Werk

Titel: Malerei

Ort: Berlin; Stuttgart

Jahr: 1894

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0017|log114

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Regel nach völlig fertig sculpirt versetzt; doch möchte ich mich M.-A.'s Ansicht anschliessen und annehmen, dass hier »après la pose« gearbeitet sei. Wenn hieraus aber irgend ein chronologischer Schluss zu ziehen war, so ist es doch wohl der, dass die Tympanen dann eher später entstanden sind als die Statuen. Denn diese waren vermuthlich fertig, als man an den Aufbau ging; bestimmt gilt das allerdings nur für die mit den Säulen verbundenen Apostelstatuen. Ich verweise noch auf die Bildung der Kronen. Die der Statuen (Ecclesia, Figur des Frauenhauses) zeigen jenes feine Blatt- und Rankenwerk, das sich in Frankreich in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts entwickelt, auf dem Tympanon (Christus und Maria) sind grosse Weinblätter an die Stelle getreten!

M.-A. findet die Reliefs noch im engeren Anschluss an die Antike gearbeitet. Für die Scene des Todes der Maria ist kaum ein Zweifel, dass nicht »die Antike«, sondern die byzantinische Kunst der Ausgangspunkt war; von hier kommt nicht nur dieses ikonographische Schema, es scheinen mir auch diese eigenthümlich geradlinigen Falten, ja die Kopftypen nach dieser Seite zu weisen; man betrachte das Angesicht der Madonna mit der länglichen feingebogenen Nase. Die Frage, inwieweit französische Einflüsse hier eingewirkt haben, will ich einstweilen offen lassen; sicher scheint mir, dass diese hochbedeutende Sculpturengruppe das Werk eines einheimischen Ateliers ist.

Auf die stilkritischen Bemerkungen M.-A.'s zu den Sculpturen der Westfaçade und der Thürme, des Lettners, der Laurentiuscapelle, wie zu den rein ornamentalen Sculpturen (vgl. S. 35, 37, 42, 48 f., 52, 55 [unten], 59, 72) kann ich hier nicht genauer eingehen; eine Ueberprüfung an Ort und Stelle wäre nothwendig. Nach einer der seit Kurzem durch Knauth wiederentdeckten Statuen des Lettners gibt uns M.-A. eine Abbildung (Taf. III, 19).

Meine Bemerkungen wollen den Werth des übrigens recht hübsch ausgestatteten Heftes nicht beanstanden, der in der sorgfältigen Beschreibung alles Vorhandenen und in der Scheidung von erhaltenen und ergänzten Theilen liegt. Ich vermisse im Text Verweise auf die zugehörigen Abbildungen; jene waren um so nothwendiger, als letztere auf Tafeln in freierer Weise gruppirt sind, so dass die Nummern durcheinander laufen. Die S. 56 f. gegebene Tabelle über die Erhaltung der Sculpturen ist ohne Angabe der Seitenzahlen kaum brauchbar. *Vöge.*

Malerei.

Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling contenant septante illustrations dont quarante cinq reproductions photographiques d'après les oeuvres du maitre par **A. J. Wauters** à Bruxelles, chez Dietrich et Cie., Librairie d'Art, rue Montagne de la Cour, 52. 1893. 4°. S. 134.

Mit Spannung sah man diesem Werk, für das auf dem letztjährigen Kunsthistorikercongress Stimmung gemacht worden war, entgegen, aber nicht ohne Enttäuschung wird man es aus der Hand legen. Ueberaus gering ist die Ausbeute an wirklich Neuem und nur zu gross die Zahl gewagter Hypothesen und anfechtbarer Bestimmungen. Und doch hat der Verfasser, wie er in

der Vorrede mittheilt, während 15 Jahren vorbereitender Arbeit sich im besonderen den Gemälden des Meisters und der Aufstellung eines Kataloges derselben gewidmet.

Die erste Studie gilt dem Nachweis, dass Memling aus der bei Aschaffenburg gelegenen Ortschaft Memelingen, jetzt Mömlingen, herstamme und seiner Geburtsstätte den Namen entlehnt habe. Schon im Jahre 1861 hatte Weale dieselbe Vermuthung ausgesprochen, sich aber später für ein ähnlich lautendes Dorf im nördlichen Holland entschieden. Nach der vor kurzem von Dussart entdeckten Notiz in dem Journal des Rombout de Doppere, in dem unter dem 11. August 1491 der Tod des Malers verzeichnet ist mit dem Beisatz »oriundus erat Magunciaco«, konnte nun Wauters mit ganz anderem Nachdruck auf diese zu dem ehemaligen Erzbisthum Mainz gehörige Ortschaft verweisen. Damit ist der, übrigens nie ganz vergessene deutsche Ursprung Memling's auf das genaueste localisirt.

Zu einem sehr bedenklichen Resultat kommt aber schon die zweite Studie. Ihr liegt die These zu Grunde: »Im Hintergrunde von 19 Gemälden Memling's befindet sich eine kleine isolirte Figur, einen Reiter auf einem Schimmel darstellend. Es ist nicht unmöglich, dass dies das Künstlermonogramm sei.« Misslich ist nun gleich, dass sich unter diesen 19 Bildern, auf die Wauters seine Vermuthung stützt, fünf befinden, für die die Zugehörigkeit an Memling erst nachgewiesen werden müsste. Ich werde bei Besprechung des Kataloges darauf zurückkommen. Welche Beweiskraft soll aber diesem Cavalier au cheval blanc beikommen, der sich nicht einmal auf allen Werken Memling's findet, dagegen auf zahlreichen Gemälden vor und nach ihm getroffen wird? Er war eben nichts weiter als ein sehr brauchbares Element zur Belebung des Hintergrundes und kann nicht einmal in zweifelhaften Fällen als ausschlaggebend für die Autorschaft Memling's verwandt werden.

Verwunderlich ist auch die gleich Anfangs gemachte Behauptung, von den flandrischen Malern des 15. Jahrhunderts hätte nur Petrus Cristus seine Bilder bezeichnet. Hängen doch in der National Gallery zwei Werke des Jan van Eyck, die seinen vollen Namen (nicht etwa auf dem Rahmen) tragen.

Den Engeln Memling's, vor allem seinen Musikengeln gewidmet ist die liebenswürdige dritte Studie. Dass Brügge im 15. Jahrhundert ein Hauptplatz der musikalischen Bewegung gewesen, spiegelt sich wieder in der Vorliebe der Brügger Maler für Engelorchester. Interessant ist die Benennung der verschiedenen nun zum grossen Theil verschollenen Instrumente, die für Bilderbeschreibungen eine feste Terminologie liefert. Aber wie ist es möglich, dass Wauters dem Hubert van Eyck, über den er eine besondere Studie vorbereitet, das bekannte Bild im Prado, Christus, Maria und Johannes, zuschreibt, eine um etwa 100 Jahre jüngere Copie nach dem Genter Altarwerk? Justi hat es zuerst ausgesprochen, dass das Bild von niemand anderem als Mabuse herrührt, dessen Kunstcharakter sich trotz der engen Anlehnung an das ältere Original nirgends verläugnet.

Die zweite grosse Entdeckung (die erste war das Schimmelreitermonogramm) bringt die folgende Studie. Mit bewegten Worten theilt Wauters mit,

wie ihm in Paris bei Mr. Charles Stein ein Triptychon gezeigt wurde, une oeuvre nouvelle, révélée d'hier, vierge de toute publication, pure de toute appréciation, encore parée de l'attrait captivant de l'inconnu, das er im ersten Moment für ein Werk des Hubert van Eyck gehalten, nach reiflichem Studium aber doch als einen echten Memling erkannt habe. Leider kann ich die Entdeckerfreuden des Verfassers nicht ungeschmälert lassen. Vor mehreren Jahren, als sich der Altar noch im Madrider Kunsthandel befand, war er dem Berliner Museum zum Kauf angeboten worden, und schon damals haben ihn Bode und Scheibler auf Grund der grossen und schönen Photographieen sofort als Werk Memling's bestimmt. Niemand, der seither das Triptychon zu sehen Gelegenheit hatte, zweifelte an der Richtigkeit dieser Benennung. Immerhin gehört das Werk, den segnenden Christus inmitten musicirender Engel darstellend, zwar zu den umfangreichsten, aber eben desshalb wenigst erfreulichen Werken des Meisters, dessen anmuthiges Talent dem monumentalen Charakter zum Theil überlebensgrosser Figuren nicht gewachsen erscheint. Dankenswerth ist der von Wauters geführte Nachweis, dass sich der Altar früher in dem Kloster Santa Maria la Real zu Najera (in der Rioja) befunden hat und nach den auf den Engelgewändern angebrachten Wappen von Castilien und Leon auch für Spanien gemalt worden sei. In der That findet sich, wenigstens im Anfang des 16. Jahrhunderts, ein Pierre de Nagera in Brügge erwähnt.

Die fünfte Studie lässt Memling im Auftrage Karl's des Kühnen den sog. Tragaltar Karl's V., das grosse Triptychon im Museum des Prado, malen. Die Annahme stützt sich auf die Aehnlichkeit, die der links knieende König mit authentischen Bildnissen des Burgunderherzogs zeige. Nach dem von Wauters beigebrachten Vergleichsmaterial lässt sich die Frage mit Sicherheit nicht entscheiden; auch erscheint es, wenngleich nicht unmöglich, so doch jedenfalls ungewohnt, den Stifter als handelnde Person in die Darstellung einzuführen.

Mit der Thätigkeit des Meisters für die Gilde der Bogenschützen des hl. Sebastian befasst sich die sechste Studie. Zwei Bilder mit der Marter des Schutzheiligen, das eine im Brüsseler Museum sonderbarer Weise unter dem Namen des Bouts aufgehängt, das andere im Louvre der Schule Memling's zugetheilt, die aber beide wenigstens von der deutschen Forschung schon längst als echte Werke des Meisters anerkannt sind, werden von Wauters feierlich seinem Helden restituirt. Die in frühe Zeit zurückreichenden Schützengilden, deren Glanzzeit aber das 15. Jahrhundert bildete, führten bei ihren festlichen Aufzügen in Erinnerung an die Kreuzzüge einen Orientalen mit sich herum, »den Turk«. Diesen symbolischen Türken will Wauters in dem beturbanten Mann erkennen, der sich als Zuschauer auf dem Brüsseler Bild und unter den Bogenschützen des Ursulaschreines findet.

Die letzte Studie bringt zwei Actenstücke aus dem Brügger Archiv bei, wonach in den Jahren 1512 und 1520 drei ehemals in Memling's Besitz befindliche Häuser verkauft wurden.

Im Anhang sucht Wauters es wahrscheinlich zu machen, dass das schöne Porträt Memling's im Museum zu Antwerpen den Medailleur Karl's des Kühnen, Niccolo di Forzore Spinelli, darstelle, wobei er überflüssiger Weise

noch die absurde Bestimmung des Kataloges, der das Bild als Antonello da Messina verzeichnet, bekämpft.

Den Schluss des Buches bildet ein Katalog der 54 in dem Werk citirten Gemälde Memling's. Vollständigkeit wurde nicht angestrebt und nicht erreicht. Mir scheinen etwa acht bis zehn sichere Bilder des Meisters zu fehlen. Dagegen hat sich eine nicht unbedeutende Zahl solcher eingeschmuggelt, bei denen die Autorschaft Memling's ohne Frage abzuweisen ist.

Gleich das an erster Stelle genannte Werk gehört zu diesen: der Bladelinaltar des Berliner Museums, der ebenso wie das stilverwandte Triptychon der Pinakothek zu München sich eine Umtaufe gefallen lassen muss; Wauters hat aber keine Ahnung davon, dass sein Gesinnungsgenosse Hasse schon vor etwa zwei Jahren zu demselben schönen Resultat gekommen war. In Brüssel wie in Breslau scheint ein dem alten Roger gleich ungünstiger Wind zu wehen.

Fragt man nun, aus welchem Grund die beiden Bilder dem Memling zugetheilt werden, so kommt man in Verlegenheit um eine ausreichende Antwort. Die Verwandtschaft der Geburt des Kindes auf der Berliner Tafel mit den gleichen Darstellungen in Madrid, Brüssel, Brügge und München (Sieben Freuden der Maria) ist nur eine allgemeine und erklärt sich völlig aus dem Schulzusammenhang. Dass aber die Typen, die Architektur und die Behandlung des Hintergrunds auf die Hand Memling's deuten, ist entschieden zu verneinen. Man wird den Verdacht nicht los, dass das Schimmelreiterlein der Haupturheber all des Unheils ist.

Aber Wauters will auch den Beweis führen, dass wenigstens das Berliner Triptychon schon aus zeitlichen Gründen nicht von Roger ausgeführt sein kann. Zunächst bestreitet er, dass gerade dieses das im Auftrage Bladelin's für Middelburg ausgeführte Votivgemälde sei, das Gleiche liesse sich von dem Münchener Altar behaupten, der im Hintergrund dieselbe Stadtansicht, aber einen anderen Donator aufweise. Wahrscheinlich sei nur, dass beide Bilder für Middelburg gemalt seien. Das ist falsch. Nur der Berliner Altar stammt aus Middelburg, und Wauters hätte bei seinem Vorgänger Michiels die rührsame Geschichte der Erwerbung des Bildes nachlesen können. Das Münchener Triptychon dagegen stand in St. Columba in Köln, wo es sich schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts befunden haben muss, da es von dem alten Kölner Meister der Verherrlichung Mariä theilweise benutzt wurde. Auch Firmenich-Richartz hat auf diesen gegen Memling's Urheberschaft sprechenden Umstand hingewiesen.

An den Bladelinaltar soll nun Roger desshalb nicht gerührt haben können, weil sich im Hintergrund der Thurm der Middelburger Kirche erhebt, die bei des Meisters Tod, 1464, noch nicht vollendet war. Da dieser Thurm auf dem Münchener Bilde fehlt, hätten wir in ihm eine frühere Schöpfung zu sehen. Diese Hypothese klingt plausibel und entbehrt doch jeglicher Grundlage. Wer genauer hinblickt, wird erkennen, dass der Thurm des Berliner Bildes auf dem Münchener in Folge der Verschiebung der Stadtansicht gar nicht sichtbar sein könnte. Indess ist das nur nebensächlich. Denn offenbar erheben die Stadtbilder des Hintergrunds keinerlei Anspruch auf Porträt-

ähnlichkeit, sie sind willkürlich erfunden oder doch aus verschiedenen Motiven zusammencomponirt. Oder sollte man wirklich in der lang hingestreckten vielthürmigen Stadt auf dem angeblich früheren Münchener Bild die junge Gründung des Kanzlers Bladelin sehen wollen? Nur der burgartige Bau im Vordergrund der Stadt, der auf beiden Tafeln wiederkehrt, scheint eine Ausnahme zu machen und der Wirklichkeit nahe zu kommen, wenn schon Wauters' Hinweis auf die Abbildung des Middelburger Schlosses in der Flandria illustrata des Sanderus nichts besagt, da diese, wie die ungeschickte Ergänzung beweist, eben dem Berliner Altar entnommen ist. Dass es dem Meister indess auch hier nicht um eine getreue Wiedergabe der Natur zu thun war, erhellt aus den grossen Abweichungen im Einzelnen. Auf dem Münchener Bild hat das Schloss gothische Fenster, auf dem Berliner zeigt es gekoppelte Rundbogen. Die Bedachung stimmt nicht überein, die nächstgelegenen Häuser sind verschieden hier und dort u. s. w.

Wenn Wauters nicht noch andere Gründe für seine Behauptung in petto hat, werden sich die »savants directeurs des Musées de Berlin et de Munich« wohl ebenso wenig beunruhigen wie bei den Umtaufen Hasse's.

Das schöne männliche Bildniss der National Gallery, das Wauters unter Nr. 17 aufführt, ist sicher, wie schon Crowe und Cavalcaselle erwähnten, ein Bouts. Man vergleiche nur die eigenthümliche Formauffassung mit den Brüsseler Bildern und den Porträts auf dem Löwener Abendmahl. Jedenfalls hat es, wie die bestimmte, weit getriebene Modellirung und die ganze Anordnung beweisen, mit Memling nichts zu thun. Auch das frühe Datum 1462 sollte bedenklich machen. Gerade dieses führt Wauters aber zu Gunsten seiner Ansicht auf, indem er dieselbe Hand in einer Jahreszahl (1472) auf einem zweifellosen Bild Memling's in der Liechtenstein-Galerie erkennen will. Er übersieht, dass diese letztere Zahl, in weisser Farbe auf ganz ungebräuchlicher Stelle aufgesetzt, mit einer für die damalige Zeit aussergewöhnlichen Form der Sieben, offenbar späteren Ursprunges ist.

Das Triptychon mit der Anbetung der Könige in der Liechtenstein-Galerie (Wauters Nr. 21) ist nicht von Memling; es wird von dem dortigen Katalog mit Fug und Recht dem Goes zugeschrieben.

Ganz ebenso verkennt Wauters ein anderes entzückendes Bild desselben Meisters, den Sündenfall, und dessen ehemalige Rückseite, die hl. Genoveva, in dem Kunsthistorischen Museum zu Wien (Wauters Nr. 24). Auch entgeht ihm, dass die Beweinung ursprünglich zu demselben Altärchen gehörte, oder sollte ihm hier ein Zweifel an der Urheberschaft Memling's aufgestossen sein? Dagegen gibt er dem Hugo van der Goes ein unverkennbares Werk Roger's, das Bildniss Karl's des Kühnen im Brüsseler Museum. Es scheint, dass dieser eigenartige und charaktervolle Meister für manche Forscher noch immer zu den unbekannten Grössen der altniederländischen Kunstgeschichte gehört. Hoffentlich macht Scheibler mit seinem schon längst in Aussicht gestellten Katalog der Werke des Hugo van der Goes dieser Verwirrung ein Ende.

Das Triptychon mit der Kreuzigung in Brüssel (Nr. 31, bei Wauters unter Nr. 33) kann nicht ohne Weiteres dem Memling gegeben werden. Nur

die Flügel stehen diesem sehr nahe. Das Mittelbild zeigt vielmehr noch ganz die Weise des Roger, aus dessen Werkstatt das Altärchen jedenfalls hervorging.

Das auf der Centenarausstellung in Madrid vorgeführte sog. Triptico del Beato Juan de Rivera (Wauters Nr. 39) befindet sich nicht in der Kathedrale zu Valencia, sondern in der Privatwohnung des Rectors des Collegio del Patriarca. Auch ist es weder ein Roger noch ein Memling, sondern ein Bouts, wie Justi schon längst nachgewiesen hat. Justi hat ebenfalls zuerst mitgetheilt, dass das Triptychon nur eine verkleinerte Wiederholung nach dem herrlichen Altar des Meisters ist, der in der Capilla real der Kathedrale von Granada in so überaus ungünstiger Weise untergebracht ist. Diesem gegenüber zeichnet sich die kleine Replik durch eine intensivere koloristische Wirkung aus.

Widerrechtlich dem Memling gegeben wird die feine Grablegung der Uffizien (Wauters Nr. 49), die, wie schon Crowe und Cavalcaselle bemerken, wohl mit dem Mittelbild des von Cyriacus als Arbeit des Roger erwähnten Triptychon identisch sein dürfte. Auch dieses Bild figurirt unter den mit dem Schimmelreiter monogrammirten.

Das Porträt eines Unbekannten in der Galerie Corsini zu Florenz und die Beweinung beim Fürsten Doria (jetzt in dessen Privatwohnung) in Rom (Wauters Nr. 51 und 52) sind mit Recht unter Memling's Werke eingereiht. Nur irrt der Verfasser, wenn er sich den ersten nennt, dem diese Errungenschaft zu danken wäre. Schon seit zwei Jahrzehnten etwa gehen die beiden Bilder in Burckhardt-Bode's Cicerone unter ihrem richtigen Namen.

Den Schluss macht die Beweinung im Haager Museum (Wauters Nr. 54). Trotz der Aehnlichkeit mancher Typen mit solchen von Memling kann ich darin doch nur eine, immerhin tüchtige, Leistung der Roger'schen Werkstatt sehen.

Bloss als Vorarbeit zu einer grossen Monographie des Meisters wollen diese sieben Studien angesehen sein. Hoffen wir denn, dass auf die für die Erkenntniss Memling's so mageren 15 Jahre, deren Ergebniss das vorliegende Buch ist, nun eine Reihe fetter folgen möge. Vielleicht erhalten wir dann ein Werk, das auch in dem Vaterland des »duytschen Hans« mit rückhaltloser Freude begrüsst werden kann. *v. Tschudi.*

Kunststudien von **C. Hasse.** 5. Heft. Breslau, Verlag von Eduard Trewendt, 1894. 8°. S. 78.

Auch dieses fünfte Heft von Hasse's Kunststudien ist der altniederländischen Malerei gewidmet. Nachdem ich schon früher des Verfassers wissenschaftliche Methode gekennzeichnet habe, hätte ich es vorgezogen über seine neue Leistung zu schweigen, um so mehr, als ich es für ein zum mindesten überflüssiges Beginnen halte, todtgeborene Hypothesen noch einmal zu tödten. Zudem heisst es die Geduld des Lesers missbrauchen, wenn man ihm zumuthet, sich auch nur auszugsweise mit den kunsthistorischen Ungeheuerlichkeiten zu befassen, die der Ferienlaune eines auf seinem eigenen Gebiete zweifellos hervorragenden Gelehrten entsprungen sind. Indess zwingt mich

die absonderliche Ansprache, mit der mir der Verfasser sein jüngstes Opus »überreicht« zu einer Erwiderung.

Mit der Miene der verfolgten Unschuld wendet sich Hasse gegen meine im 16. Band dieser Zeitschrift enthaltene Kritik seines vierten Heftes, der er vorwirft, nur an dem Nebensächlichen seiner Ausführungen zu kleben. Vor allem hätte meine Besprechung seines Aufsatzes »Memling und Roger van der Weyden« darin gefehlt, dass ich die Zuschreibung des Bladelin'schen Altares und des Münchener Triptychons an Memling nicht gelten lassen wolle, ohne doch, wie es meine Pflicht gewesen wäre, gegen dieselbe urkundliches Material ins Feld zu führen. Dieses Verlangen ist aber mehr als sonderbar und entspringt Hasse's Glauben an die Unfehlbarkeit seiner Beobachtungen. Die Sache liegt ganz einfach so. Wir haben einige Bilder, die mit grösster Wahrscheinlichkeit — was ja auch Hasse zugibt — dem Roger van der Weyden zugeschrieben werden. Auf Grund der darin ausgeprägten Merkmale hat man dem Meister noch eine Reihe anderer Gemälde, darunter die beiden oben genannten Altarwerke geben können. Kein Urtheilsfähiger, der sich mit der Frage näher befasste, hat bisher an der Richtigkeit dieser Taufe gezweifelt. Nun kommt Carl Hasse und thut was sein gutes Recht ist: er sucht das Ergebniss der Stilkritik mit stilkritischen Waffen zu bekämpfen. Welcher Art aber sind diese Waffen! Auch nicht eines seiner spitzfindigen, minutiösen, mit dem Aufputz anatomischer Terminologie vorgebrachten Argumente erweist sich bei der Nachprüfung als stichhaltig. Soll man nun in jedem einzelnen Fall die Fehlerhaftigkeit seines Sehens constatiren? Das wäre für den Kritiker wie für den Leser gleich ermüdend und unfruchtbar und würde den Raum einer Recension bei weitem überschreiten. Es genügte aber völlig an wenigen besonders augenfälligen Beispielen das Unvermögen des Autors nachzuweisen, die stilistische Eigenart der einzelnen Meister zu erfassen. Ganz von selbst stellte sich dabei auch wohl des Verfassers Mangel an Autopsie heraus, seine ungenügende Kenntniss der neueren Litteratur und die fehlende Fühlung mit dem was an letzten Forschungsergebnissen wenn auch noch nicht öffentlich ausgesprochen, doch gewissermaassen in der Luft liegt und jedenfalls von denen, die sich eingehender mit der Sache abgeben, gewusst wird.

Der Verfasser mag mit einer solchen Abfertigung nicht zufrieden sein, für die Fachgenossen wird sie nichts zu wünschen übrig lassen. Sollte aber noch Jemand Hasse's kunsthistorische Studien ernst nehmen wollen, so dürfte ihn dieses neueste Heft wohl endgültig eines andern belehren. In der That findet sich in dem ganzen Werkchen nicht eine einzige auch nur halbwegs annehmbare Bestimmung, während alte wohlbegründete Aufstellungen theils übersehen, theils verworfen werden. Eine Glanzleistung Hasse'scher Stilkritik bringt gleich der erste Aufsatz: »Roger van Brügge«.

Der Verfasser sucht die verschiedenen Roger, die in der früheren Kunstgeschichtschreibung spukten und erst durch die Forschungen des älteren Wauters, van Lerius u. A. zu einem einzigen Meister condensirt worden waren, wieder zu neuem Leben zu erwecken. Indem er all die bekannten Stellen von Cyriacus von Ancona bis auf Karel van Mander aneinanderreiht, unter-

scheidet er, genau an den Buchstaben sich haltend, einen Roger van Brügge und einen Roger von Brüssel. In klarer und eingehender Weise hat Schnaase den scheinbaren Widerspruch dieser Aeusserungen beseitigt und ich finde nicht, dass Hasse irgend etwas Erhebliches dagegen vorgebracht hätte. Aber wie gesagt, der Wortlaut spricht für Hasse und so unwahrscheinlich die Existenz zweier gleichzeitiger und gleich berühmter Meister Roger ist, so wäre es doch verwegen, sie unmöglich zu nennen. Indess bleibt der Verfasser bei der litterarischen Kritik nicht stehen, im Gegentheil, er sucht dem doch sehr schemenhaften Resultat derselben durch Zutheilung einer Reihe von Werken zu einem leibhaften Dasein zu verhelfen. Was die äusseren Lebensumstände seines Roger van Brügge betrifft, so lässt er ihn zwar einmal zwischen 1410 und 1420, dann wieder im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts geboren sein, dagegen wird das Todesjahr, da der Meister vermuthlich die mittlere Lebensdauer erreicht hat, auf etwa 1480 verlegt. Er ist ferner Schüler des Jan van Eyck und Lehrer des Hans Memling. Interessanter ist aber was wir über seine künstlerischen Leistungen zu hören bekommen. Den Ausgangspunkt für die Bilderbestimmung gibt ein kleines Täfelchen des Wiener Kunsthistorischen Museums, die Madonna mit dem Kinde darstellend (Nr. 1358), das der Anonymus des Morelli im Hause Vendramin gesehen und dem Rugiero da Bruges zuschreibt. Auf Grund der Kennzeichen des Meisters, die ihm dieses Werk liefert, wird nun eine Anzahl von Gemälden »hervorgehoben und einzeln beschrieben, welche unzweifelhaft von seiner Hand sind.« Sehen wir uns dieselben näher an!

Den Anfang macht also die kleine Madonna der Wiener Galerie und die vermuthlich zugehörige hl. Katharina. Ich kann Hasse verrathen, dass ein dem ersteren ganz nahe verwandtes Bildchen der Northbrook-Gallery in London von demselben Meister herstammt. Dieser Meister ist indes niemand anders, als Roger van der Weyden. Wer daran zweifeln sollte, der vergleiche nur die Landschaft auf der hl. Katharina (trotz des Schimmelreiters!) mit dem Triptychon von Miraflores, oder gar mit dem Mittelbild auf dem Berliner Johannes-Altar, dessen Hintergrund beinahe den gleichen Flusslauf darstellt. Das letztere Werk spricht Hasse freilich neuerdings dem Roger ab, aber consequenterweise müsste er es dann demselben Meister geben, wie die Wiener Madonna. Statt weiterer Erörterungen sei ihm nur empfohlen, nachzulesen, was Scheibler in dieser Zeitschrift Bd. X, 291 über die beiden Bildchen sagt.

Als drittes Werk des Roger van Brügge folgt die Madonna mit dem hl. Lukas in der alten Pinakothek. Dass sie dieselben Stileigenthümlichkeiten aufweist wie das Wiener Täfelchen, kann man Hasse ohne weiteres zugeben und braucht mit ihm, als über eine Sache des Geschmacks, nicht darüber zu rechten, wenn er sie der Votivtafel des Kanzlers Rollin von Jan van Eyck gegenüber besonders herausstreicht und namentlich »freier im Landschaftlichen« findet. Nur auf ein kleines Musterstückchen vorurtheilsloser Beweisführung sei aufmerksam gemacht, mit der Hasse die Betrachtung des Münchener Bildes beschliesst. Er führt an, dass der Kopf des hl. Lukas in der Cock'schen Sammlung von Malerbildnissen als Porträt des Roger van der Weyden aufge-

nommen ist und hält es für wahrscheinlich, dass das Bild die St. Lukas-Altartafel sei, die sich Dürer in Brüssel aufsperren liess. Und trotzdem möchte er gegen die Schlussfolgerung, dass damit die Urheberschaft des Roger van der Weyden, dessen Thätigkeit sich gerade in Brüssel abspielt, festgestellt sei »die erheblichsten Bedenken geltend machen«. Die Bedenken sind: das Cocksche Sammelwerk ist erst 100 Jahre nach dem Tode Roger's erschienen und der Copist habe, da er hörte, die Altartafel wäre von einem Roger gemalt, »einfach angenommen«, dass dies derselbe Roger sei, der die berühmten Rathhausbilder geschaffen!

Die Wiederholung dieses Bildes in der Ermitage hält Hasse, nach den Photographieen zu urtheilen, für eine Wiederholung von der Hand des Meisters selber; sie ist aber doch wohl nur eine gute Werkstattcopie.

Eine »wahre Fundgrube« von Werken seines Meisters ist dem Verfasser das Städel'sche Museum gewesen.

Zuerst erkennt er ihn in dem kleinen Triptychon mit der Madonna und den Donatoren auf den Flügeln, trotzdem der Katalog das — einzig eines Meisters würdige — Mittelbild mit vollem Recht dem Goes zuschreibt. Bemerkungen wie: »Wenn ich nun dieses Werk dem Roger van Brügge zuschreibe, so liegt das in der Uebereinstimmung mit der Wiener Madonna«; »das Gesicht der Madonna entspricht durchaus dem Roger'schen Typus«; »die Hände zeigen wieder die schlanken, spitz zulaufenden Finger und sind gerade so wie auf dem Wiener Bilde ausgeführt« lassen sich nur durch eine völlige Formenblindheit erklären, die alle Discussion unmöglich macht.

Daran schliesst sich eine Gruppe von Bildern, die schon von mir, theilweise auch von Hymans und Bode einem bestimmten Künstler, dem sogen. Meister des Merode'schen Altars zugetheilt wurde. Es sind das die drei aus der Abtei Flemalle stammenden Tafeln, sowie das Fragment mit dem Schächer im Städel'schen Institut und die lesende Magdalena in der Nationalgallery. Da ich nächstens an anderer Stelle ausführlich über diesen Meister zu handeln gedenke, kann ich mir hier das Eingehen auf denselben ersparen. Nur so viel, dass er natürlich weder mit den zuvor- noch mit den später genannten Bildern irgend etwas zu thun hat.

In der That wird gleich das nächste Bild von allen früher aufgezählten durch eine Kluft getrennt, zu deren Ueberbrückung geradezu nachtwandlerische Waghalsigkeit gehört. In den Beginn des 16. Jahrhunderts führt die Hochzeit zu Kana im Louvre. Mit einer jede ernste Kritik entwaffnenden Unberührtheit von den Ergebnissen der neueren Forschung werden erst die Aussprüche verschiedener Inventare und alter Kataloge angeführt, um dann sofort die stilkritischen Künste spielen zu lassen. Jan van Eyck, Roger van der Weyden und Memling werden als unwahrscheinlich abgewiesen. »Dagegen fällt die ganze Malweise augenblicklich als die Roger's van Brügge in die Augen«. »Die Braut zeigt dasselbe Gesicht wie die Madonna aus dem Hause Vendramin.« »Das Bild macht den Eindruck eines Familienbildes und zwar der Darstellung einer Familie, welche dem Donatar und wohl auch dem Maler, wenn auch nicht nächstverwandt, so doch innig befreundet war.« Wenn Hasse dann

findet, dass die Architektur vor dem Hochzeitshause an die des Rathhaus- oder Burgplatzes in Brügge erinnert und den Schluss zieht, »dass die Scene in Brügge spielen soll, dass das Gemälde aus Brügge stammt, dass der Donatar ein Brügger Bürger ist, dass die Hochzeitsgäste vornehme Brügger sind, und dass der Maler selber in Brügge wirkte«, so kann man ihm wohl Recht geben. Wenn er aber fortfährt: »Damit kommen wir dann zu Roger« (van Brügge), so ist das eine Folgerung, die keinen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erhebt. Hat Hasse es schon nicht selbst erkannt, so hätte er es doch gedruckt finden können, dass der gesuchte Brügger Maler niemand anders ist als Gerhard David. Nicht ganz sicher ist er bei einem anderen Bilde dieses Meisters, bei der Anbetung der Könige in der Nationalgallery, obgleich ihm doch auch hier der Roger Charakter zu überwiegen scheint. Man kann überhaupt die Zurückhaltung Hasse's nicht genug rühmen, denn wie nahe lag die Versuchung, das ganze Werk des G. David seinem Helden aufzupacken. Ja er verzichtet sogar darauf, das in der Nationalgallery unmittelbar neben der Anbetung hängende Gegenstück, die Beweinung, für ihn in Anspruch zu nehmen!

Endlich wird noch die in der Berliner Galerie unter dem Namen des Roger van der Weyden verzeichnete Madonna mit dem Kind auf Grund der Uebereinstimmung mit der Münchener Lukas-Tafel dem Brügger Roger zugeschrieben.

Neben diesen »unzweifelhaft« von der Hand seines Meisters herrührenden Werken bieten diejenigen Bilder nur ein verhältnissmässig geringes Interesse, bei denen Hasse selber sich ein »endgültiges Urtheil« noch vorbehält. Zu ihnen zählen: im Berliner Museum die Madonna im Rosenhag — wobei es dem Verfasser entgangen zu sein scheint, dass dieses Bild nur eine recht mässige Copie nach der Ertborn-Madonna im Museum von Antwerpen ist — und das Porträt Karl's des Kühnen; in Wörlitz ein Johannes der Täufer und das Bildniss eines jungen Mannes; im Antwerpener Museum ein Diptychon mit der Maria und den Stiftern — ein schwaches Roger'sches Schulbild.

Man sieht, der Hasse'sche Roger wurde mit dem Blut von vier Meistern — dem Roger van der Weyden, dem Meister des Merodealtares, dem Hugo van der Goes und Gerhard David — und dem einiger Copisten genährt, lebensfähig ist er aber darum doch nicht geworden.

In dem zweiten Theil der Studien gibt Hasse Rechenschaft über die Fortschritte, die er seit der Publication des vierten Heftes in der Erkenntniss der Kunstweise Memling's gemacht. Die sehr umständliche Vergleichung des auf Budapest und Wien vertheilten Triptychons mit dem Lübecker Altar bringt kein neues Moment von Bedeutung bei. Auch dass das kleine Diptychon von Hugo van der Goes in der kunsthistorischen Sammlung in Wien dem Memling gegeben wird, hat nach dem Vorgang von Wauters nichts Ueberraschendes mehr. Nur ist Hasse consequenter, indem er nicht wie jener bei dem Sündenfall und der Genoveva stehen bleibt, sondern diesen noch die Beweinung anschliesst. Auch motivirt er sein Urtheil viel eingehender und gewissenhafter durch den Nachweis der überzeugenden stilistischen Verwandtschaft dieses Werkes mit anderen Bildern des Meisters. Ja er erkennt in ihm nach den

starken Anklängen an die Weise des Roger van Brügge ein Jugendwerk des Memling, und »so ist damit einmal das Schülerverhältniss zu Roger, wie es sich aus den Acten ergibt, bewiesen, zweitens aber ist es wahrscheinlich, dass das Bild den Jahren 1446—1450 entstammt«.

Einen wahren Lichtblick bildet es, dass die Beweinung Christi im Johanneshospital, die im vierten Heft dem Memling zu Gunsten Roger's van der Weyden abgesprochen wurde, nun wieder ihrem wahren Urheber restituirt wird. Aber wer daraus die Hoffnung schöpfen wollte, dass sich Hasse einer Belehrung zugänglich erweisen könnte, wird gleich bitter enttäuscht. Denn während er im vorigen Heft das Bild dem Roger zugetheilt wegen der angeblichen Verwandtschaft mit einigen Werken des Bouts, stellt er es jetzt dem Memling wieder zurück auf Grund der Uebereinstimmung mit — dem eben genannten Diptychon des Goes!

Zwei ganz neue Bestimmungen Hasse'scher Prägung betreffen die Frankfurter Madonna mit der Florentiner Lilie und den Johannes-Altar des Berliner Museums. Beide, bisher als Werke des Roger van der Weyden angesehen, sollen vielmehr von der Hand Memling's herrühren. Ersteres ist »ein reifes Werk aus seiner späteren Zeit« — womit freilich die nachfolgende Behauptung, es stehe noch stark unter dem Einflusse Roger's van Brügge und sei also etwa in den Anfangsjahren von 1460 entstanden, nicht recht stimmen will — und wahrscheinlich der quadro piccolo, den nach Vasari »Ausse creato di Ruggieri« im Auftrag der Portinari für S. Maria nuova geliefert. Die zwischen den beiden Heiligen Cosmas und Damian und der Madonna herrschende Familienähnlichkeit, wonach wir also »mit Fug und Recht diese drei als Geschwister bezeichnen dürfen«, lässt den Verfasser annehmen, »dass diese drei dargestellten Personen Glieder der dem Hospitale nahe stehenden Familie Portinari sind«.

Der Berliner Johannes-Altar, dem die Frankfurter Werkstattwiederholung als »unzweifelhaft von des Meisters eigener Hand« sogar vorangestellt wird, ist für Hasse das erste Gemälde, welches die Merkmale Memling's aus einer reiferen Zeit trägt und daher wohl aus seinen mittleren Lebensjahren, etwa 1470—1475, stammt. Ich brauche kaum zu betonen, dass dieses Urtheil eingehend »bewiesen« wird, und zweifle nicht, dass auch der belgische Memling-Biograph dasselbe Angesichts des Schimmelreiters auf der Mitteltafel sanctioniren wird.

Zum Schluss kommt Hasse noch einmal auf den Middelburger Altar zu sprechen, für dessen Zuschreibung an Memling er nun den »strengen Beweis« führt. Dieser Beweis gründet sich auf zwei Zeichnungen. Die eine, im Dresdener Museum, stellt Judas' Verrath dar, und es lässt sich »auf das Unwiderleglichste nachweisen, dass sie von Memling entworfen ist«. Die andere, denselben Charakter zeigend, befindet sich in Florenz und enthält den »Entwurf« zum linken Flügel des Middelburger Triptychons. Dieser Charakter sei überdies »durchaus verschieden von der scharfen, klaren Weise, welche die echten Zeichnungen Roger's van der Weyden auszeichnen«.

Schade nur, dass dieser strenge Beweis auf falschen Voraussetzungen

beruht. Wo befinden sich die echten Handzeichnungen Roger's van der Weyden? Ist es überhaupt bisher gelungen, auch nur einem einzigen der grossen Niederländer des 15. Jahrhunderts eine Zeichnung mit Bestimmtheit zuzuschreiben? Aber selbst angenommen, das Dresdener Blatt gehöre dem Memling (was indess durchaus nicht der Fall), so ist damit für die Florentiner Zeichnung gar nichts bewiesen. Mit dem besten Willen ist es unmöglich, hier wie dort dieselbe Hand zu erkennen. Die sog. Roger-Zeichnung ist überdiess kein Entwurf zur Darstellung der tiburtinischen Sibylle, sondern, wie die peinliche und kleinliche Behandlung zeigt, eine unbeholfene Copie danach.

Der letzte Aufsatz des Heftes ist den Sept études von Wauters gewidmet. Den besonderen Beifall Hasse's findet die Umtaufe der Florentiner Grablegung auf den Namen Memling's. Ja er erkennt nun sogar in dem hl. Nicodemus die Gesichtszüge des Münchener Lucas, nur um etwa zehn Jahre gealtert, und schliesst »weiter aus dem Vorhandensein dieser Figur, dem Porträt Roger's van Brügge, dass Memling, ein Schüler desselben, sich die Gelegenheit nicht entgehen liess, seinen geliebten Lehrer an hervorragender Stelle in einem seiner Gemälde anzubringen«.

So hätten wir denn zu guter Letzt abermals einer Materialisation des geheimnissvollen Brügger Malers beigewohnt, der uns am Anfang mit der Launenhaftigkeit umworbener Spirits in so verschiedener Gestalt entgegengetreten war. Wenn etwas unsere Freude an diesen Experimenten zu mindern vermag, so ist es die Erwägung, dass sich aus dem ferneren Zusammenwirken der beiden Forscher Memling's Schaffen zwar immer reicher und vielseitiger herausstellen dürfte, dafür aber die künstlerische Persönlichkeit Roger's van der Weyden, die uns erst um die Mitte des Jahrhunderts gewonnen worden war, noch vor dem Ende desselben wieder zerronnen sein wird.

v. Tschudi.

Gabriel von Térey: Verzeichniss der Gemälde von Hans Baldung Grien. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte 1. Heft. Strassburg, J. H. Heitz 1894.

G. von Térey ist durch seine Publication der Handzeichnungen veranlasst worden auch den Gemälden des Künstlers eingehendere Studien zu widmen und gibt nun Resultate derselben in vorliegendem Verzeichniss. Es wäre nun freilich zu begrüssen gewesen, wenn der Verfasser gleich auch die Verarbeitung des zusammengestellten Materials d. h. eine wenn auch bloss kurzgefasste Schilderung von Baldung's gesammter Entwicklung und eine Charakteristik der einzelnen Stilepochen gegeben hätte, besonders wünschenswerth schon darum, weil die weiten vom Verfasser zum Zweck der Forschungen über Baldung unternommenen Reisen demselben eine kaum wiederkehrende Gelegenheit geboten haben, die grosse Mehrzahl der besprochenen Gemälde kurz nach einander vielleicht sogar mehrmals im Originale zu studiren. Immerhin bietet die Schrift auch so noch eine Uebersicht, über das was Baldung als Maler geleistet hat, die wenigstens darum durchaus schätzenswerth ist, weil die Katalognotizen und Aufsätze die seit Eisenmann's Artikel in

Meyer's Künstlerlexicon von bisher unbekannten Gemälden unseres Künstlers berichteten, denn doch in der Litteratur ziemlich weit zerstreut sind, und eine Geschichte der deutschen Kunst noch fehlt, die auch das dem Forscher allein Wissenswerthe enthält.

Da sich Térey nun aber mit einem Kataloge begnügt hat, so muss seine Arbeit eben auch lediglich danach beurtheilt werden, ob sie speciell den hohen Anforderungen in Hinsicht auf Knappheit, Uebersichtlichkeit, Zuverlässigkeit in kritischer Beziehung und Vollständigkeit genügt, den Anforderungen wie sie heutzutage an solche Nachschlagewerke allgemein gestellt werden. Dies kann aber keineswegs unumwunden von dieser Arbeit behauptet werden. Wir vermissen einmal, was die Form betrifft, die strenge, schon durch den Druck mit verschiedenen Lettern sonst öfters hervorgehobene Scheidung von Beschreibung des künstlerischen Erzeugnisses, von Notizen über Material, Maass, Signatur, Erhaltung und von Litteraturangabe, zweitens das regelmässige Einhalten derselben Reihenfolge aller dieser Notizen. Der Katalog gibt auch etwas zu wenig.

Wünschbar wäre aber eine anschauliche Schilderung gewesen, wie sich das Dargestellte auf der Bildfläche ausnimmt, wie die Figuren auf die Bildfläche vertheilt sind. Dann hätte der Verfasser auch eine genaue Wiedergabe der Monogramme beim Verleger durchsetzen sollen. Die Maasse des Freiburger Hochaltarbildes hätten in Metern angegeben werden sollen, statt dessen sind sie in einem der vielen Maassstäbe verzeichnet, die, heute schon fast vergessen, vor Einführung des metrischen Systems üblich waren. Endlich fehlen oft die Angaben über das Material auf das die Bilder gemalt sind, die Angaben über den Grad der Erhaltung. Eine übersichtliche Gruppirung der Litteratur, freilich für einen jüngeren Gelehrten eine Aufgabe, die oft viel Tact und Kopfzerbrechen erfordert, scheint nicht angestrebt zu sein. Man sieht z. B. nicht ob die citirten Autoren derselben oder anderer Ansicht wie der Verfasser sind. Dagegen stehen herzliche Dankesbezeugungen für mündliche Mittheilungen mitten im Text, so dass sie etwas absichtlich und jedenfalls sehr komisch wirken. Es ist ja freilich wahr, dass man an mündlich mitgetheilten Resultaten fremder Forscherarbeit eben so gut wie an unbekannteren gedruckten Quellen unqualificirbarer Plagiate sich schuldig machen kann; aber um dies handelt es sich bei Térey meist gar nicht, und auch wo jenes möglich gewesen wäre, hätte im Text eine blosse Nennung des Gewährsmannes genügt, alles andere gehört in die Vorrede. Ferner geben wir auch gerne zu, dass ein Uebermaass von Abkürzungen eine wahre Qual sein kann, aber eine Bezeichnung wie »T. 1« oder »T. Hdz. 2« statt »vergleiche meine demnächst erscheinende Publication der Handzeichnungen«, ist allgemein üblich, verständlich und hätte sich sogar bei oftmaliger Wiederholung weit besser ausgenommen. [Im Allgemeinen ist die Beobachtung zu machen, dass von Térey weit mehr Interesse für das Dargestellte im Gemälde hat als für die Art der Darstellung, die doch schliesslich das Wichtige ist.]

Hat von Térey die Gedankenarbeit, die sorgfältige Ueberlegung die zur Formulirung eines praktischen Kataloges nöthig ist, also weit unterschätzt, so

scheint er uns ferner auch etwas zu unkritisch gewesen zu sein und zwar ebenso in der Wahl seiner Quellen als in der Auswahl der Werke selbst. Charakteristisch ist da schon ein Beispiel: dem Katalog der öffentlichen Kunstsammlung in Basel, gegen den auch sonst noch eine namhafte Reihe von Einwänden zu erheben sind, wird unbedingtes Vertrauen entgegengebracht, dagegen den Verfassern des Münchener Kataloges eine Rüge verabfolgt, obwohl doch diese gerade im Ganzen und Grossen — Einzelheiten selbstverständlich immer ausgenommen — denn doch so ziemlich mustergültig gearbeitet haben.

Das Verzeichniss von Térey's umfasst 53 Nummern; von den 37 Bildern bei Eisenmann fehlen fünf, dagegen sind 24 neue dazu gekommen. Ob Térey selbst eines dieser Bilder entdeckt hat, ist nicht recht ersichtlich. Von den bei Eisenmann noch angeführten jetzt fehlenden werden anhangweise vier als verschollen, unerreichbar, oder unecht angeführt, das fünfte scheint vergessen zu sein. Von den neu hinzugekommenen sind die Mehrzahl zweifellos Werke Baldung's, z. B. die Anbetung des Neugeborenen in Basel, die Gemälde in Frankfurt, die Madonna in der Sammlung Weber in Hamburg, die Anbetung des Christkindes in Karlsruhe, die Gemälde in Köln, das Porträt in der Nationalgalerie in London, die Vanitas in Wien etc. Im Uebrigen müssen wir aber den sachlichen unter den Einwänden Stiassny's in allen Fällen, wo wir sie nachprüfen konnten, leider Recht geben. So sind zu streichen aus dem Verzeichniss auch nach unserer Ansicht das Kelterbild in Ansbach, die Anbetung der Könige in Mainz und die Erschaffung Eva's in Nürnberg. Das Bild in Ansbach und, was unseres Wissens noch nicht ausgesprochen wurde, auch das in Mainz steht Hans von Kulmbach weit näher als Baldung, wenn gleich Rieffel, der das Mainzer Bild zuerst unserem Künstler zuschrieb, sonst z. B. bei Auswahl der Baldung'schen Holzschnitte in Ulrich Pinder's Speculum Passionis von 1507 einen guten Kennerblick bewiesen hat. Das Nürnberger Bild aber halten wir zu gering für einen derjenigen Dürerschüler, deren Eigenart bedeutend, scharf ausgeprägt und darum bekannt ist.

Anderseits umfasst Térey's Verzeichniss auch wieder nicht alle Gemälde, die Baldung mit Sicherheit zugewiesen werden können, dazu gehören auch nach unserer Ansicht die Trinität in Basel und die Verkündigung in Freiburg (jetzt in der Domkustodie). Letzteres Gemälde ist wohl bloss aus Versehen nicht in das Verzeichniss aufgenommen worden. Bei dem Bilde in Basel aber, das als Schäufelin angeführt wird, spricht für Baldung deutlich genug der Stil, wie schon Thieme ganz richtig gesehen hat, auch ist es nicht bloss mit zwei, sondern mit drei Monogrammen versehen. Ausser den beiden im Verzeichniss angeführten links und rechts unten in der Ecke befindet sich noch ein drittes unten in der Mitte, wie es scheint echt, aber halb zerstört. Immerhin ist noch sichtbar ein H mit eingeschriebenem G, das wohl als S aufgefasst zu den irrthümlichen gefälschten Signaturen geführt hat. In der Oeffentlichen Kunstsammlung in Basel befindet sich dann ferner unter Nr. 96 noch eine Anbetung der Könige auf zwei Flügelbildern, die jetzt ohne genügenden Grund als »Art des Meisters von Mösskirch« früher jedenfalls zutreffender als Baldung bezeichnet worden ist, und die auch von Kötschau wieder der Baldung'schen

Richtung zugewiesen wurde. Hier hätte die Urheberschaft Baldung's in Betracht gezogen werden sollen, besser als das Mainzer Bild würde dies Gemälde in die Jugendperiode unseres Künstlers passen. Der Madonnentypus findet sich wieder auf der Berliner Anbetung, allerdings dort feiner. Auch die Bilder in Lichtenthal hätten wenigstens erwähnt werden sollen. Da endlich auch die Beobachtungen eines minder Eingeweihten einem Specialforscher von Nutzen sein können, sei noch die Vermuthung ausgesprochen, dass das Mainzer Exemplar von Adam und Eva von Baldung sein dürfte. Von Glasgemälden scheinen uns viele im Capellenkranz des Freiburger Münsters theils direct, theils indirect auf Baldung zurückzugehen. Von der westlichen Capelle der Südseite (der neben der Sacristei) an gezählt insonderheit die in der ersten Capelle dann auch die der siebten, achten, zehnten und die Originale im Domschatz aus der zwölften, vielleicht auch die, bei flüchtigem Besuch uns etwas verdächtig modern aussehenden der St. Annacapelle beim nördlichen Querschiff. Jedenfalls wären die Werke einer sorgfältigen Untersuchung mit Hülfe von Leitern werth gewesen.

Das Bild der Beweinung Christi, das Eisenmann noch in Basel gesehen und das er unter den echten Werken aufgezählt, hat Térey unserer Ansicht nach allerdings mit Recht dem Baldung abgesprochen. Aber unrichtig sind die angeführten Angaben von D. Burckhardt in zweierlei Hinsicht. Einmal ist das Bild, das sich jetzt in Luzern befindet, kein Original mehr, sondern ein recht hässliches Elaborat, wie uns scheint eine Copie, die in der Absicht zu täuschen auf eine alte Holztafel gemalt wurde. Es fand auch in unserem Jahrhundert ein Process in Luzern statt, weil es hiess, dass dieses Bild an Stelle des ausgeliehenen Originals der Barfüsserkirche einst zurückerstattet worden sei. Das Original aber, das Jac. Burckhardt, Woltmann und Eisenmann in Basel noch gesehen haben, scheint in England verschollen zu sein, und war keine Arbeit irgend eines von Dürer und Mantegna beeinflussten Schweizerkünstlers, sondern ein gutbezeugter Holbein, besonders interessant, weil neben vielen Zügen, die noch die Copie mit gleichzeitigen Arbeiten des Meisters gemein hat, auch eine Holbein d. J. sonst fremde Handbewegung darauf vorkommt, die deutlich erkennbar der Londoner Copie nach Lionardo's Madonna in der Grotte entnommen ist.

Erfreulich ist, dass dem Verzeichnisse von Térey's die Abbildungen der beiden interessanten Aschaffenburger Bilder beigegeben sind.

Nachtrag. In dem soeben erschienenen »Kataloge der Oeffentlichen Kunstsammlung in Basel, 1894« sind die beiden Bilder, deren Benennung wir oben gerügt haben, nun unter Namen angeführt, die wir weit eher wenn auch nicht vollkommen billigen können. Nr. 31 trägt die Bezeichnung »Art des Hans Baldung Grien«, Nr. 96 »Oberdeutscher Meister um 1520«. Einfluss von Hans Baldung Grien«.

Heinrich Alfred Schmid.