

## Mathias Grünewald.

Von Friedrich Niedermayer.

(Von der technischen Hochschule in München gekrönte Preisschrift.)

### I.

Schon zu Sandrart's<sup>1)</sup> Zeiten war der Lebenslauf des hochbedeutenden Malers so sehr in Vergessenheit gerathen, dass unser deutscher Vasari sich genöthigt sah, die bestehenden Lücken durch persönliche Ansichten zu ergänzen. Wir müssen daher seine biographischen Nachrichten mit grosser Vorsicht aufnehmen.

Ueber Geburtsort und -Zeit weiss Sandrart gar nichts zu berichten. Fiorillo<sup>2)</sup> lässt ihn 1480 zu Aschaffenburg geboren sein; Malpé setzt die Zeit seiner Geburt ins Jahr 1450, ohne Angabe des Ortes. Was diesen betrifft, so hat in neuester Zeit Dr. F. Gwinner<sup>3)</sup> nach Passavant's<sup>4)</sup> Vorgang den Versuch gemacht, den Meister Mathias zum Frankfurter Landsmann zu erheben, indem er schreibt:

»Es ist nachgewiesen, dass der Name Grünewald seit den ältesten Zeiten bis zum heutigen Tage durch eine bürgerliche Familie in Frankfurt vertreten gewesen. Schon 1444 war Heinz Grünewald, der Schwager des Malers Fyol<sup>5)</sup>, hier angesessen; zufolge einer Uebereinkunft von 1454 auf St. Valentinstag verkaufte Sebald Fyol, Maler, und Katherina seine Hausfrau an den Deutschorden einen Gulden Geld als ewigen Zins auf dem Hause ihres Schwagers und ihrer Schwester, Heinz Grünewald und Annen seiner Hausfrauen in Sachsenhausen. Dieser Heinz Grünewald dürfte der Vater unseres Mathias Grünewald gewesen sein.«

<sup>1)</sup> Der Teutschen Akademy II. Theil, III. Buch, S. 236 ff. und III. Theil, S. 68.

<sup>2)</sup> Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den Niederlanden 1817, S. 417.

<sup>3)</sup> Kunst und Künstler in Frankfurt a. M. 1862, S. 16 ff.

<sup>4)</sup> Deutsches Kunstblatt 1841, S. 430.

<sup>5)</sup> Diesen Namen finden wir in den Aschaffburger Stiftsacten bereits zu Anfang des 14. Jahrhunderts.

Abgesehen davon, dass der Name nicht genau stimmt, was bei der schwankenden Orthographie jener Zeit wenig Bedeutung hat, darf man dieser Notiz aus dem Grunde keinen grossen Werth beilegen, weil der Name Grünewald auch an anderen Orten, insbesondere in Franken, seit den frühesten Tagen bis auf unsere Zeit nachweisbar ist.

In Nürnberg <sup>6)</sup> wird ein Heinrich Grünewald bereits im Jahre 1396 als Giesser der Glocke zu St. Sebald genannt. 1464—1504 findet sich ein Hans Grünewald in den Rathsbüchern mehrfach erwähnt; er war ein berühmter Plattner, der sogar von Kaiser Maximilian mit Aufträgen beehrt wurde. In verwandtschaftlicher Beziehung zu ihm stehen Hermann, Dr. Anthoni, Barbara, Elsbeth, Margaretha und Cordula Grünewald. Christoph Grünewald, ein Sohn des Plattners, zeigt sich im Jahre 1518 zu Würzburg.

Abkömmlinge von dieser Familie scheinen nach Leipzig übersiedelt zu sein, denn wir treffen daselbst 1549 einen Hans Grünewald, Sohn eines Bürstenbinders Hans Grünewald von Nürnberg; ferner Cunz, Jörg, Endres, Libilla und Margaretha Grünewald.

Vorstehendes liesse möglich erscheinen, dass Mathias Grünewald aus Nürnberg stamme und würde sich damit auch eine Erklärung des mehreren seiner Monogramme beigesetzten N bieten. Da jedoch nichts weiter eine Abstammung von Nürnberg begründet, ist nunmehr zu untersuchen, ob sich für die in der neueren Kunstlitteratur fast allgemeine Annahme, dass Aschaffenburg die Vaterstadt des Meisters ist, genügende Beweise beibringen lassen.

Der durch seine Kunstforschungen um Aschaffenburg hochverdiente greise Hofrath Dr. Kittel hörte, wie er mir erzählte, in seinen Kinderjahren über Grünewalds erste Entwicklung oftmals folgende Angaben, die sich durch Tradition unter den Stiftsherrn zu Aschaffenburg fortgepflanzt hatten: »Die Grünewalds stammen aus dem sogenannten Kahl- oder Caldagrund in der Nähe Aschaffenburgs; ein Familienzweig liess sich schon in frühen Jahren zu Aschaffenburg in der Sandgasse nieder, um das Bäckergewerbe auszuüben. Dieser Aschaffener Linie entstammt Mathias, der schon in seinen Kinderjahren die in ihm wohnenden künstlerischen Anlagen verrieth. Einem alten Brauche gemäss wurden nämlich von den Bäckern, wie auch jetzt noch, zu gewissen Zeiten verschiedene Figuren aus Teig geformt. Der junge Mathias nahm an dieser Beschäftigung lebhaften Antheil und zog bald die Aufmerksamkeit der Stiftsherrn auf sich, welche die erste Anregung gaben, dass sich der talentvolle Junge im Zeichnen übte. Der künstlerische Lebenslauf ward

<sup>6)</sup> Eitelberger'sche Quellschriften zur Kunstgeschichte X. Neudörfer's Nachrichten S. 54 ff.

ihm endgiltig bestimmt, als eines Tages von auswärts ein Künstler kam, der Grünewald's Zeichnungen sah und Veranlassung gab, ihn zu einem Maler in die Lehre zu schicken.«

Ich glaubte, diese Erzählung nicht vorenthalten zu dürfen, um so mehr, als ich für Einzelheiten in den Aschaffenburg'schen Archivalien Belege fand.

Für's erste lieferten mir die wenigen in der Registratur des Magistrates zu Aschaffenburg befindlichen Actenstücke — Steuerregister des Elisabethenspitals —, welche den für uns wichtigen Zeitraum von 1472—1559 umfassen, werthvolles Material. Ergänzend treten hiezu dann Einträge in Acten des Stiftsarchivs daselbst.

Zunächst fand ich bestätigt, dass der Name Grünewald in der Nähe Aschaffenburgs sehr häufig auftritt. Dies beweist der Eintrag in einem Anniversarium aus dem Stiftsarchiv, das 1472 eine Katherina Grünewald de Budingen nennt, dies beweisen ferner zahlreiche Einträge in den erwähnten Spitalregistern, welche Grünewalds mit den Taufnamen Hans, Heinz, Michel, Jost, Fritz etc. in Bessenbach, Dham, Obernheim, Dornau und Geilenbach aufführen.

Das Anniversarium spricht ferner von »Tristram Gruenewald civ. Aschaffen. Elsbeth uxor« ohne Angabe des Datums. Ausserdem ist im Kreisarchive zu Würzburg eine Urkunde, gemäss der im Jahre 1544 ein Clauss Grünewald zu Aschaffenburg Urfehde schwört, wobei seine Brüder Michel und Jost Bürgschaft leisten.

Höheres Interesse bieten die Steuereinträge einer Familie Grünewald von Aschaffenburg in obigen Spitalregistern, welche ich hier in thunlichster Zusammenfassung wiedergebe.

Ein Act in Schmalfolio, betitelt: »Receptum hospitalis per me philippum horken vicarium« 1471—1496 bringt unter der Ueberschrift »receptum in censibus« in den Jahren 1471 und 1472, dann 1474 bis 1482 den Eintrag:

»Item iijß (Batzen) hannß grunwalt alias Franck.«

Im Jahre 1473 lautet er umgekehrt: »Item iijß Hansß Franck alias Grunewalt«, woraus ersichtlich, dass beide Namen gleichberechtigt gebraucht wurden. Solche Beinamen finden sich viele im Register und haben theils auf körperliche Eigenschaften, theils auf die Herkunft Bezug.

Im Jahre 1485 scheint obiger Hans Grünewald nicht mehr am Leben gewesen zu sein, denn von jetzt ab steht mit einigen unbedeutenden Abweichungen eingetragen:

»Heinrich Grunwalt alias Frank prius pater suus« oder »Relicta Hans grunwalt alias Frank.«

Im Jahre 1491 tritt eine abermalige Veränderung ein; der Eintrag lautet:

»Item iijß Conrat wijdemann Sartor portenarius Im Sande prius henne grunwalt.«

Von 1492 bis 1496 endlich: »Item iijß Conrat wijtmann prius Heintz Grunwalt.«

Diese Einträge bestimmten mich, auch dem Namen Frank Aufmerksamkeit zu schenken und fand ich von 1472 an in denselben Acten unter dem Titel »Census ex parte der gimsrade« mit geringen Abänderungen den Eintrag: »Item j malter Kerner et Frank pistoris In aschaffenburg de agro an der Steinbrucken.«

Ziehen wir nun die Summe aus dem bis jetzt vorgeführten Material, so ergibt sich unschwer, dass in Aschaffenburg »am Sande« (wohl gleichbedeutend mit der Sandgasse) eine Familie Grünewald ansässig war, die 1484 bereits erwachsene Söhne hatte. Auch dürfte der Griff nicht zu kühn sein, wenn wir mit dem letzt angeführten Eintrag den Zunamen der Grünewalds »Frank« in Beziehung bringen; dann trifft auch noch zu, dass Grünewalds in Aschaffenburg eine Bäckerei besaßen. Dieses erhärtet weiterhin ein Eintrag in einem Actenstück des Stiftsarchivs »Registrum frugum ac censuum S. Eccl. Pet. et. Alex. 1584—1596«:

»j stein 12 ð Hans rimenschneider modo Conrad Kammerer pistormeister modo hans grunwalt«, wohl derselbe Hans Grünewald, der im Jahre 1600 als Bürger, Bäckermeister und Sichamtsbaumeister von Aschaffenburg genannt wird <sup>7)</sup>.

Nach all diesem wäre also möglich, dass die traditionelle Erzählung nicht jeder historischen Grundlage entbehre. Nun fragt es sich, ob es wahrscheinlich, dass Mathias Grünewald der Sohn des zuerst genannten Hanns Grünewald ist. Dann würde er wohl auch wie sein Bruder Heintz um 1485 schon erwachsen gewesen sein. Wie sich das auch verhalten möge, jedenfalls erweist das Spitalregister von 1489, dass um diese Zeit ein Meister Mathias Maler in Aschaffenburg war.

Ein grosser Sturm hatte nämlich im genannten Jahre den Glockenthurm der Spitalkirche zerstört und mehrfache Reparaturen veranlasst, wobei unter anderen auch ein Jost Frank im Taglohn verwendet wurde. Unter den Ausgaben figurirt nun auch, nachdem vom Kreuze des Thurmes die Rede gewesen, folgende:

»Item 1<sup>alb</sup> Meinster Mathis dasselbe Crutze zu molen.«

Dieser geringfügigen Arbeit des Meisters Mathis steht aus derselben Zeit eine ehrendere zur Seite, indem, wie Dr. Kittel <sup>8)</sup> mittheilt,

<sup>7)</sup> Dr. Kittel im Lehrprogramm der Gewerbeschule zu Aschaffenburg, Jahrgang 1858—59.

<sup>8)</sup> Dr. Kittel a. a. O. 1856—57. Der Verfasser erzählte mir, dass die Archi-

»Meister Mathis Maler« im Jahre 1489 für den Liebfrauenaltar in der Agathekirche ein Altarbild nebst den Flügelthüren an denselben zu fertigen hatte. Leider konnte ich diesen Eintrag nicht auffinden; denn die Pfarrei St. Agatha zu Aschaffenburg besitzt jetzt die Archivalien nicht mehr, aus denen Dr. Kittel schöpfte, desgleichen ist auch das Bild aus der Kirche spurlos verschwunden.

Wie wir später sehen werden, ist Grünewald in den älteren Schriften nie anders als »Meister Mathis« genannt. Neuerdings fand ich dies wieder bestätigt auf der Rückseite des Porträts Grünewald's in Erlangen. Mit einer Schrift, die dem Anfang des 17. Jahrhunderts angehören mag, ist eine Reihe von Malern mit Tauf- und Familiennamen angeführt, nur Grünewald figurirt als »Mathes von Aschaffenburg«. Wir können daher keinen Zweifel hegen, dass auch hier unter dem Meister Mathis unser Grünewald verstanden ist.

Ohne dem weiteren Verlauf der Untersuchung vorgreifen zu wollen, möge doch schon an dieser Stelle bemerkt werden, dass die ausgereifte Kunst seiner uns erhaltenen Werke unbedingt eine längere Entwicklungszeit voraussetzt. Daher ist durch diese Einträge nur bestätigt, was uns der Augenschein von seinen Bildern lehrt.

Hiemit dürfte der Streit erledigt sein, wo man den Geburtsort Grünewald's zu suchen habe. Auch die weitere Frage, wann er das Licht der Welt erblickt hat, ist nicht mehr in das tiefe Dunkel gehüllt, wie bisher. Sicher ist Fiorillo's Mittheilung falsch. Der Meister Mathis wird im Jahre 1489 wohl die erste Zeit seiner Meisterschaft gehabt haben und vielleicht im Anfang der zwanziger Jahre gestanden sein. Wir werden daher das Geburtsjahr am richtigsten zwischen 1460 und 1470 zu setzen haben.

Für den späteren Lebenslauf ist uns Sandrart die einzige unsichere Quelle. Er weiss nur zu berichten, dass Grünewald sich meistens zu Mainz aufgehalten, ein eingezogenes melancholisches Leben geführt habe und »übel« verheirathet gewesen sei.

Belege für diese Angaben finden sich nicht. Wir müssen daher das, was uns die Jahrhunderte nicht in Schriften erhalten haben, aus den Werken zu lesen trachten, zu deren eingehender Behandlung ich jetzt übergehe.

## II.

Das grossartigste seiner erhaltenen Werke ist zugleich auch das best beglaubigte. Aus diesem Grunde soll es auch zuerst zur Sprache

valien Aschaffenburgs noch in diesem Jahrhundert durch Einstampf eine bedauerliche Verminderung erlitten haben.

kommen, um so mehr, als mit dem gebotenen Material eine chronologische Behandlung der Werke nahezu unmöglich ist.

Wir haben weit zu wandern von der Vaterstadt des Meisters, um sein Hauptwerk zu sehen. Es sind die Gemälde, die einst den Hochaltar der Antoniter zu Isenheim im Elsass schmückten und jetzt nebst dem aus demselben Kloster stammenden Werk Schongauer's den schönsten Schmuck des Museums zu Colmar bilden.

Der Hochaltar, ein sogenannter Wandelaltar<sup>9)</sup>, war aus Werken der Holzschneidekunst und Malerei zusammengesetzt. Von jeher hat er den Beschauer zur Bewunderung hingerissen und schon in frühen Tagen begeisterte Schilderungen gefunden.

Da die Holzsculpturen für uns weniger Interesse bieten, begnüge ich mich mit der Mittheilung eines darauf Bezug nehmenden Documentes, das durch M. S. Dietrich in der Revue d'Alsace 1873, p. 70, veröffentlicht wurde unter dem Titel:

La dépouille du convent des Antonites d'Issenheim.

Extrait de l'Inventaire dressé le 4 février 1793 par Louis Vaillant et Louis Homberger, commissaires nommés par arrêté du district de Colmar pour procéder à l'estimation des bâtiments et dresser l'inventaire des meubles du convent des Antonites d'Issenheim :

»Dans l'église.

Premièrement, dans le chœur, le maître-autel en bois marbré et doré, au-dessus duquel se trouve un grand tableau peint sur bois représentant un Christ. Ce tableau est peint sur deux battants fermant en forme d'armoire, laquelle renferme différentes autres peintures aussi sur bois, dans le fond de laquelle se trouve une statue en bois d'une sculpture antique, représentant la figure de Saint-Antoine.

Au dessous de ces tableaux sont des bustes ou demi-reliefs sculptés en bois, peints en huile et dorés, représentant les figures de Jésus Christ et des ses douze apôtres. La sculpture de ces bustes, quoique antiques, nous a paru digne de l'attention des connaisseurs. — Aux deux côtés de ce tableau s'en trouvent deux autres aussi sur bois, qui sont attenants, dont l'un représente Saint-Antoine et l'autre Saint-Sebastian. La peinture de tous ces tableaux est antique et paraît sortir du pinceau d'un artiste célèbre.» (Archive de la préfecture du Haut-Rhin.)

Auch ein Visitationsprotocoll von 1628, jetzt im Bezirksarchiv von Oberelsass, bringt eine Beschreibung der Sculpturen<sup>10)</sup>.

Eingehendere Behandlung fanden die Gemälde, deren früheste von

<sup>9)</sup> Die Bedeutung der Wandelaltäre setzte Dr. A. Springer in seinen »Ikono-graphischen Studien« auseinander. Mittheilungen der k. k. Centr.-Comm. 1860.

<sup>10)</sup> Dr. Kraus »Kunst und Alterthum im Elsass«, II. Bd., I. Abth., S. 188.

Remigius Fesch (gestorben 1666 zu Basel) herrührt und »Mathis von Oschnaburg« als den Meister des Werkes nennt. Leider konnte ich den Aufbewahrungsort dieses wichtigen Manuscriptes nicht erkunden<sup>11)</sup>.

Ausser diesem Document gibt es noch eine auf den alten Standort in Isenheim zurückgehende ausführliche Beschreibung der Bilder, deren Original auf der Stadtbibliothek zu Colmar liegt. Sie rührt wahrscheinlich von Marquaire, einem ehemaligen Stadtbibliothekar von Colmar, her, der 1789 im Auftrag der Regierung mit dem Miniaturmaler J. Karpff, genannt Casimir, im ganzen Bereiche des Districtes die Schätze der Kunst und Wissenschaft inventarisiren sollte. Da sie gemacht, als der Altar noch am ursprünglichen Orte stand, enthebt sie uns jeden Zweifels, welche Gemälde zum Altar gehörten, worüber einmal Unklarheit herrschte<sup>12)</sup>. Das Schriftstück hat in französischer Uebersetzung durch Ch. Goutwiller<sup>13)</sup> in seinem ganzen Umfange Veröffentlichung gefunden; ich citire aus dem deutschen Urtext die für die Beschreibung wichtigsten Stellen.

Die Schrift ist betitelt: »Anzeige der Gemählde und Statuen in der ehemaligen Antonier Kirche zu Isenheim im Obern Elsass« und beginnt mit einem langathmigen werthlosen kunstgeschichtlichen Excurs, worauf dann eine Untersuchung über den Meister folgt, als der Dürer genannt wird.

Dann heisst es: »In der Kirche sind verschiedene Gemählde Martin Schön's, die mir, als ich sie zum ersten Mal sah, um so viel merkwürdiger waren, da ich, ohne mich nach dem Chor umzusehen, die Gemählde Albrecht Dürer's, von denen ich schon so viel gehört hatte, unter ihnen suchte. So schön aber einige derselben sind und so vortreflich und bewunderungswürdig mir besonders für die damaligen Zeiten Zeichnung und Colorit an einem Christus Kind schienen, so konnte ich ihnen doch in der Folge, da das Chor geöffnet wurde und ich den Hoch-Altar einmal gesehen hatte, nur noch flüchtige Blicke schenken. Ueber diesem Hoch-Altar sind zwey doppelte Thüren, eine hinter der anderen, die auf beyden Seiten gemahlt sind und sechs Gemählde enthalten, weil auf der äusseren Seite der verschlossenen Flügel nur ein Stuck ist.

»Zu beyden Seiten des Altars gehen noch zwey bevestigte Flügel heraus, mit denen also diese kleine Gallerie aus acht Gemählten besteht, zu denen man noch an Bildhauer Arbeit die hinter den Flügeln

<sup>11)</sup> Die Mittheilung rührt aus »Chronique des Dominicains de Guebwiller« 1844, éd. Mossmann, pag. 109.

<sup>12)</sup> Kunstblatt 1820, S. 413.

<sup>13)</sup> Le musée de Colmar. Appendice.

in dem innern des Altars sich befindenden drey Statuen in Lebensgrösse, verschiedene in halb Lebensgrösse und dreyzehn in halben Figuren rechnen muss. Die Gemälde auf den geschlossenen Flügeln haben etwa 8 bis 9 Fuss in der Höhe und ungefähr ebensoviel in die Breite, die auf der innern Seite der geöffneten Flügel haben die nämliche Höhe und die Hälfte der Breite.

»I. Gemählde auf den geschlossenen äusseren Flügeln. Christus Tod am Kreuz, unten an demselben auf der rechten Seite des Gemäldes die Mutter Gottes, Johannes und Maria Magdalena, auf der linken Seite, Johannes der Täufer und ein Opferlamm mit dem Kelch und Fahnen. Die Figuren in Lebensgrösse obgleich ohne proportion unter einander.

»Der Mahler hat den Augenblick gewählt, da Christus sein Haupt neigte und verschied. Dieser Augenblick des Hinscheidens ist nicht nur in der ganzen Christusfigur, sondern auch hauptsächlich in der Wirkung, die die traurige Begebenheit auf die dabey stehende Mutter und Freunde thut, sichtbar.

»Christus hängt am Creuze mit ganz niedergesenktem Haupte, welches die Zeichnung des oberen Körpers und der Arme um so viel schwerer aber auch um so viel schöner macht da die ein wenig zu dünnen Arme ausgenommen alles und besonders der Ausdruck der Muskeln und Sennen vortreflich gerathen ist. An den geschlossenen Augen sieht man, dass sie der Schmerz noch vor dem Tode erlöschern machte; das ganze Gesicht ist edel, selbst bei den sichtbaren Wirkungen nie gefühlter Leiden. In dem Mund und in den Fingerspitzen ist ein Zug, der allein den Mahler verewigen würde wenn auch sonst nichts von dem Gemählde übrig geblieben wäre; der Sterbende öffnet in der Todes Angst den schon halbwelken Mund nach Erholung, das letzte Streben der sinkenden Natur verursacht Zückungen die sich bis in die äussersten Fingerspitzen verbreiten — er stirbt und die Finger bleiben wie in Zückungen gekrümmt und der Mund, wie schwer und ängstlich athmend, halb geöffnet. Der übrige Körper ist gut und richtig gezeichnet, nur dass die Beine etwas zu dick und die Füße zu plump sind, ein Fehler in den die Künstler der damaligen Zeit um so viel eher verfielen als sie die Natur ohne Wahl und ohne Kenntniss der Anticken studirten. Das Colorit ist durchaus gut und die von der Geisselung verursachten Wunden sind in der möglichsten Mannigfaltigkeit theils noch blutend, theils schon halb getheilt theils nur geschwollen bis zum Entsetzen wahr gemahlt und sogar das Holz am Creuz scheint wahres Holz zu seyn.

»Die beyden äusseren Flügel, auf denen die Creuzigung ist, wer-

den in der Mitte grad wo sich ein Arm Christi an den Körper anschliesst geöffnet und entdecken zur rechten und linken die auf der anderen Seite desselben sich befindenden Gemälde, und zu gleicher Zeit die beyden inneren Flügel.

»I. Hinter-Gemählde der äusseren Flügel auf der rechten Seite. Die Verkündigung Maria. Dieses Gemählde ist in Geschmack, Erfindung und Zeichnung weit unter dem vorigen. Der Engel dessen ganze Gestalt sehr materiel aussieht und dessen schweres zu Boden ziehendes Gewand, das über der Erde schweben das der Mahler hat anzeigen wollen, unmöglich macht, streckt mit einer unbedeutenden Bewegung Arm und Hand gegen die Heil. Jungfrau aus, die statt des reinen unschuldigen Erstaunens seinen Gruss mit einer Mine des Unwillens und des Schreckens, die bis zur Grimasse steigt, empfängt. Das hochrothe in dem Gesicht und in den Haaren des Engels, sowie in den Gewändern beyder Figuren, so gut übrigens der Jungfrau ihres drappirt ist, thut eben nicht die beste Wirkung. Uebrigens ist dieses Stück äusserst fein und fleissig gemacht, und was in den Figuren an Wahrheit des Ausdrucks vermisst wird, findet man in einem so viel höheren Grad in der Architektur des Zimmers in einigen Geräthschaften und Büchern von denen besonders ein aufgeschlagenes neues Testament bis zur vollkommensten Täuschung wahr gemahlt ist.

## Das II. Hinter Gemählde auf der Linken Seite.

### Die Auferstehung Christi.

»Christus schwingt sich leicht und triumphirend aus dem Grabe gen Himmel. Der obere Theil des Körpers ist in dem leichtesten Glanze seiner Verherrlichung, ganz mit dem Licht vereinigt und nur noch in den äussersten und feinsten Umrissen sichtbar. Nur Schade dass dieser Glanz zu Cirkelförmig und der untere Körper, besonders die Kniee sehr unrichtig gezeichnet sind. Von den Soldaten die am Grabe niederstürzen sind die beyden Vordersten in Zeichnung und Colorit ausnehmend schön und wahr, in einiger Entfernung sieht man einen dritten, der aber ohne die mindeste degradation der Tinten gegen alle Regeln der Luft Perspektive gemahlt ist und in Vergleich mit den andern einem Zwerg und nicht einer durch die Ferne verkleinerten Figur ähnlich sieht. Hätte der Mahler das Helldunkle gekannt und seinem Lichte grössere Massen von Schatten entgegen gesetzt, so würde dieses Gemählde eine um so viel auserordentlichere Wirkung thun, da eine glückliche Erfindung und erhabene Zusammensetzung es auch ohne diesen Vorzug schon bewunderungswürdig machen.

Ausseres Gemählde auf den inneren, geschlossenen Flügeln.

»Die Jungfrau Maria sitzt mit dem Jesus Kind in einer Landschaft, die etwas noth gelitten, aber noch schöne Theile und wohlgewählte Lagen zeigt. Mit dem Ausdruck der zärtlichsten Liebe blickt die Mutter auf das Kind herab das in jeder Rücksicht meisterhaft gemahlt ist. Sein Fleisch ist wahres Fleisch, seine Bewegung wahres Leben. Gerne vergisst man den verzeichneten Hals und Schulter der Mutter bey ihrem im grösten Geschmacke drappirten Gewand und bei dem herrlichen Gedanken, den Kopf des Kindes ohne ihm einen Schein zu geben so glänzend zu machen, dass er wie ein leuchtender Körper alles, was um ihn ist und besonders die Fingerspitzen der Mutter auf das künstlichste erhellt und ganz durchsichtig macht. Ueber der Jungfrau, sieht man in der grösten Entfernung hoch in den Wolken, Gott den Vatter mit dem ganzen Himmelsheere. Gegenüber wird ihr wie in einem Gesicht die künftige Verehrung und Herrlichkeit die sie zu gewarten hat, gezeigt. In einem reich geschmückten Saal von sehr schöner Architektur sogenannter gothischer Bauart stimmen die Himmelsbewohner, mit allen musicalischen Instrumenten begleitete Lobgesänge zu Ehren der Heiligen Jungfrau an, die in verschiedenen Gestalten angebetet und verehrt wird. Einige gute Beleuchtungen, edle Engelsgestalten und die geistige Gesichtsmässige Behandlung des ganzen, halten für die Rosenfarbschichte, abscheulich verzeichnete Bassgeiger mit Engelsflügeln, schadlos. Die Wiege und ein Kübel mit nasser Wasche zu den Füsen der Jungfrau sind ganz Natur und würdens noch mehr seyn, wann Licht und Schatten in grösseren Massen und besser vertheilt wären.

I. Hinter Gemählde der innern Flügel auf der Linken Seite.

#### Die Versuchung des Heil. Antonius.

»Schaarenweis stürmen die Teufel von Seiten auf den armen Heiligen zu, den einige derselben auf dem Boden liegend herumzerren. Die lebhaftte Einbildungskraft des Mahlers zeigt sich in der mannichfaltigsten Erfindung der theils grotesken, theils scheusslichen Teufels-Gestalten von denen verschiedene um den qualvollen Zustand der bösen Geister anzuzeigen, ganz mit Geschwüren übersäet sind, andere aber, mitten in der Beschäftigung den Heiligen zu ängstigen von den schrecklichsten bis zum Abscheu wahr ausgedruckten Schmerzen überfallen werden. Der sehr fein gemalte Kopf des Heiligen ist etwas zu klein und ohne Ausdruck. Haar und Bart aber und besonders das Gewand vortreflich. Einige alte halbzerfallene Gebäude in der Ferne auf denen noch unzählige Teufel herumschwärmen, schicken sich sehr gut zu dieser Scene. Alle Gemählde sind zwar sehr gut erhalten, aber dieses ist noch so frisch und die Farbe so lebhaft als wenn sie so eben wären aufgetragen worden.

II. Hinter Gemähde der innern Flügel auf der rechten Seite.  
Der Heil. Antonius mit dem H. Paulus dem Einsiedler in der  
Wüsten.

»In einer wohlgewählten und meisterhaft nach der Natur colorirten Landschaft, der zwey gegen einander überstehende bemooste Felsen, zwischen denen durch man die entferneren Lagen sieht, und einige mit Moos und andern Kräutern bewachsene, halb entblätterte Bäume das vollkomene Ansehen einer Wüste geben, sitzen die Ehrwürdigen Greise halb nackend und blos mit Schilf bekleidet an dem Rand einer Quelle. Ihre Gesichter drücken Ernst und stilles Bewusstsein der besonderen Gnade Gottes aus, und Sachen von der grössten Wichtigkeit scheinen der Gegenstand ihrer Unterredung zu seyn. Um die Quelle sind verschiedene, nach der Natur gemahlte, Pflanzen und Blumen, die so wie alles übrige bis in das geringste détail ein wässerichtes Erdreich anzeigen. Die Greise sind bis auf die Haare an den Armen und Beinen äusserst fein und wahr gemahlt aber in einem etwas gothischen Geschmack der Zeichnung. Der Rabe der das Brod bringt ist abscheulich, desto schöner aber einige in der Entfernung weidende Hirsche. Nach der Creuzigung ist dieses Gemähde meiner Einsicht nach wegen der vortreflichen ganz in dem titianisch. Geschmack gemahlten Landschaft, das schönste und merkwürdigste.

I. Bevestigter Flügel auf der rechten Seite des Altars.

Der Märtyrer Tod des Heil. Sebastians in Lebensgrösse.

»In einem verschlossenen Ort steht der Heil. an eine Säule angebunden mit verschiedenen Pfeilen durchschossen. Ein Engel, den man in der Ferne durch ein offenes Fenster sieht, eilt in vollem Flug mit der Märtyrer Crone auf ihn zu. Der ganze Körper ist äusserst fleisig und wahr gemahlt, Haar und Bart aber, sowie die ganze Ausführung des Kopfes unverbesserlich. Die Figur ist übrigens im höchsten Grade unedel, man erkennt in derselben eben so wenig einen Heiligen, als einen Sterbenden, sondern blos das Ausdrucksleere, gefühllose Bildnis eines rothköpfigten Bauers der vermuthlich dem Mahler zum Modell gedient hat. Vortreflich ist eine kleine Ecke Landschaft, die man durch das Fenster sieht.

II. Bevestigter Flügel auf der linken Seite des Altars.

Der heilige Antonius im Bischofs Ornat in Lebensgrösse.

»Eine meisterhaft gezeichnete und gemahlte Figur, voll edlen Anstands und Ausdrucks. In dem Gesicht, Bart, Händen und Gewand, überall herrscht die grösste Wahrheit und Kunst. Vorzüglich schön ist noch ein Fenster mit einer zerbrochenen Scheibe durch die ein Teufel seine Klauen nach dem Heiligen ausstreckt. In allen bisher angezeigten

Gemälden bemerkt man augenscheinlich die nämliche Manier der Zeichnung und der Behandlung, aber in Ansehung der höheren Theile der Kunst, der Erfindung, Zusammensetzung und Bedeutung, stehen die übrigen weit unter der Creuzigung. Diese Bemerkung hat mich schon mehr als einmal auf den Gedanken gebracht, dass Albrecht Dürer blos das erste Gemälde, einer seiner Schüler aber die übrigen müsse fertig gemacht haben. Was dieser Muthmassung einen noch höheren Grad der Wahrscheinlichkeit gibt, ist die Verschiedenheit der Mutter Gottes Bilder deren man drey auf den angezeigten Gemälden antrifft. Dürer malte sie, wie bekannt, vorzüglich schön und so ist in allen seinen Theilen das erste auf der Creuzigung auch sogar dem Ideal, das sich der Vater der deutschen Kunst von der Heil. Jungfrau schuf, ähnlich. Die auf dem zweyten und vierten Stuck sind ganz von der ersten verschieden und scheinen beyde nach dem nämlichen Modell, nach einer sehr blonden und nicht gar schönen Frauens Person gemahlt zu sein.

»Die Statuen in dem Innern des Altars sind von Holz und nach der Natur gemahlt. Die Bildnisse des Heil. Antonius sitzend und des Heil. Augustinus und des Heil. Hieronymus neben ihm stehend sind in Lebensgrösse und wegen der feinen und meisterhaften Ausführung, besonders in den Händen, merkwürdig. Der Heil. Antonius hat seine gewöhnlichen Begleiter, die Hirten und Schweine bey sich. Die kleineren Bildnisse in halben Figuren stellen den Heiland mit seinen Jüngern vor. Einige derselben sind bis zur Täuschung wahr und lebendig, alle aber gleich den grosen so äusserst fleisig und genau ausgearbeitet, dass sie nebst den Gemälden zu denen man noch eine Begräbnis Christi, die die kleineren Statuen bedeckt, rechnen muss, diesen Altar zu einer der merkwürdigsten und seltensten Gallerien des XVI. Jahrhunderts machen <sup>14</sup>).«

Am Ende dieser langen Beschreibung, welche mich einer eigenen überheben mag, findet sich folgende für die Datirung des Werkes höchst wichtige Notiz:

»Une note trouvée dans les Archives d'Isenheim prouve en attendant que je puisse découvrir le nom du Peintre, que ce ne fut ni Hagerich von Chur, ni Abel Stymmer et que les Tableaux sont antérieurs à l'année 1578, marquée derrière l'autel. Cette note se trouve sur une feuille volante intitulée:

<sup>14</sup>) Mehr oder minder gute Abbildungen finden sich bei: Goutzwiler a. a. O.: Die Versuchung des hl. Antonius, Antonius und Paulus in der Wüste, die Kreuzigung, der hl. Antonius, der hl. Sebastian, Grablegung; bei Ch. Blanc, histoire des peintres und A. Woltmann, Geschichte der Malerei: hl. Antonius, hl. Sebastian, Geburt Christi.

»Praeceptoria Isenheimensis ante annos quadringentos fundata Praeceptores habuit, saltem quorum nomina inventa sunt etc. Guido Guersi Ecclesiam domum mirifice illustravit 1493 . . . Auctor est Iconis ad Altare majus, Sedilium in choro, Sacristiae, omnium fere Vertium Sacerdotalium. Ecclesiam ampliavit nave et collateralibus inchoatis et fere perfectis, ut ex ejus insignibus undique micantibus patet-mortuus 1516. 19. Febr.

»Les Armes de France au Sautoir de Gueule chargé de cinq vanets. Ces armes se trouvent réellement sur un des Tableaux du Maître Autel d'Isenheim, et par conséquent l'opinion commune qu'ils sont d'Albert Dürer reçoit un nouveau degré de force.«

Durch diese interessante Notiz wird uns also für die Entstehung des Werkes der Zeitraum von 1493 bis 1516 als Grenze bestimmt.

Den Beweis, dass das auf dem Altarwerk angebrachte französische Wappen in der That dem Italiener Guido Guersi eigen war, erbringt Ch. Goutzwiller<sup>15)</sup>.

Die nächste Bestätigung findet nun obige Nachricht in Hans Stolz' »Ursprung und Anfang der Statt Gebweyler«. Die Beschreibung endet mit dem Jahre 1540, in welchem Hans Stolz gestorben zu sein scheint<sup>16)</sup>.

Das Originalmanuscript ist nicht mehr vorhanden, doch bewahrt das städtische Archiv in Colmar laut gütiger Mittheilung des Herrn Bibliothekar André Waltz noch eine Abschrift vom Jahre 1620 (Msept. Nr. 529), welche ein Nicolaus Talloutsche herstellte und die Fol. 21 folgende Angabe enthält.

»Tausend fünffhundert sechzehnen Jar auf Zinstag vor St. Matheys-tag starb der Zepter zu St. Thejnigen zu Jsenheim, er war ein frommer man. Und liesz bauen den glockhen Thurn den hohen gabel die gewelb in der Kiirchen vnd die Thaffel auf dem from Altar, er hett St. Theyy grosz ehr erbotten.«

Des ferneren findet sich daselbst eine Copie der Chronik von Gebweiler, die Seraphim Dietler (für die ältere Zeit unter Zugrundelegung von Stolz' Angaben) schrieb und bis 1723 fortsetzte.

Mossmann hat seiner Versicherung nach das Dietler'sche Originalmanuscript noch in Händen gehabt; es unterschied sich von der aus dem Jahre 1821 stammenden Abschrift nur durch Weglassung von drei bedeutungslosen Worten. Das Manuscript (Nr. 649) betitelt sich »Chronik der Stadt Gebwiller 1821« (Bemerkung von Stoffel: Copie de la chronique de Seraphim Dietler) und lässt uns aus dem Jahre 1516 Folgendes ersehen: »1516: Am zinstag vor sanct Mathiastag (19. Februar) starb

<sup>15)</sup> A. a. O. Capitel XIII.

<sup>16)</sup> Mossmann a. a. O. Vorrede.

der ehrwürdige Herr Präceptor zu sanct Theinigen in Isenheim; er war ein frommer Mann; er liesse den Gloggenthurn, den hohen Gabel undt die Gewölb in der Khurchen bauwen; die Taffeln, so überaus khünstlich gearbeitet von dem weltberiempten Khünstler Albrecht Dürer, Mahler und Bildhauwer zugleich liess er auch machen auff den Fron-altar und anders mehr. Gott gebe ihm den ewigen Lohn.«

Es ist zweifellos, dass hier nur eine Erweiterung der Stolz'schen Chronik stattgefunden hat. Gerade der Umstand, dass Stolz den Namen des Künstlers nicht nennt, ist ein Zeichen für das höhere Alter seines Textes. Den Chronisten der damaligen Zeit schien es vor Allem wichtig, dass die Nachwelt den frommen Stifter des Werkes kenne, der Künstler erschien ihnen nur als Werkzeug und der Ueberlieferung an die Nachwelt nicht werth.

Sei es nun absichtliche Fälschung, um den Werth der Gemälde in den Augen des weniger kunstverständigen Publicums zu erhöhen, sei es eine rein individuelle Anschauung des späteren Kopisten — genug, der Altar wurde dem Meister zugeschrieben, der mit seinem Ruhme die ganze Welt erfüllte.

Noch eine Stelle bringt Dr. Kraus bei, welche zeigen mag, wie frühe schon der Name des wahren Urhebers verloren war. Er schreibt:<sup>17)</sup>

»Eine »Description de l'Alsace Haut-Rhin««, welche allem Anscheine nach Seitens der französischen Regierung nach der Annexion im 17. Jahrhundert veranlasst wurde und von der eine Abschrift in der Stadtbibliothek zu Trier sub Nr. 1312 (Stand n. 1320) aufbewahrt wird, hat nachstehende Angaben:

»Isenheim, deux églises qui y sont, que l'on peut appeler à tous beaux vaisseaux. La première est une ancienne commanderie de St. Antoine, avec un hôpital toit joignant où 12 religieux français de l'ordre des pères des anacorestes (!) font le service avec beaucoup édification (!). Le Retable du maistre Autel est une chose digne de la curiosité des plus délicats dans la peinture et sculpture puisqu'il est de la main d'Albrecht Durer est que des seuls tableaux qui l'ornent le prince Maximilien dernier mort père de l'électeur de Bavière d'aujourd'hui en vouler donner jusqu'a mil Ecus.«

Aus all dem bisher Gesagten ergibt sich, dass das Altarwerk vor 1516, in welchem Jahre dessen Stifter starb, entstanden sein muss und dass der Name des wahren Autors bald vergessen und schon im 17. Jahrhundert Albrecht Dürer dafür in Anspruch genommen wurde. Bezüglich der Entstehungszeit bin ich in der glücklichen Lage, sie ganz

<sup>17)</sup> A. a. O.

genau präzisieren zu können durch einen Fund, den ich bei einer genauen Untersuchung des Altares in Colmar machte. Am Salbengefässe der heiligen Magdalena füllen den unten abschliessenden Fries folgende Zeichen: 1515 unstreitig die Jahrzahl 1515; denn man wird doch nicht annehmen wollen, dass es Verzierungen sind, die sich ganz zufällig zu der noch dazu sehr zutreffenden Jahrzahl gestalteten. Die Ziffern, die der regelmässigen Form entbehren, wird sich der Meister gemäss seines Realismus als wirklich in Thon gravirt und daher weniger schwungvoll gedacht haben.

Was nun den wahren Autor des Werkes anlangt, so hat ihn das 16. Jahrhundert noch sehr wohl gekannt. Zuerst nennt ihn Bernhard Jobin im Vorwort seines 1573 erschienenen Werkes »Accurateae effigies pontificum maximorum«, wo er bei Gelegenheit der Besprechung deutscher Künstler sagt: »Mathis von Oschenburg, dessen köstlich Gemäl zu Isna zu sehen.«

Das von dem Frankfurter Buchhändler Vincenz Steinmeyer 1620 herausgegebene Holzschnittbüchlein<sup>18)</sup> hat eine an den »kunstverständigen Leser« gerichtete Vorrede, die folgende Stelle enthält:

»Albertus Dürer, der hochberühmteste . . . ., bei welches Lebzeiten berumpt gewesen der wunderliche künstler und Maler Mathis von Aschaffenburg, dessen künstlich Gemäl man itziger Zeit noch zu Lesheim bei Colmar, wie dann auch zu Maintz im Thumb zu Aschaffenburg und an anderen Orten mehr findet.«

Eine weitere Bestätigung liefert, wie bereits oben erwähnt, die Beschreibung des Remigius Fesch, welche vor 1666 entstanden ist und den Künstler Mathis von Oschenburg nennt<sup>19)</sup>.

Zweifelsohne ist nur eine Verunglimpfung des Namens Isenheim anzunehmen, wenn Sandrart sagt:

»Es soll noch ein Altarblatt in Eisenach von dieser Hand (Grünewald's) sein und darinnen ein verwunderlicher St. Antonio, worinnen die Gespenster hinter den Fenstern gar artig ausgebildet sein sollen.«

In seiner lateinischen Ausgabe nennt Sandrart den Ort, den er, wie aus Obigem erhellt, nicht selbst besucht hat, Isenacum, was er in der deutschen Ausgabe mit Eysenach übersetzt.

Die der Zeit nach nächste Notiz bringt Ichtersheim<sup>20)</sup> und bei ihm sehen wir nun den Namen des Künstlers schon verloren:

<sup>18)</sup> Eine Nachahmung des in den Jahren 1578—1580 und 1599 von S. Feierabend edirten Kunst- und Lehrbüchleins von F. Amman.

<sup>19)</sup> Siehe S. 13 der Abhandlung.

<sup>20)</sup> »Elsässische Topographia« 1710, II. Bd., IV. Cap., S. 30.

»Isenen, ein schöner und grosser Marktflecken, gehört dem Herrn Herzog von Mazerini, es gehet die Landstrasse hier durch, in diesem Ohrt ist ein Closter ordinis St. Antonii Eremitae, dergleichen wenig in Teutschlanden in Pohlen und Moskau aber viel seyend, in dieser Kirchen ist ein sehr kunstreicher von Holzwerk geschnittter Altar dafür der Anno 1674 im Land gelegene Churfürst von Brandenburg eine namhafte Summa Gelds geben wollen.«

Die verschiedenen Schreibweisen von Isenheim dürfen nicht befremden. In Baseler und Augsburger Urkunden lautet der Ortsname bei Gelegenheit des an den älteren Hans Holbein von dort ergangenen Auftrags Eyszenen und Isenen, was die Verwechslung Sandrarts noch erklärlicher macht.

In unserem Jahrhundert erinnert zuerst Engelhardt<sup>21)</sup> wieder an den richtigen Meister und gibt bei dieser Gelegenheit eine gute Charakteristik des eingehend besprochenen Altars. Er hebt insbesondere hervor, dass das Colorit mehr mit dem der Italiener bei ihrer völligen Entwicklung als mit dem heiteren der alten deutschen Meister übereinstimmt.

Quandt<sup>22)</sup> und Waagen<sup>23)</sup> glaubten dagegen in den Werken mit Bestimmtheit Schöpfungen des Hans Baldung Grien erkennen zu müssen. Waagen sowohl als Bartsch<sup>24)</sup> fällt die in der That herrschende Aehnlichkeit in der Landschaft mit Altdorfer auf; letzterer nimmt bereits wieder Grünewald als Maler an, will aber dreierlei Hände, darunter die Dürer's im Werke erkennen.

Auch von Hefner-Alteneck, der 1866 die Gemälde mit Woltmann besichtigte, sprach sich entschieden für Grünewald aus<sup>25)</sup>, während damals Woltmann rückhaltlos für Hans Baldung Grien Partei nahm und diese Ansicht auch in der Zeitschrift für bildende Kunst (I. S. 257 ff.) niederlegte.

Bald bekehrte sich Woltmann zur richtigen Ansicht und vertrat sie seitdem mehrmals in der Oeffentlichkeit<sup>26)</sup>. Seine allerwärts anerkannten Ausführungen fanden nur Widerspruch bei Ch. Goutzwiller, der die Bilder für italienisch hält und dessen Ansichten man wohl auf sich beruhen lassen kann.

<sup>21)</sup> Kunstblatt 1820, S. 413.

<sup>22)</sup> Kunstblatt 1840, S. 322.

<sup>23)</sup> Kunst und Künstler in Deutschland, II. Bd., S. 307.

<sup>24)</sup> Kunstblatt 1844, S. 151.

<sup>25)</sup> Goutzwiller a. a. O., Cap. XIII.

<sup>26)</sup> Zeitschrift für bildende Kunst VIII, S. 321. Geschichte der deutschen Kunst im Elsass, 1876. Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit von Dohme, X. Allgemeine deutsche Biographie X, S. 52. Geschichte der Malerei, Bd. II, S. 436. Um zu oft Citiren Woltmann's zu vermeiden, möge der Hinweis auf diese Werke auch für die Belege genügen, welche er der älteren Litteratur entnahm.

## Mathias Grünewald.

Von Friedrich Niedermayer.

(Von der technischen Hochschule in München gekrönte Preisschrift.)

(Schluss.)

Ich gehe nun zu den übrigen noch vorhandenen Werken Grünewald's über. In seiner Vaterstadt und deren Umgebung haben sich nur wenige Spuren seiner Thätigkeit erhalten. Diese wenigen aber legen neuerdings Zeugniß ab, dass wir ihm die Gemälde in Colmar mit vollem Recht zuschreiben dürfen.

Zunächst ist es eine Predella in der Stiftskirche zu Aschaffenburg, welche durch ihre frappante Uebereinstimmung mit der am Isenheimer Altar auffällt <sup>27)</sup>.

In der Mitte liegt der mit Striemen und Wunden bedeckte, hell aus der dunklen Umgebung hervortretende Leichnam Christi mit ideal aufgefasstem Kopfe. Die blauen Lippen, die ins Blaue und theilweise ins Grünliche übergehenden Schatten lassen ein bereits vorgeschrittenes Stadium der Verwesung ahnen. Wie unabhängig von aller Tradition Grünewald zu Werke geht, beweisen zwei ringende Hände einer sonst unsichtbaren Figur, wahrscheinlich Maria angehörig. Dahinter kommt das Antlitz eines Mannes, wohl des hl. Johannes, zum Vorschein. Zu den Füßen des Leichnams ist Magdalena, die vor Seelenschmerz in lautes Schreien ausbricht.

Zur äussersten Linken hält ein älterer Mann das Mainz-Brandenburger Wappen, während gegenüber ein Pilger das Wappen der Schenk von Erbach herbeiträgt.

Christus scheint soeben vom Kreuze genommen zu sein, denn hinter Maria ist der Kreuzesstamm sichtbar, an dem noch die Leiter

<sup>27)</sup> Dieses, wie verschiedene andere Gemälde Grünewald's habe ich bereits kurz in der Kunstchronik XVI, Nr. 43 besprochen.

lehnt; dicht daneben steht der hölzerne Sarg. Die noch freien Stellen füllt eine in Dämmerung gehüllte bergige Landschaft aus<sup>28)</sup>.

Das Bild hat alle Vorzüge und alle Fehler der Colmarer Grablegung. Ueberaus satte glänzende Farbengebung, im Leichnam bis zum Entsetzen naturwahre Auffassung, aber auch grosse Verstösse gegen die Zeichnung und Vernachlässigung aller Proportion der Figuren zu einander. Ferner scheint sich der Meister bei beiden Bildern keine Rechenschaft gegeben zu haben, wie die Körperstellung der Nebenfiguren zu denken ist. Entschieden aber verdient das Aschaffenburg Bild in fleisiger Durchbildung und Farbenschönheit den Vorzug vor dem in Colmar.

Die beiden Wappen geben uns einige Anhaltspunkte über die Zeit der Entstehung. Das Brandenburger Wappen beweist, dass das Bild zur Regierungszeit Albrecht II. (1514—1545) gemalt wurde. Der Cardinalshut über dem Wappen gibt die weitere Einschränkung, dass wir sein Entstehen nach 1518, in welchem Jahre Albrecht Cardinal wurde, zu setzen haben.

Die Schenk's von Erbach, denen das zweite Wappen angehört, bekleideten hohe Stellen im Mainzer Clerus und zeichneten sich durch mannigfache Stiftungen aus. Einer von ihnen war sogar (1434—1459) Erzbischof, während andere bis in die kritische Zeit als Stiftskanoniker in Aschaffenburg genannt werden. Am weitesten herab reicht in dem bereits mehrfach citirten Anniversarium ein Reinhard Schenk, Canonicus von 1482—1515, wörtlich: »26. Febr. Reinhard Schenk c. h. e. 1482—1515.« Den Beleg, dass der Eintrag auf einen Schenk von Erbach Bezug hat, bringt die im gleichen Archivstücke befindliche Stelle: »8. Febr. Schenk Hans de Erbach (†1458) Margaretha uxor ejus, qui pro se et Margaretha ejus conjugue et Eberhardo ejus filio h. e. c. 30 fl. (modo Reinhard Schenk).

Die Verbindung der beiden Wappen stellte ausser Zweifel, dass ihre Inhaber in irgend welcher engerer Beziehung zu einander standen und liegt es wohl am nächsten, dass der »Dominus de Erbach« ein Glied des Aschaffenburg Clerus war.

Es bleiben nun zwei Erklärungen; entweder ist der Erbach, von dem das Bild gestiftet wurde, im Anniversarium gar nicht genannt, oder es hat der aus irgend welchem Grunde dankschuldige Albrecht II. das Gemälde dem Untergebenen als Theil eines Epitaphiums gewidmet, wofür auch der Gegenstand passend ist. Solche Widmungen finden sich mehrere in der Stiftskirche.

<sup>28)</sup> Durch eine vorzügliche Restauration des Bildes, welche Herr Hauser in München vornahm, ist uns jetzt wieder sein ungeschmälerter Anblick gegönnt.

Ein anderes Gemälde Grünewald's in der Stiftskirche muss schon bald nach seiner Entstehung zu Grunde gegangen sein. Der noch erhaltene Sockel zeigt uns mit rother Farbe auf goldenem Grunde nebst der Angabe der Stifter auch das Monogramm des Meisters. Die in zwei Theilen getheilte Inschrift lautet:

Ad honorem festi nivis deiparae Virginis Henricus Retzmann  
hujus aedis Custos et Canonicus ac Caspar Schauz Canonicus ejusdem.

Der Sockel befindet sich an seinem ursprünglichen Platz in der erhöht angelegten von den Gebrüdern Georg und Kaspar Schanz, Stiftskanoniker, erbauten Schneecapelle.

EE 1519. <sup>N</sup>  
M

Ich glaube Anhaltspunkte zu haben, dass das Bild eine Anbetung der hl. Drei Könige darstellte, da der Altar der Capelle den drei Weisen gewidmet war.

Im Jahre 1532 verkaufte nämlich Hans Scherer der Jung von Niedernburg an Eckhard Stenger, Vicar des Stifts zu Aschaffenburg »für den Altar trium regum auf der neuen Kapelle« 1 Malter Korn Gilt <sup>29)</sup>; ferner im Jahre 1533 Schulz von Elsshofen an Adam Muris, Vikar »der neuen Vikaria trium regum im Stift zu Aschaffenburg« 1 Malter Korn <sup>30)</sup>.

Mit dem Worte »auf« ist deutlich die erhöhte Lage der Schneecapelle bezeichnet.

Das Gemälde scheint bald aus der Capelle entfernt oder zerstört worden zu sein, denn schon im Jahre 1577 wurde es durch eine Anbetung der hl. drei Könige (auf Wunsch wohl derselbe Gegenstand wie früher) von dem sonst unbekanntem und diesem Werke nach auch unbedeutenden Maler Isack Kining aus Speier ersetzt <sup>31)</sup>.

Dies sind die wenigen Reste Grünewald'scher Thätigkeit in seiner Vaterstadt selbst.

In dem nahen Tauberbischofsheim war bis vor Kurzem eine Kreuzigung von unserem Meister, welche nunmehr in den Besitz des Herrn Habich in Kassel übergegangen ist <sup>32)</sup>.

Zweifel an der Urheberschaft Grünewald's können hier überhaupt nicht aufkommen. Es ist bis auf unbedeutende Aenderungen in der

<sup>29)</sup> Pergamenturkunde Nr. 1648 im Stiftsarchiv zu Aschaffenburg.

<sup>30)</sup> Pergamenturkunde Nr. 1362 ebenda.

<sup>31)</sup> Der Name Kining findet sich nach den erwähnten Spitalregistern auch in Aschaffenburg.

<sup>32)</sup> Herr Dr. Eisenmann, der mir in der lebenswürdigsten Weise Auskunft über das Gemälde gab, theilte mir auch mit, dass es jetzt leihweise der Kasseler Galerie einverleibt ist. Ich kenne das Bild nur nach der Photographie.

Fingerstellung und an der Draperie des Schamtuches ganz derselbe Christus, ganz dieselbe zu Tode gemarterte krampfverzernte Jammergestalt, wenn auch in plumperen Körperverhältnissen wie in Colmar. Links vom Kreuze steht stumm vor Schmerz Maria, rechts händeringend und schmerzvoll aufblickend Johannes.

Das Bild soll prächtig gemalt und der Leichnam packend modellirt sein. Dennoch glaube ich, nach den etwas derberen Formen und dem schematischen unbeholfenen Faltenwurf zu schliessen, dass diese Kreuzigung vor der in Colmar also vor 1515 entstanden ist.

Auf der Rückseite ist noch ein Bild »Christus fällt mit dem Kreuze«. Nach Eisenmann stammt es zwar aus derselben Zeit, ist aber viel geringer und jedenfalls nicht von Grünewald.

Das Bild war ursprünglich in einer längst abgebrochenen Capelle bei Tauberbischofsheim, kam dann in die Stadtkirche daselbst, wo es bis vor Kurzem einen Seitenaltar, den sogen. Kreuzaltar, schmückte. Tauberbischofsheim war früher eine »Kellerei« des Kurfürstenthums Mainz, wodurch sich die Beziehungen zu Aschaffenburg von selbst ergeben.

Die möglichst ergreifende Versinnlichung der Worte des Evangeliums »Und es ward Finsterniss über das ganze Land und die Sonne verlor ihren Schein und Jesus sprach die Worte »Es ist vollbracht«, neigte sein Haupt und verschied« scheint Grünewald mit Vorliebe erwähnt zu haben.

Das Baseler Museum birgt ebenfalls eine Kreuzigung von Meister Mathis. Sie unterscheidet sich von den übrigen hauptsächlich durch grösseren Figurenreichthum. Am Fusse des Kreuzes knieen zwei jammernde Frauengestalten, links davon steht Maria, anscheinend bereits unempfindlich gegen alle schmerzlichen Regungen, rechts, dicht am Kreuze mit dem Ausdruck des tiefsten Seelenschmerzes Johannes, daneben ein geharnischter Ritter mit der emporgehobenen Rechten, der die nebenan stehenden Worte spricht: »Vere, illic erat filius Dei.« Auf den dunkelblauen Grund hellblau in den Umrissen gemalt, schweben von allen Seiten händeringend und schmerz erfüllt Engel zum Kreuze herzu.

Der sterbende Christus selbst zeigt alle Zuckungen des Todeskampfes, verräth aber weniger anatomische Kenntnisse des Malers als die bereits besprochenen. Abweichend von allen übrigen Kreuzigungen ist auch die Stellung der Füße; insbesondere aber ist zu bemerken, dass hier noch nicht der Querbalken an den letzten Kraftanstrengungen des Heilandes theilnimmt. Diese Umstände bestimmen mich, die Kreuzigung als die früheste und überhaupt als das älteste uns von Grünewald erhaltene Werk zu bezeichnen.

Bei dem Anblicke des Johannes dachte ich unwillkürlich an folgende Zeilen Sandrarts:

»Gleichfalls ist zu meiner Zeit in Rom ein heiliger Johannes mit zusammengeschlagenen Händen, das Angesicht über sich, ob er Christum am Kreuz schauete, gewesen überaus andächtig und beweglich in Lebensgrösse mit herrlicher gratia, so ästimiret und auch hoch für Albert Dürer's Arbeit geschätzt worden, da ich aber von wem es wäre erkannt und den Unterschied der Manier gezeigt, habe ich gleich hinterher mit Oelfarbe (womit ich eben damals des Papstes Contrafät machte) dessen Namen also setzen müssen: ‚Matthäus Grünewald Alemann fecit‘.«

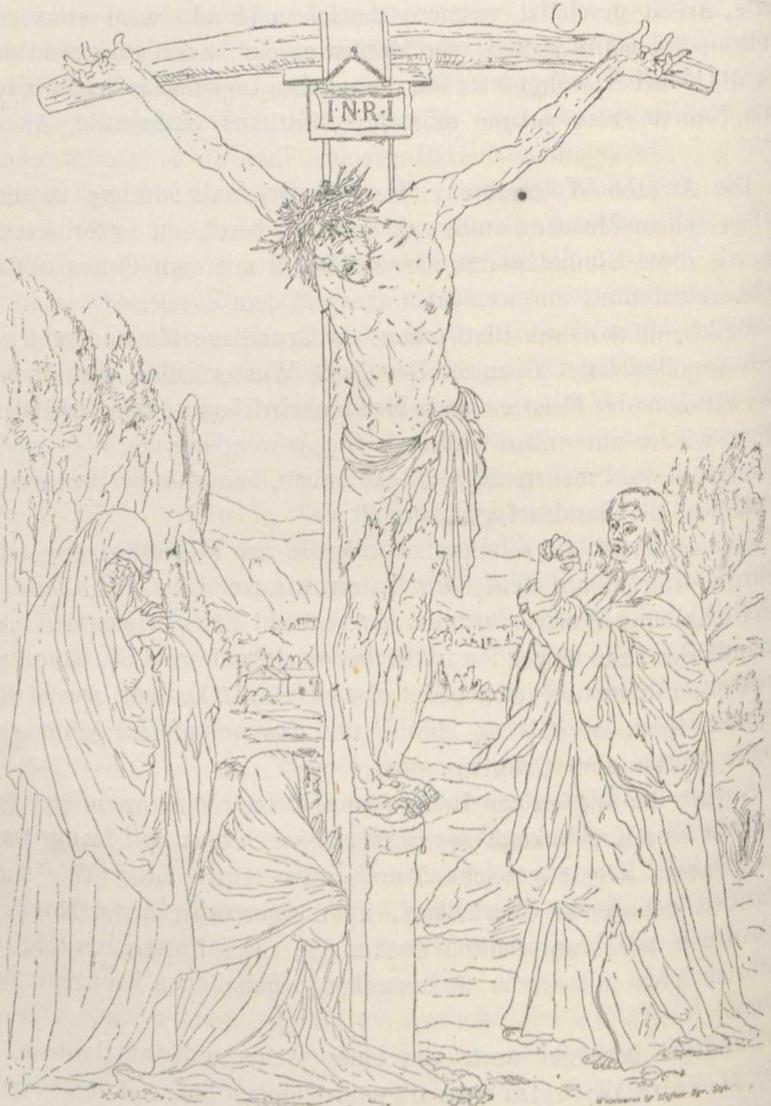
Die Angabe Woltmann's, dass die Originalzeichnung zu diesem Bilde im selben Museum aufbewahrt werde, beruht in so ferne auf Irrthum, als diese Studie bis ins kleinste Detail mit dem Colmarer Crucifix übereinstimmt, am wenigsten aber mit dem Baseler. Es ist immerhin möglich, dass dieses Blatt auch als Grundlage für andere Kreuzigungen gegolten hat. Grau in Grau mit Wasserfarben gemalt bringt es das Streben des Meisters nach Helldunkelwirkung durch tiefe Schlag Schatten wieder zur vollen Geltung. Die Anwendung von Wasserfarben scheint Grünewald mehrmals geübt zu haben, wie aus der Beschreibung eines Bildes, die Sandrart gibt, erhellt:

»Absonderlich ist sehr preiswürdig die mit Wasserfarben gebildete Verklärung Christi auf dem Berg Tabor, als worinnen zuvorderst eine wunderlichschöne Wolke, darinnen Moyses und Elias erscheinen sammt denen auf der Erde knieenden Aposteln von Invention, Colorit und allen Zierlichkeiten so vortrefflich gebildet, dass es Selzamkeit halber von nichts übertroffen wird, ja es ist in Manier und Eigenschaften unvergleichlich und eine Mutter aller Gratien.«

Ausser der Wasserfarbenskizze zum Colmarer Altar besitzt Basel auch noch eine Kreideskizze des Gekreuzigten. Sie ist auf blaues Papier mit schwarzer Kreide gezeichnet und weiss aufgehöh't. Wir finden wieder den gebogenen Querbalken, im übrigen aber mehr Mässigung im Ausdruck der krampfhaften Zuckungen. Die Fussstellung harmonirt am meisten mit der in warmen Tönen gehaltenen Kreuzigung des Museums.

Sandrart berichtet noch von einer weiteren Kreuzigung, die er bei Herzog Wilhelm von Bayern gesehen hat, mit den Worten: »Ferner haben Ihre fürstl. Durchlaucht Herzog Wilhelm von Bayern hochseligsten Angedenkens als vernünftiger Urtheiler und Liebhaber der edlen Kunst ein klein Crucifix mit unser lieben Frauen und S. Johann sammt einer niederknieenden und andächtig betenden Maria Magdalena so fleissig gemahlt von seiner Hand, auch sehr geliebt, ohne dass sie gewusst, von wem es sei, selbiges ist wegen des verwunderlichen Christus

am Creutz, so gantz abhenkend auf den Füßen ruht, sehr seltsam, dass es das wahre Leben nicht anderst thun könnte und gewiss über alle Crucifix natürlich wahr und eigentlich ist, wann ihm mit vernünftiger



Geduld lang nachgesonnen wird, solches ist deswegen Halb-Bogen gross auf gnädigen Befehl hochgedachten Herzogs Anno 1605 von Raphael Sadler in Kupfer gestochen worden und erfreute sich nachmalen Ihre kurfürstliche Durchlaucht Maximilian seligste Gedächtniss höchlich, da ich des Meisters Namen geoffenbaret.« (Siehe Abbildung.)

Das Gemälde ist vermuthlich, wie so manches andere werthvolle Stück beim Residenzbrande 1674 zu Grunde gegangen. Der Kupferstich hat sich aber erhalten und lässt uns die völlige Analogie mit den besprochenen Kreuzigungen konstatiren. Das gewichtige Zeugniß Sandrart's, der noch vieles Beglaubigte von der Hand des Meisters gesehen hat und ihn völlig richtig würdigte, lässt die letzten Bedenken schwinden, dass wir vorschnell in der Benennung der bisher behandelten Gemälde zu Werke gegangen sind.

Die Hofzahlamtsrechnungen vom Jahre 1605, aus welchem der Kupferstich stammt, erwähnen nur, dass »Raphael Sadeler Kupferstecher für drei gemachte stuck 30 fl.« ausbezahlt erhielt, ohne über den Gegenstand der Stiche und die zu Grunde gelegten Originalien Auskunft zu geben.

Die mit dem Münster in Basel verbundene mittelalterliche Sammlung enthält ein mit grosser Feinheit geschnittes Relief, dem auch obige Kreuzigung zu Grunde gelegt wurde — ein Beweis, welcher Beliebtheit sich das Bild zu erfreuen hatte.

Bezüglich einer Kreuzigung mit Jahrzahl 1503 in der Schleissheimer Galerie kann ich mich Bayersdorfer's, Eisenmann's und Scheibler's Ansicht nicht anschliessen. Was sie mit Grünewald gemein hat, ist stark realistische Auffassung, die durch freiere Anordnung der Kreuze nothwendig gewordenen Verkürzungen, endlich ziemlich warmes Colorit; in der Proportion der Figuren, in der für Grünewald so charakteristischen Behandlung der Extremitäten und in der Technik weicht sie entschieden von dem ab, was bis jetzt unzweifelhaft für Grünewald in Anspruch genommen werden muss.

Auch stimme ich von Reber und Schmid<sup>33)</sup> bei, wenn sie die zwei Gemälde in der Frauenkirche zu München, Saulus Bekehrung und der hl. Martinus, nicht für Werke Grünewald's halten. Wie mir Dr. Eisenmann, der zuerst bei den Gemälden an unsern Meister dachte, sagte, ist auch er jetzt von seiner früheren Ansicht zurückgekommen.

Ich hege dagegen kein Bedenken, dem Aschaffenburg'schen Meister eine Auferstehung im Baseler Museum zuzuschreiben. Es macht sich hier dasselbe Haschen nach Lichteffecten geltend wie beim Bilde gleichen Gegenstandes zu Colmar, während man allerdings in der Composition das packende Erfassen des Momentes vermisst.

In dem »vergleichenden Verzeichniß der verschiedenen Kataloge und Inventarien des Auerbach'schen Cabinets« ist das Bild mit der Bezeichnung angeführt: »Item Ufferstand Christi in die nacht sampt drey

<sup>33)</sup> Zeitschrift für bildende Kunst 1880, S. 635.

liechter Mathis von Aschenburg arbeit<sup>34)</sup>.« Die drei Lichter gehen von Christus in der Höhe, einem Engel im Grabe und einem Wachtfeuer der Soldaten aus.

Wegen der Aehnlichkeit in der Auffassung mit dem entsprechenden Colmarer Bilde ist auch eine Versuchung des heiligen Antonius im Wallrafmuseum zu Köln Grünewald zugeschrieben worden. Wenn mich die Photographie nicht täuscht, ist es aber ein Schulbild Cranach's, unter welchem Titel es auch im Katalog angeführt ist<sup>35)</sup>. Den Gegenstand finden wir in ähnlicher Composition oftmals wieder, so auch bei den Holzschnitten Cranach's.

Unter den reichen Kunstschatzen des Klosters Heilsbronn gehören vier weibliche Heiligengestalten, Margaretha, Lucia, Katharina und Barbara — Flügelbilder des Altars der 11000 Jungfrauen auch Altar der hl. Ursula genannt — unserm Meister an.

Zu den Füßen der hl. Barbara ist der Stifter des Altars, Abt Sebald Bamberger knieend abgebildet, neben ihm der Wunderbrunnen-Sebaldus, von 1493—1513 Abt, legte laut Eintrag im Vigilienbuch<sup>36)</sup> für die Gemälde 44 $\frac{1}{2}$  fl. aus »ad in corparandam tabulam xj virginum x l v«. In einem Sammelbände<sup>36)</sup>, der die Ausgaben kürzer zusammengefasst, ist der Ertrag also: »Tabula Ursule contat x l v.«

Am Altaruntersatze sieht man im gothischen Schnitzwerk auf sechs Schildchen die Marterwerkzeuge Christi, die Jahreszahl 1513 und die Buchstaben S. A. (Sebaldus Abbas)<sup>37)</sup>.

Im Laufe der Zeit gingen mit den Bildern manche Veränderungen vor sich. Gegenwärtig sind mit dem Altar nur mehr die Flügel, Katharina und Barbara darstellend, vereint, während die zwei anderen im Seitenschiffe Platz gefunden haben.

Waagen<sup>38)</sup> sagt: »Diese Bilder gehören in jedem Betracht zu dem Schönsten, was ich von deutscher Kunst aus dem Ablauf des 15. Jahrhunderts kenne. Die Gesichter sind voll seltener Schönheit der Form und grosser Reinheit des keuschen edlen Ausdrucks, die Gestalten schlank, die Stellungen einfach und edel in den Linien, die Gewänder von überraschender Schönheit und Schlichtheit der Falten. Besonders anziehend ist aber die durchgehende Klarheit und Helligkeit der Fär-

<sup>34)</sup> Archiv der Kunstsammlungen Basels. Auf das Bild machte zuerst Woltmann in »Kunst im Elsass« aufmerksam.

<sup>35)</sup> Leider konnte ich mein Vorhaben, dieses Gemälde wie die Kreuzigung in Kassel zu besichtigen, bis jetzt nicht zur Ausführung bringen.

<sup>36)</sup> Reichsarchiv zu München.

<sup>37)</sup> Muck, Geschichte des Klosters Heilsbronn, Bd. I, S. 208.

<sup>38)</sup> Kunst und Künstler in Deutschland, I, S. 307.

bung, welche im Fleische warm bräunlich, in den Gewändern vorzugsweise hellroth und hellgrün ist.\* Schliesslich schreibt er sie mit Vorbehalt Grünewald zu. Er erwähnt ferner, dass der Hintergrund von blauen Feldern gebildet wird; gegenwärtig ist er golden, jedenfalls, weil man den blauen Grund als Uebermalung erkannt hat.

Diese Werke Grünewald's wurden wie mehrere andere von Woltmann verworfen, weil er voraussetzte, dass sie jener Gruppe von Bildern angehören dürften, welche Waagen und mit ihm andere Forscher jener Zeit gewöhnlich Grünewald zuzuschreiben pflegten<sup>39)</sup>.

Dasselbe Schicksal traf ein Bild im grossherzoglichen Mu-

<sup>39)</sup> Für den noch unbekanntem Urheber dieser Bilder gebraucht man jetzt meistens den Namen Pseudogrünewald. Dass dieselben von Aschaffenburg ihren Ausgang nahmen, sowie dass ihr Urheber zu Grünewald in irgend einer Beziehung gestanden haben muss, ist ziemlich sicher. Ich glaube annehmen zu dürfen, dass sich hinter diesem Unbekannten ein Maler Simon von Aschaffenburg verbirgt. In einem Gläubigeract Albrecht II, von Brandenburg aus dem Kreisarchiv zu Würzburg findet sich nämlich der höchst bemerkenswerthe Eintrag:

»Item ist man fur alle schuldt So Maister Simon Malerswitwe von Aschaffenburg furgewendt nemlich 1000 fl. Hauptschuld vnd erschienen pension davon darzu ij hundert vnd etlich fl. der rechnung halben vber das den Newen Baw zu Aschaffenburg mit Ir ains worden also das Sie gantz vnnnd gar Zufrieden gestellt mit ij hundert vnd x x fl. wie Sie sich den Solches bey dem Notario Winecks Substituten verzeigen vnd ist Ir Itzo ij c fl. von dem claider gelt geliffert, die andern 70 fl. soln Ir of nechstkunfftige mess werden 150 fl. zu 15 batz 168 fl. 18 alb.«

Der folgende Eintrag dürfte die Quittung über die restirenden 70 fl. sein:

»Item hat man entlehent auß dieser Kisten l x x fl. Zu bezalung Meister Simon Malers seligen Wittbin zu Aschaffenburg. Söll von dem geldt der claider wiederumb dahin erlegt werdenn 70 fl.«

Aus dem Zusatz »und erschienen Pension« geht unzweifelhaft hervor, dass Meister Simon Hofmaler des Cardinals Albrecht II. war, denn der stets geldbedürftige Kunstmäcen hätte ohne Verpflichtungen wohl keine Pension verabreicht. Die für die damalige Zeit enorme rückständige Summe weist auf vielfache Verwendung des Meisters hin.

Die Rechnung wegen des neuen Baues bezieht sich auf die nunmehr in Ruinen liegende hl. Grabkirche zu Aschaffenburg. Mehrere auf sie bezügliche Einträge lauten auf »den neuen Bau«, der zwischen den Jahren 1541—1543 zur Ausführung kam.

Wie die malerischen Ruinen zeigen, war die Kirche aus Bruchsteinen ausgeführt, innen mit Mörtel verputzt und sicher, wie alle derartigen gothischen Kirchen, reichlich bemalt.

Da die angeführten Einträge vom Jahre 1546 stammen und Meister Simon noch bei dem 1543 vollendeten Kirchenbau beschäftigt war, haben wir die Zeit seines Todes zwischen diese Jahre zu setzen.

Eingehender behandelte ich diesen Gegenstand in der Kunstchronik XVII, Nr. 9 u. 23, was zu Erwidern Wörmann's ebenda XVII, Nr. 13 und in seiner Geschichte der Malerei, II. Bd., S. 793 führte.

seum zu Weimar, das, soweit ich es bei der ungünstigen Situation des Bildes beurtheilen konnte, ebenfalls von Grünewald herrührt. Hinter einem Betstuhl steht die in ein mittelalterliches olivengrünes Kleid gehüllte Maria; vor ihr kniet der Donator. Die Scene ist von einem grauen Rande mit spätgothischen Details umgeben. In der Mitte unten steht die Jahrzahl 1518. Schuchardt hält das Bild mit Grünewald verwandt <sup>40)</sup>.

Durch die Verwandtschaft zu den Heilsbronner Bildern fiel mir eine bis jetzt unbeachtete Verkündigung in der Pfarrkirche zu Schwabach auf <sup>41)</sup>. Die Composition stimmt überein mit der Verkündigung in Colmar, nur ist der Affect der die Engelsworte vernehmenden Maria in Schwabach gelungener. Die farbige Behandlung entspricht ganz den anerkannten Werken Grünewald's. Die rechts knieende blonde Maria hat ein karminrothes Kleid mit blauem Mantel, der ebenfalls blonde Engel ein weisses Kleid mit rothem Kreuz über der Brust. Die in den Contouren goldenen Flügel sind hochroth, die Agraffe des Mantels und der Stab golden. Hinter Maria erhebt sich ein rother Baldachin mit Goldfransen und einem olivengrünen Vorhang, der in den Lichtern golden schimmert. Rechts davon dehnt sich eine in Altdorfer's Geschmack gehaltene blaue Gebirgslandschaft aus, wie wir sie auch am Isenheimer Altar wahrnehmen können. Leider wird der reine Anblick des Gemäldes an mehreren Stellen durch Uebermalung gestört.

Neben den allgemeinen kommen auch noch untergeordnetere Merkmale unserem Urtheil zu Hilfe, wie die abstehenden Daumen und frappante Aehnlichkeit des Marienkopfes mit dem auf der Geburt Christi des Colmarer Altares. Der Faltenwurf erinnert insbesondere an die Gemälde in Heilsbronn, aber auch an die nunmehr zu besprechenden Flügelbilder im städtischen Museum zu Frankfurt.

Der eine dieser Flügel führt uns den hl. Cyriakus vor Augen, wie er eine Besessene heilt, der andere den hl. Laurentius mit dem Roste. Die Gestalten sind grau in grau gemalt, das den Hintergrund bildende Laubwerk dunkelgrün mit hellgrünen Lichtern. Die Figuren haben kurze Proportionen, noch kürzer als auf den Schmalflügeln in Colmar, mit denen sie ausser in verschiedenen Details auch in der Geziertheit der Stellung übereinstimmen. Die mit reicher Haarfülle versehenen Köpfe sind sehr fleissig gemalt; die Bücher so naturwahr, dass man sie umblättern zu können glaubt.

<sup>40)</sup> Schuchardt, Lukas Cranach, Bd. II, S. 134.

<sup>41)</sup> Auf die Kunstschätze in Schwabach machte mich Herr Dr. R. Vischer aufmerksam, welcher in einzelnen die Hand Grünewald's erkennen zu müssen glaubte. In den näheren Bestimmungen weiche ich vielleicht von seinen Ansichten ab.

Ein weiterer, nicht zu unterschätzender Vergleichspunkt ist die ausserordentlich freie und naturalistische Auffassung des vegetabilischen Hintergrundes, der sehr an die Säulen- und Sockelornamente in Colmar erinnert; beim hl. Laurentius wird er durch Mispelzweige und Hopfenranken, beim hl. Cyriakus durch Feigenblätter und Früchte gebildet.

Ausser den augenscheinlichen Beweisen für die Autorschaft Grünewald's finden wir einen weiteren in der Angabe Sandrart's, welche ich, da sie auch sonst von Bedeutung ist, wörtlich wiedergebe:

»Dieser fürtreffliche Meister (Grünewald) hat zur Zeit Albert Dürer's ungefähr Anno 1505 gelebt, welches an dem Altar von der Himmelfahrt Mariä, in dem Prediger Closter zu Frankfurt von Albrecht Dürer gefärtigt, abzunehmen als an dessen 4 Flügel von aussenher, wann der Altar zugeschlossen wird dieser Matthäus von Aschaffenburg mit liecht in grau und schwarz diese Bilder gemahlt; auf einem ist S. Lorenz mit dem Rost, auf dem anderen eine S. Elisabeth, auf dem dritten ein S. Stephan und auf dem 4. ein ander Bild so mir entfallen ist sehr zierlich gestellet, wie es noch allda zu Frankfurt zu sehen.«

Das Sandrart entfallene Bild ist der hl. Cyriakus. Nun hat er allerdings, wie Thausing<sup>42)</sup> nachweist, den Fehler begangen, diese Bilder mit den Grisailleseitenbildern des Heller'schen Altars zu verwechseln. Dass die ohne Untermalung mit sehr dünner Farbe hergestellten Bilder nicht mit den Flügeln des erwähnten Altares identificirt werden dürfen, geht schon aus einem Briefe Dürer's an Heller vom 19. März 1508 hervor, in dem wörtlich steht: »... aber nichts desto weniger sind die Aussenseiten der Flügel bereits entworfen — das wird von Steinfarbe, habs auch untermalen lassen.«

Neben dem Namen S. Laurentius steht das Monogramm *M·N* das uns schon beim Aschaffenburg Bildsockel begegnet ist.

In dem nunmehr zu besprechenden Altarwerk treffen der echte und der Pseudogrünewald zusammen. Es ist der hl. Erasmus mit Mauritius als Mittelbild, Chrysostomus, Magdalena, Lazarus und Martha als Flügelbilder, jetzt in der Pinakothek zu München.

Nur ein einziges Mal wurden diese 5 Gemälde sämtlich Grünewald abgesprochen. Es war, als Woltmann zur Ueberzeugung kam, die Colmarer Bilder seien von Grünewald. Er schloss aus dem Umstande, dass die 5 Tafeln von Merkel<sup>43)</sup> nicht als Werke Grünewald's angeführt werden, sie hätten diesen Namen erst in München bekommen, wohin

<sup>42)</sup> Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. VI, S. 137 ff.

<sup>43)</sup> Beschreibung der Miniaturen in der Schlossbibliothek zu Aschaffenburg, S. 11 u. 5.

sie 1836 versetzt wurden. Die Erwähnung geschieht jedoch so vorübergehend, dass der Verfasser sehr gut den Namen ihres Schöpfers wissen konnte, ohne gerade Veranlassung zu nehmen, ihn anzugeben; zudem nennt er unter den Künstlern, die für Albrecht thätig waren, sehr wohl auch Grünewald.

Kurz nach Woltmann's Erklärung hat W. Schmidt<sup>44)</sup> zuerst die Behauptung aufgestellt, dass das Mittelbild in der That ein Werk unsers Meisters ist. Bezüglich der Benennung des Bildes stimme ich mit Förster<sup>45)</sup> überein, der hier keine Bekehrung des hl. Mauritius finden kann; denn es steht gerade dieser belehrend vor dem ruhig zuhörenden Erasmus. Dass die Tafel kurz nach ihrer Anfertigung noch nicht diesen Namen trug, geht aus dem Inventar der Kunstschatze der Haller Kirche<sup>46)</sup> vom Jahre 1525 hervor:

»Uff dem Altar Mauricii, an deß Probsts seitten, Im auffgange Eyne Kunstliche gemahlte taffel mit sanct Moritz vnd S. Erafmo etc.«

Dies ist sicher unser Mittelbild, wodurch auch die Zweifel gehoben sein dürften, welche bei einzelnen Kunstschriftstellern wie Passavant, Kugler etc. über den früheren Standort des Altarwerks herrschten und diesen von Anbeginn in Aschaffenburg suchten, wohin es erst mit dem Rückzuge Albrecht II. aus Halle (1540) gelangte.

Sehr beachtenswerth ist, dass an dieser Stelle von Flügelbildern noch nicht die Rede ist. Man kann daher immerhin annehmen, dass sie entweder erst später zum Mittelbild bestellt wurden oder gar nie zum Altare gehörten.

Zu ersterer Ansicht neige ich mich hin und denke, wie Eingang<sup>5</sup> erwähnt, dass hier Grünewald und Pseudogrünewald gemeinsam wirkten, eine Vermuthung, welche auch Dr. Eisenmann aussprach<sup>47)</sup>.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass ein Eintrag im »Registrum quietantiarum 12 electorum a Joanne Nass (oviensi) usque ad Albertum cardinalem incl«<sup>48)</sup> auf dieses Bild Bezug hat. Unter dem Titel: »Quitantzien zu Her Diether Wenken Chamerschreibers seligen Rechnung gehörig steht fol. 81 und 82°.

»Quitantz Meister Mathes Molers vber 1<sup>c</sup>xalvij gulden schulden 1524«

»Quitantz Meister Mathes Malers vber xx gulden In abschlag seiner schuldt Anno 1525.«

<sup>44)</sup> Beilage zur Augsb. Allgem. Ztg. 1874, S. 4911.

<sup>45)</sup> Geschichte der Malerei, II. Thl., S. 319.

<sup>46)</sup> Im Kreisarchiv zu Würzburg; das Inventar trägt den Titel: Inventarium über die Cleinodien, Orndt, Kelch etc. des Stieftts Hall 1525.

<sup>47)</sup> Dohme a. a. O. Capitel XIII.

<sup>48)</sup> Kreisarchiv zu Würzburg, N. cur. 62.

So viel ist gewiss, dass mit Meister Mathes nur unser Grünewald gemeint ist.

Zu den späteren Werken Grünewald's gehören endlich noch ein Altar und ein Heiligenbild in Schwabach.

In der Annenkapelle der Pfarrkirche daselbst steht ein Altarschrein aus Werken der Holzsculptur und Malerei zusammengesetzt. Er wurde schon in den frühesten Zeiten »der Altar der schönen Maria« genannt.

Bei geschlossenen Flügeln zeigt er vorne die Verkündigung mit der Jahrzahl 1520, auf dem linken Flügel den hl. Nikolaus, auf dem rechten den hl. Erasmus. Innen bemerkt man in der Mitte eine Madonnenstatue mit dem Jesuskinde; hinter ihr — auf der Rückseite der Altarflügel — gehen relief gearbeitete Goldstrahlen auf blauem Grunde nach allen Richtungen auseinander, während die Ecken durch 4 musizirende Engel ausgefüllt sind. Entschieden gehört zu diesem Altar auch der Sockel mit dem Veronikaschweisstuch, der zwar jetzt davon getrennt ist und als Dürer'sche Arbeit gilt, in Petzold's Chronik von Schwabach (1856) aber noch als mit dem Altar verbunden geschildert wird.

Ich halte für nothwendig, vor eingehenderer Beschreibung zuerst die historischen Notizen zu bringen, da sie uns mancher Bedenken beim Anblicke des Altars entheben werden. Dies geschieht schon durch die unter dem hl. Erasmus angebrachte Inschrift: »Diesen Aldar Hatt der Erber Hanns Odden des Eldern Rats wider verneuern vnd Renoviren lassen in 1602.«

Leider ist diese Uebermalung eine sehr weitgehende, doch wurden glücklicher Weise fast durchweg die nackten Theile verschont. Die älteste Chronik Schwabach's<sup>49)</sup> berichtet über den Altar:

»Der Altar, nächst der Schülers Thür, mit der schönen Maria, wie ein M. St. redet, ist an. 1520 am Sonntag nach Jacobi eingeweyhet, an. 1602 von Hannss Otten des ältern Rath's renovirt, an 1715 aber bey vorgenommener Kirchenrenovirung abgebrochen, und in die Rosenbergerkapelle gebracht worden. Dieses ist vermuthlich derjenige Altar, welcher in dem Registro Collationum, Altare B. M. V. Annuncitae genennet wird.«

Im 2. Theil der »Antiquitates Nordgaviae« des Bisthums Eichstädt von Falkenstein findet sich in Registrum Collationum et praesentationum Seite 300 folgende Stelle: »De praesentatione Senioris ex Genealogia Linck

Schwabach Capellania B. M. V. Annunciatae.«

<sup>49)</sup> Chronicon Svabacense von Freiherrn von Falkenstein 1740, S. 43.

Die jüngste Chronik Schwabach's von Petzold weiss ebenfalls über den Altar nichts Neues zu berichten.

Am Fusse der Verkündigung sind 2 Wappen, wovon eines der Familie Waldstromer von Reichelsdorf, das andere der Familie Gartner von Nürnberg eigen war <sup>50)</sup>.

Die archivalischen Forschungen blieben erfolglos. Der Meister des Altars wird nirgends erwähnt; doch genügen die unversehrt gebliebenen Theile, ihn zu erkennen.

Die Verkündigung ist in derselben Anordnung gegeben, wie in den zwei besprochenen Bildern gleichen Gegenstandes. Links kniet Maria vor einem Gebetbuche, rechts schreitet der verkündende Engel herbei, oben schwebt der hl. Geist in Gestalt einer Taube. Durch die Uebermalung ist, wie an einigen verletzten Stellen sichtbar, die gothische Architektur des Zimmers, in dem die Handlung vor sich geht, verschwunden. Wohl ist auch anzunehmen, dass die Lichtstrahlen der Taube gleiches Loos erfuhren, worin mich ein Altar im Nationalmuseum zu München bestärkt. Der aus Weissenburg in Mittelfranken stammende Altar ist fast eine getreue Copie des eben beschriebenen nur in ganz handwerksmässiger Weise ausgeführt. Wir können daher um so mehr annehmen, dass die Idee, vom Himmel aus durch ein rückwärts befindliches Fenster die Lichtstrahlen auf die Taube fallen zu lassen, nicht originell ist, sondern vom Schwabacher Altar abgenommen. Diese Art der Lichtquelle finden wir auch in den Colmarer Bildern vertreten. Im Allgemeinen ist die Auffassung des Gegenstandes viel gemässiger als dort. Bemerkenswerth ist noch die Gesichtsähnlichkeit des verkündenden Engels mit dem des hl. Cyriakus in Frankfurt.

Am schlimmsten wurden die HH. Nikolaus und Erasmus von der Uebermalung betroffen. Fast unversehrt haben sich dagegen die 4 musizirenden Engel erhalten. Sie können uns die Begeisterung Sandrart's begreiflich machen, in die er mehrmals über die Lieblichkeit und Innigkeit der weiblichen Köpfe des Meisters ausbricht.

Die bauschige Gewandung ist meist in zarten Farben gehalten, hellrosa, weiss mit gelben oder hellblauen Schatten; daneben aber auch kräftige satte Töne.

Aehnlichkeit zweier Köpfe mit dem des hl. Laurentius zu Frankfurt ist unverkennbar. Dazu treten als weiteres Kennzeichen die dem Meister eigenthümlichen kräftigen Schlagschatten.

Tiefer Seelenschmerz ist in dem durch die Renovirung leider sehr beschädigten Christuskopfe ausgedrückt. Das Schweisstuch hängt an einem gothischen Zweiggerüste, hinter welchem rother Grund zum

<sup>50)</sup> Wappenbuch von Siebel.

Vorschein kommt. Hier brach sich im Meister die Neigung zum Naturalismus wieder Bahn; denn obwohl das Gesicht selbst frei von Blutspuren, bemerkt man auf der Stirne deutlich die blutigen Striemen, welche die Dornenkrönung verursacht hat.

Die Flügel des Sockels haben, damit man ihn in einen Winkel der Capelle brachte, mehrfache Verstümmelung erdulden müssen. Auch wurden sie mit schwarzer Farbe bedeckt, durch die man kaum mehr das realistisch geschwungene Wein- und Mispellaub — Anklang an die Colmarer und Frankfurter Bilder — erkennen kann.

Von grosser Bedeutung ist endlich eine hl. Ursula am selben Orte. Die Heilige mit edlem würdevollen Kopfe, blondem Haar, blendend weissem Gesichte tritt bei warmer coloristischer Behandlung lebendig aus dem beinahe schwarzen Grunde hervor. Der Kopfputz und die Halskette ist golden mit gothischem Muster, das Kleid hochroth, Mieder und Aermelvorstösse schwarz. Die Technik ist völlig übereinstimmend mit der des Altars der schönen Maria. Die Lichteffecte weisen unleugbar auf andere Werke Grünewald's insbesondere auf sein Bild in München hin.

Ueber die Geschichte des Bildes ist nur wenig bekannt. In der Zeitschrift für Bauwesen von Erbkam (1871) wird gesagt, dass wir es mit dem Porträt einer Patriciertochter Schwabach's zu thun haben, welche durch den Heiligenschein und Pfeile zur hl. Ursula gemacht ist und damit das Recht erworben hat, in der Kirche Platz zu finden.

Der Meister verwendete zum Bilde den Flügel eines alten Altars wie es sich aus der Rückseite des Bildes und durch die Aufmalung hindurch auch auf der Vorderseite erkennen lässt. Dieser Umstand veranlasste mich, den Grund genau zu prüfen, wobei ich auf folgendes mit schwarzer Farbe auf den dunkelgrauen Grund gemaltes Monogramm stiess:

  
1523

Es könnte nun darüber Zweifel herrschen, ob wir es hier mit einem C oder einem G zu thun haben. Jedoch abgesehen von der künstlerischen Verwandtschaft mit Gemälden Grünewald's kennen wir aus obiger Zeit keinen grossen Maler M. C., der dieses Meisterstück altdeutscher Kunst hätte schaffen können. Ich halte sogar das Monogramm für sehr charakteristisch, da es entschieden zu der vom Meister ausschliesslich angewandten Gothik hinneigt; allerdings entfernt es sich von dem sonst bekannten Zeichen.

Damit habe ich alle Gemälde berührt, die mir von dem grössten Meister bekannt sind <sup>51)</sup>. Wohl mag das eine oder andere noch

<sup>51)</sup> Das Amorbach'sche Inventar erwähnt noch zwei Tafeln, die gegenwärtig im Directoriatszimmer des Museums zu Basel sind, mit folgenden Worten:

unerkannt in den fränkischen Gegenden verborgen sein, zu dessen Auffindung und Sicherstellung vorliegende Arbeit vielleicht behilflich sein könnte.

Den Verlust einer grösseren Anzahl von Werken Grünewald's haben wir nebst der Raubgier der Schweden einem bedauernswerthen Missgeschick zuzuschreiben. Sandrart berichtet nämlich, dass die Schweden im Jahre 1631 und 1632 Kunstschatze aus Mainz geraubt und in Schiffe verpackt haben, die aber auf dem Meere zu Grunde gingen<sup>52)</sup>. Unter den geraubten Gemälden beschreibt er auch zwei von unserem Meister in folgender Weise:

»Ferner waren von dieser edlen Hand zu Maynz in dem Domen auf der linken Seiten des Chors in drey unterschiedlichen Kapellen 3 Altarblätter, jedes mit zweyen Flügeln in- und auswendig gemahlt gewesen, deren erstes war unsere liebe Frau mit dem Christkindlein in der Wolke, unten zur Erden warten viele Heiligen in sonderlicher Zierlichkeit auf. S. Katherina, S. Barbara und Ursula alle dermassen adelich natürlich, holdselig und correct gezeichnet, auch so wohl kolorirt, dass sie mehr im Himmel als auf Erden zu sein scheinen.

Auf ein anderes Blatt war gebildet ein blinder Einsiedler, der mit seinem Leitbuben über den zugefrorenen Rheinstrom gehend auf dem Eiss von zween Mördern überfallen und zu todt geschlagen wird und auf seinem schreienden Knaben liegt, an Affecten und Ausbildung mit verwunderlich natürlichen wahren Gedanken gleichsam überhäuft anzu- sehen; das 3. Blatt war etwas imperfecter als vorige zwey.«

Schlimmer noch als mit den Gemälden scheint die Zeit mit den Handzeichnungen des Meisters verfahren zu haben. Sandrart hat deren wie nachfolgende Zeilen uns lehren, noch eine grosse Zahl gesehen:

»Es sind bereits 50 Jahre verflossen, dass ein sehr alter aber kunstreicher Mahler zu Frankfurt, Namens Philipp Uffenbach, gelebet, der vormals ein Lehrjung des berühmten Teutschen Mahlers Grimms gewesen. Dieser Grimmer hat bei ermeldetem Matthäus von Aschaffen-

»Zwo zimlich tafeln, eine grosse mit Wasserfarben uf tuch in der einen Cephalus und Procris im Schnee, in der andern S. Hieronymus betend in der Wildnus. Sind beid von Mathis Aschenburg oder Hans Lowen.«

Ich glaube, dass weder der eine noch der andere Meister Antheil an ihnen hat. Was die Negirung des Hans Leu betrifft, kann ich mich freilich nur auf das monogrammirte Bild im selben Zimmer berufen.

<sup>52)</sup> Zur selben Zeit wurden auch viele Archivalien geraubt. Ich wendete mich auf Anrathen des Herrn Rathes Martin in Aschaffenburg an die Universität in Upsala, welche mir zur Antwort werden liess, dass die gewünschten Acten von Aschaffenburg vor längerer Zeit auf Veranlassung des geheimen Rathes Herrn Dr. v. Löhr an die bayr. Regierung ausgeliefert worden seien. In München aber ist bis zur Stunde nichts eingetroffen.

burg gelernet, und alles, was er von ihm könne zusammen tragen, fleissig aufgehoben, absonderlich hat er, nach seines Lehrmeisters Tod von dessen Wittib allerhand herrliche Handrisse meistens mit schwarzer Kreid und theils fast Lebensgrösse gezeichnet bekommen, welche alle, nach dieses Grimmer's Ableiben, obgedachter Philipp Uffenbach, als ein nachsinnlicher berühmter Mann an sich gebracht, damals ging ich unweit seiner Behausung zu Frankfurt in die Schul und wartete ihm oftmals auf, da er mir dann wann er in gutem humor ware, diese in ein Buch zusammengesammelte edle Handrisse des Matthäus von Aschaffenburg, als dessen Ort er fleissig nachstudirte gezeigt und deren löblich Qualitäten und Wohlstand entdeckt. Dieses ganze Buch ist nach gedachten Uffenbach's Tod von seiner Wittfrauen dem berühmten Kunstliebhaber Herrn Abraham Schelken's theur verkauft und von demselben neben vielen anderen herrlichen Kunststücken von den bästen alten und modernen Gemälden raren Büchern und Kupferstichen, die viel zu lang zu erzählen fallen würden, in sein berühmt Kunstkabinet zu ewiger Gedächtnis dieser ruhmwürdigen Hand und allen Kunstliebenden süsser Vergnügen gestellet worden, wohin ich also den günstigen Leser will gewiesen heben.«

Diesem Hinweis hat wohl Moncony<sup>53)</sup> gefolgt, der die Blätter bei »Chelekens« mit den Worten erwähnt: »un liuvre des dessins d'un Martin d'Aschafenburg bien plus estimé infiniment qu'Albert Dure, mais peu connu en France.«

Die Verwechslung von Mathias mit Martin darf uns bei den vielen kleinen Irrthümern in den Reiseberichten des französischen Kunstliebhabers nicht auffällig erscheinen.

Diese grosse Sammlung ist bis jetzt durch ein einziges Blatt vertreten. Es ist ein betender Pilger in der Albertina zu Wien, mit schwarzer Kreide auf braunes Papier gezeichnet und in den Lichtern weiss aufgehöhht. Das Blatt verräth eine ungeheuer flüchtige Hand und ist ganz im Charakter der männlichen Figuren Grünewald's<sup>54)</sup>.

Von den 20 Handzeichnungen, die das Auerbach'sche Inventar mit den Worten »Mathis Aschenburg 20« aufweist, haben sich vorläufig nur die bereits erwähnten Kreuzigungen gefunden<sup>55)</sup>.

<sup>53)</sup> Voyage d'Allemagne 1664, pag. 280.

<sup>54)</sup> In dem von Rettberg »Nürnberger Briefe« S. 175 erwähnten hl. Andreas des Kupferstichcabinets zu München kann ich Grünewald's Hand nicht erkennen.

<sup>55)</sup> Siehe Abhandlung S. 46 u. 47. Von den sonstigen mir vorgelegten Blättern, die ich allerdings nur flüchtig durchsah, möchte ich keines Grünewald zuschreiben. Herr Director Dr. His-Heusler sprach mir gegenüber die Vermuthung aus, dass auch Auerbach schon in eine Verwechslung mit Grien gerathen sei.

Wenn ich in dem Conterfei Grünewald's aus der Erlanger Universität mit dem Monogramm und der Jahrzahl 1529 ein Selbstporträt erkenne, glaube ich mich nicht zu täuschen. Leider ist die ursprüngliche Silberstiftzeichnung fast ganz verschwunden und später durch unkundige Hand in den Contouren mit Tinte ergänzt worden. Da ich das zweite Porträt in der Weigel'schen Sammlung in Leipzig mit der Bezeichnung »Contrafactur des hochberumpten Malers Mathes von Aschafenburg« nicht kenne, ist mir auch eine Entscheidung nicht möglich, ob beide oder nur eines als ächt zu bezeichnen ist. Immer wieder irre geleitet durch die Frankfurter Bilder, spricht Sandrart davon, dass das von ihm zuerst publicirte, dem Meister aber durchaus unähnliche Bild von Dürer herrühre, während er vom zweiten folgende Notiz bringt:

»Seitdem der curiose Her Philipp Jakob Stromer ein Herr des Raths hiesiger hochlöblicher Reichstadt in seinem berühmten Kunst-kabinet ein noch älteres und perfecteres Contrafeyt von gedachtem Meister mir gezeigt als habe ich bildlich solches diesem hochgestiegenen teutschen Corregio zu Ehren hie beyfügen und theilhaftig machen wollen.«

Sandrart's Mittheilung, dass Grünewald auch Formschneider war, lässt sich durch nichts bestätigen. Sie beruht wahrscheinlich auf seiner irrthümlichen Meinung über Gerung's Holzschnittfolge<sup>56)</sup>. Auch andere Holzschnitte mit dem verschlungenen M und G als Monogramm haben nichts gemein mit Grünewald.

Mit der Jahrzahl 1523 und dem Beisatze »Matthiaß von Aschaburg ein berühmter Mahler« ist sein Monogramm versehen, das sich in einem Monogrammverzeichniss zu Augsburg<sup>57)</sup> findet. Der Handschrift nach stammt das Schriftstück, wahrscheinlich dem Entwurf einer Encyclopädie der Wissenschaften angehörig, aus dem 17. Jahrhundert. Wenn auch hierin die übrigen Monogramme ziemlich den von den Meistern gebrauchten entsprechen, so ist doch nicht ausgeschlossen, dass der Anfertiger des Verzeichnisses bei obiger Notiz das Bild der hl. Ursula in Schwabach im Sinne hatte. Ausser den genannten Monogrammen werden noch verschiedene andere mit dem Meister in Beziehung gebracht.

Christ<sup>58)</sup> sucht ohne Anhaltspunkte darzuthun, dass sich Grünewald mit den Buchstaben M S bezeichnet habe und übersetzt sie mit

<sup>56)</sup> Diese Holzschnittfolge, eine Offenbarung mit Jahrzahlen zwischen 1544 und 1555 (siehe Nagler, Künstlerlexikon), hat man nunmehr längst als Arbeiten des Mathias Gerung von Nördlingen erkannt.

<sup>57)</sup> von Nagler citirt; damals aber noch im Besitze des städtischen Archivars Th. Herberger, jetzt im städtischen Archiv.

<sup>58)</sup> Dictionnaire des Monogrammes 1750.

Mathias Schaffnaburgensis. Auguste Demmin<sup>59)</sup> und Bruilott<sup>60)</sup> lassen auch Holzschnitte mit dem Monogramm *A* als Erzeugnisse Grünewalds gelten; mir selbst ist kein solcher bekannt. Interessant ist mir jedoch das Zeichen, da es mich an das in Schwabach erinnert.

### III.

Was wir nun über den Meister Mathis und seine Werke gehört haben, wird genügen, einzustimmen in Sandrart's Worte: er war ein vortrefflicher hochgestiegener Geist und verwunderlicher Meister.

Sandrart war es auch, der, wie oben mitgetheilt, Grünewald »den hochgestiegenen deutschen Corregio« nannte. Dies äusserst charakteristische Wort nahm auch Woltmann<sup>61)</sup> in seine Abhandlung auf und wies in geistvoller Weise auf die Analogien in der Auffassung der Gegenstände, im Ausdruck der Gefühle und in der coloristischen Behandlung hin. Er legte dar, dass Grünewald in der deutschen Kunst einen ähnlichen Ehrenplatz einnehme, wie Corregio in der italienischen. Nur so sind Sandrart's und dann Woltmann's Worte zu verstehen, und mit keiner Silbe ist behauptet, wie Goutzwiller herausklügelt, dass Grünewald in irgend welchem Schulzusammenhang mit Corregio stand.

Bilden wir uns nun an der Hand des gebotenen Materials ein Urtheil über Grünewald! Während er auf der einen Seite fest am Alten hält, eilt er anderseits seinen Zeitgenossen weit voran.

Die Renaissance in der Architektur, die damals in Italien in der höchsten Blüthe stand, geht an ihm fast spurlos vorüber, wohl ein sicheres Zeichen, dass er nie in Italien war; nur ein einziges Mal und zwar auf dem Bilde des hl. Antonius am Isenheimer Altar finden wir einen Renaissancepilaster. Auch die häufige Verwendung von Gold, das er aber im Gegensatz zu den früheren Meistern nicht als Plattgold, sondern als wirkliche Farbe anwendet, dürfte noch ein Ueberrest aus früherer Zeit sein, obwohl man sie auch als Streben nach prunkvoll schillernder Erscheinung der Gemälde betrachten kann. Das rein coloristische Talent ist es ja, was den Meister vor allen auszeichnet. Mit breitem Pinsel setzt er die glühenden Farben auf und erzielt eine Wirkung, die uns in Erstaunen setzt. Er hat in der Behandlung nichts gemein mit den älteren Malerschulen des Nordens, die die Natur beinahe mikroskopisch wiedergeben, er weiss nichts von dem zeitraubenden gewinnlosen »Klaübeln« Dürer's; er ist hierin ganz Autodidakt.

Ganz originell ist Grünewald auch in der Helldunkelbehandlung,

<sup>59)</sup> Charles Blanc, *histoire des peintres ecole Allemande.*

<sup>60)</sup> Bruillot, »*Les monogrammistes*«.

<sup>61)</sup> *Deutsche Kunst im Elsass.*

die unsere Gedanken in einigen Bildern, wie in der Auferstehung zu Colmar, unwillkürlich zum nachmals grössten Meister des Helldunkels, Rembrandt, hinlenket. Woltmann hat die interessante Bemerkung gemacht, dass Rembrandt in der That in vierter Linie Schüler von Grünewald ist. Uffenbach, den Sandrart in die Lehre zu Grünewald's Schüler Grimmer gehen lässt, ist nämlich Lehrmeister des berühmten Helldunkelmalers Elsheimer und dieser der Lehrer des Pieter Lastmann, aus dessen Schule Rembrandt hervorging.

Die oft vom crassesten Realismus durchdrungenen Darstellungen, in denen Grünewald nicht versäumt, sich auch als Meister in der Verkürzung zu zeigen, verrathen eine geradezu krankhafte Phantasie und können als Beleg für Sandrart's Mittheilung dienen, dass er ein melancholisches Leben geführt habe. Die Schuld davon mag immerhin darin gelegen sein, dass er »übel verheurathet« war — ein Loos, das die Fama bekanntlich auch Dürer und Holbein zu Theil werden liess.

Erst in seinen späteren Werken, dem Erasmusbild, dem Altar der schönen Maria, der hl. Ursula tritt an die Stelle wilder stürmischer Bewegtheit hohe Würde und selige Anmuth.

Bei der allseitigen Originalität des Meisters und dem Mangel aller glaubwürdigen Nachrichten ist die Frage, wo er gelernt haben mag, nicht leicht zu entscheiden.

Die Annahme, dass Grünewald dem älteren Cranach nahe stehe, fällt durch die neueren Untersuchungen von selbst <sup>62)</sup>. Auch Sandrart's Angabe, dass er Schüler Dürer's gewesen sei, steht nicht auf festen Füßen <sup>63)</sup> und beruht wohl auf der besprochenen irrigen Combination der Frankfurter Bilder mit dem Heller'schen Altar. Denselben Irrthum begeht Gwinner und dann auch Förster, indem er schreibt: »aus Dürer's Briefen geht hervor, dass Grünewald 1516 die Flügelbilder zu dessen Heller'schen Altar in Frankfurt gemalt hat.« In den Briefen ist keine einzige Stelle zu finden, welche einen solchen Schluss rechtfertigt.

Auch ist durch nichts erwiesen, dass Grünewald je längere Zeit in Frankfurt gelebt hat. Selbst für einen langen Aufenthalt in Mainz

<sup>62)</sup> Das Bild in Schleissheim, das ich aber nicht als Werk Grünewald's anerkenne, stünde allerdings der Cranach'schen Schule nicht ganz ferne.

<sup>63)</sup> Evident wäre die Nachricht Sandrart's bewiesen, wenn Bayersdorfer bezüglich eines jüngsten Gerichtes im germanischen Museum recht hätte. Das nicht über die geniale Skizze hinaus gediehene Bild ist entschieden aus der Schule Dürer's. Die Composition, die man ähnlich öfters treffen kann, stimmt in allen Theilen überein mit Fries- und Tympanonfüllung der Allerheiligenbildrahme Dürer's. Bei meinem letzten Besuche in Freiburg kam mir vor dem berühmten Altarwerk des Hans Baldung Grien der Gedanke, dass das jüngste Gericht von diesem Meister herrühren könnte.

sind keine Beweise beizubringen; doch hat es viel Wahrscheinliches für sich, dass er, der katholischen Sache ergeben, dem Kunstmäcen Albrecht in seine zweite Residenz gefolgt ist.

Immer bleibt uns noch die Frage: wer war Grünewald's Lehrmeister? Bei aller Originalität können wir nicht annehmen, dass er Autodidakt gewesen ist.

Alles drängt zu dem Schlusse, dass die uns bis jetzt bekannten Werke des Meisters im 16. Jahrhundert entstanden sind; die lange Entwicklungsperiode im 15. Jahrhundert ist uns völlig unbekannt. Diese Zeit war lange genug, dass Grünewald Schulmanieren zu grosser Originalität umbilden konnte.

Ich habe die Ueberzeugung, dass Grünewald am meisten von der niederländischen Schule beeinflusst ist<sup>64)</sup>, wozu mich hauptsächlich die weiblichen Gesichtstypen bestimmten. Um eine engere Grenze zu ziehen, möchte ich die Behauptung aufstellen, dass Grünewald unter dem directen Einfluss Schongauer's († 1488) stand, der sich bekanntlich in den Niederlanden bildete. Nicht allein, dass der Altar in Isenheim besagt, es müsse Grünewald in dortiger Gegend bekannt gewesen sein, können wir auch mehrfach Aehnlichkeiten mit den allerdings sehr verbreiteten Kupferstichen Schongauer's constatiren. Die Architektur Schongauer's prangt in derselben naturalistischen, ich möchte sagen heraldischen Spätgothik, mit der Grünewald den Baldachin über den musicirenden Engeln am Isenheimer Altar aufbaute. Auch die »zierlich gestellten« Heiligen Grünewald's werden dem Kenner der Schongauerischen Kupferstiche nicht fremd erscheinen und sind wohl von gothischer Plastik beeinflusst.

Noch kräftigere Stütze erhalte meine Meinung, wenn sich erweisen liesse, was der Katalog von neun Bildern aus dem Marienleben im städtischen Museum zu Mainz sagt:

»Diese neun Gemälde hat Mathias Grünewald um 1480, 30 Jahre vor seinem Tode, für den Kurfürsten Adolph II. von Nassau gemalt. Der Churfürst L. F. von Schönborn machte 1720 damit ein Geschenk an die Wälschnonnen in Mainz, von wo aus sie unter dem Maire Maké 1810 der Stadtgalerie einverleibt wurden.«

<sup>64)</sup> Ein aus Aschaffenburg stammendes grosses Altarwerk im bayr. Nationalmuseum verräth deutlich auch den Einfluss der niederländischen Schule. Der Altar wurde von den Brüdern Heinrich Kaltoven alias Niedernburger canonicus aschaffenburgensis, Johann Kaltoven cantor et can. Aschaf. und Conrad Kaltovenburger zu aschafenburg laut Inschrift gestiftet und war jedenfalls schon 1498 gemalt, da in diesem Jahre laut Einträgen im citirten Anniversarium Conrad gestorben ist. Auf Grünewald selbst als Meister des mancher Schönheit nicht entbehrenden Werkes, weist nichts hin und doch sollte man annehmen, dass die drei Aschaffener keinen Fremden beriefen, da sie den tüchtigen Mathis bei sich hatten.

Schriftlich und mündlich eingezogene Erkundigungen hatten die Antwort zur Folge, dass man den Ursprung obiger Nachrichten nicht mehr kenne. Vielleicht beruhen sie auf Tradition. Das freilich sehr kurze Verzeichniss der Gemälde bei Brühl (1829)<sup>65)</sup> sagt nur: »Ein Cyklus aus dem Leben der Maria. Altdeutsch«, worunter wohl obige Bilder verstanden sind. Damals also scheint man von Grünewald noch nichts gewusst zu haben. Die Mittheilung enthält zum mindesten mehrere Anachronismen und nur die Zeit der Entstehung könnte richtig sein. Wenn die Gemälde wirklich für Adolf von Nassau gemalt wurden, so musste dies vor 1475 geschehen sein, in welchem Jahre der Kurfürst starb. Das angenommene Todesjahr Grünewald's ist natürlich falsch und beruht auf der irrigen Angabe Sandrart's.

Die Bilder entstammen entschieden der Schongauerischen Schule und ist besonders die Uebereinstimmung der Anbetung der hl. drei Könige mit dem entsprechenden Schongauerischen Kupferstiche (Bartsch 6) augenscheinlich, in nichts lassen sie aber die Eigenthümlichkeiten erkennen, welche Grünewald in den späteren Jahren auszeichnen.

Wie alles andere Biographische ist auch die Zeit und der Ort des Todes noch unbestimmt. Sandrart hat sich in der Zeit geirrt, ob sich der Irrthum auch auf den Ort, nämlich Mainz, erstreckt, ist zweifelhaft.

Für das Todesjahr ist der einzige Anhaltspunkt das erwähnte Selbstporträt des Meisters mit der Jahrzahl 1529. Nach dieser Zeit finden wir keine Spuren mehr von ihm, und wird er wohl, indem ich Bezug nehme auf die Eingangs entwickelte Geburtszeit, bald darauf als Greis von angehend 70 Jahren gestorben sein.

<sup>65)</sup> Heinrich Brühl, »Mainz geschichtlich und topographisch dargestellt«. 1829, S. 209.