausbitten, dass er seine Thätigkeit zunächst der besseren Begründung seiner beiden Hypothesen und der Entkräftung meiner Einwürfe zuwende. Er hat offenbar die Ueberzeugungskraft seiner Behauptungen für so stark gehalten, dass er eine eingehende Beweisführung überflüssig fand; da ihm nun aber Niemand glauben will, so darf er es wohl nicht übel nehmen, wenn ich ihn um etwas stärkere Gründe bitte.

²⁵⁾ Recht ergötzlich ist es, dass W. bei dieser wohlfeilen, unbelegten Verdächtigung Bode und mich (die ein ergänzendes Verzeichniss der Werke beigefügt hatten) trotzdem mit der Benennung »sachkundig« beehrt; in Deutschland wenigstens herrscht bei sachkundigen Kunstforschern doch längst nicht mehr der Brauch, ins Blaue hinein zu taufen! Ungeachtet der entsetzlichen Gefahr, W.'s Missfallen noch zu verstärken, will ich hier gestehen, dass wir beide neuerdings **sieben** weitere Bilder Scorel's gefunden haben: eine Taufe Christi in Landschaft und eine Madonna, in Berlin (1. Zimmer im oberen Magazin; standen wegen des Umbaues Jahre lang in einem unzugänglichen Winkel); Bildniss des Widertäufers David Joris, Nr. 148 in Basel (nach dem Katalog und Woltmann von Aldegrevet); Bildniss eines Utrechters, Nr. 1174 in Dresden (»Mor«); freie Copie der Colombina von Luini (Petersburg) in Nürnberg (Bode); Ehepaar, Nr. 478—9 in Petersburg.

²⁶⁾ W. wiederholt den Irrthum Bürger's, dass die in Rotterdam verbrannte Darstellung dieser Scene das bei van Mander erwähnte Bild sei; er hätte schon aus Kramm, Michiels (France), Taurel, Justi und Wörmann erfahren können, dass das Rotterdamer Stück aus der S. Janskerk zu Utrecht stammte, während er selbst erwähnt, das Haarlemer komme aus der dortigen »Commaudery von S. Jan«, wofür Scorel doch nach van Mander grade eine Taufe Christi gemalt hat.

²⁷⁾ Es ist sogar zweifelhaft, ob er die Utrechter Werke Scorel's kennt; eine Bemerkung über das Papstbildniss (Note 5 auf S. 51) lässt nämlich darauf schliessen, dass er von den schon 1873 erfolgten Ortsänderungen der dortigen Bilder nichts weiss.

Habe ich mir doch bisher grosse aber vergebliche Mühe gegeben, auch nur einen einzigen auf dem Gebiete der altdeutschen Malerei bewanderten Fachgenossen zu entdecken, der W.'s Erfindungen zustimmte; wo immer ich anfragte, stets hiess es, seine beiden Hypothesen seien ganz unbegreiflich. Am liebsten gäbe ich mich freilich der schönen Hoffnung hin, dass W. sich durch gründliche Erwägung des allgemeinen Widerspruches und meiner besonderen Einwendungen von der Hinfälligkeit seiner Aufstellungen überzeugen und mit ehrlichem Eingeständniss seiner Sünden »fratres peccavi« rufen möchte; die wörtliche Befolgung des veralteten »nonum prematur in annum«, wenigstens bei ferneren Identitätshypothesen, würde für ihn dann die heilsamste, sich selbst aufzuerlegende Busse sein.
