

## II. Litteratur.

---

1. Histoire de la peinture au pays de Liège depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, par M. Jules Helbig, peintre. Abgedruckt in den Memoires de la Société libre d'émulation de Liège. Nouvelle Serie. Tome IV. Liège 1872. Seite 220—517.

2. Charles Gérard, les Artistes de l'Alsace pendant le moyen-âge. Tome I. Colmar und Paris. 1872.

3. Dr. J. Rudolf Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. I. Band 1. Abtheilung. Zürich 1873.

Die drei Werke, deren Titel ich hier zusammen gestellt habe, sind zwar von einander völlig unabhängig und sogar durch die Specialität ihrer Aufgaben und die Tendenzen ihrer Verfasser mannigfach von einander abweichend, eignen sich aber dennoch in diesen den rheinischen Alterthümern gewidmeten Blättern zu gemeinsamer Betrachtung. Sie beschäftigen sich nämlich alle mit der Kunstgeschichte einzelner Territorien, welche entweder selbst zu den germanischen Rheinlanden gehören oder doch dieselben von Westen oder Süden her mit romanischer Bevölkerung umgrenzen und mithin näher bestimmen. Der Bildungsreichthum und das Interesse der modernen Geschichte und Kunst und besonders dieser mittleren Gegenden von Europa beruht grossentheils auf der durchweg individuell verschiedenen Mischung und Durchdringung antiker und christlicher Elemente, sowie romanischer und germanischer Bevölkerung, welche wir durch die nähere Kenntniss der einzelnen Localitäten würdigen und verstehen lernen.

1. Die Stadt und das Bisthum Lüttich, mit dessen Geschichte sich das erste jener Werke beschäftigt, gibt schon ein charakteristisches Bild dieser Mischungsverhältnisse. Bewohnt, wenigstens überwiegend, von einem romanischen Stamme, der hier aber auf einem vorgeschobenen Posten steht und zahlreiche Einflüsse von den benachbarten, ganz germanischen Stämmen empfängt, überdies bis zur französischen Revolution zum deutschen Reiche gehörig, zeigt diese Gegend recht deutlich den inneren geistigen Kampf und das wechselweise Emporkommen romanischer und germanischer Tendenzen. Selbst die Geschichte

dieses Buches ist nicht unberührt davon geblieben. Unsere Schrift ist eine vor der auf dem Titel genannten Gesellschaft gebilligte Beantwortung einer von einem Mitgliede derselben aufgestellten Preisfrage, und sowohl der Aufsteller, dieser Frage als die Mitglieder der beurtheilenden Commission scheinen sich, wie die romanischen Völker überhaupt, der Auffassung der Kunst zuzuneigen welche das Individuelle der Kunst, und daher vorzugsweise die Bravour der Malerei betont. Die Kunstfreunde von Lüttich waren sich bewusst, dass ihre Stadt seit der Renaissance eine Reihe von Malern hervorgebracht hatte, deren Namen in den Gallerien des 17. und 18. Jahrh. einen guten Klang gehabt hatten. Diesen traditionellen Ruhm geltend zu machen, war die Absicht der Frage welche deshalb auch ausschliesslich auf die Malerei gerichtet ist, und der Wunsch der Commission, welche sogar eine Vervollständigung der biographischen Nachrichten von dem Verfasser der Preisschrift verlangte. Dieser dagegen ist denn doch zu weit mit der neueren Kunstwissenschaft fortgeschritten, um nicht auch auf die innere Einheit der bildenden Künste und auf das ungebrochene Gesamtleben derselben, wie es sich im Mittelalter zeigte, grosses Gewicht zu legen. Seine Schrift sucht daher sowohl dieser Auffassung wie jener früheren gerecht zu werden und hat dadurch wesentlich an Interesse gewonnen.

Die Leistungen des früheren Mittelalters in dieser Gegend, denen der Verfasser fleissig nachgeforscht hat, sind zwar an sich keineswegs bedeutend, sondern nur Reflexe allgemeiner Ursachen, die sich im ganzen damaligen Abendlande geltend machten. Irische Missionarien scheinen auch hier den Anstoss gegeben zu haben, wie zwei Evangeliarien des 7. Jahrh. beweisen, welche von Nonnen des Klosters zu Alteneyck herkommen sollen, und sich jetzt im Kirchenschatze von Maeseyck befinden. Die Zeit Carls des Grossen hat trotz der Nähe von Aachen hier keine bedeutenden Spuren hinterlassen und wir besitzen nichts als einige Miniaturen und kurze Nachrichten über untergegangene Wandmalereien. Im 11. Jahrh. wurde die Abtei Stablo (über deren Reliquienschatz bereits im Heft 46 d. Jahrb. berichtet ist) eine Stätte eifriger Kunstübung. Miniaturen mit der Jahreszahl 1097 und den Namen der malenden Mönche, werden im britischen Museum bewahrt. Im 12. Jahrh. begann, wie das bekannte Taufbecken von Lambert Patras in S. Bartholomäus zu Lüttich beweist, die Uebung des Metallgusses, welche Technik damals in der Gegend von Dinant so sehr blühte, dass man sie eine Zeitlang geradezu als Dinanterie bezeichnete.

Im 13. Jahrhundert scheint das Thal der Maas den Ruhm der Malerei erlangt zu haben. Der Dichter des *Parcival* spricht in einer oft angeführten Stelle von den Malern von Maestricht in sehr anerkennender Weise; er stellt sie denen von Köln gleich und scheint beide Schulen als die zu bezeichnen, welche das Höchste in dieser Kunst leisteten. Erinnerung man sich, dass dann zwei Jahrhunderte später zwei der grössten Meister aller Zeiten, die Brüder van Eyck aus dieser Gegend, aus dem Städtchen Maeseyck hervorgingen, so möchte man vermuthen, dass hier eine besondere Begabung der Malerei einheimisch gewesen. Allein die Bemühungen der Localforscher und auch die

unseres Verfassers haben keine Bestätigung dieser Vermuthung gebracht. Es sind zwar einige Wand- und Tafelmalereien des 13. und 14. Jahrh. (in Kerniel bei Looz und in der Dominikanerkirche zu Maestricht) erhalten, aber ohne bedeutenden Werth. Auch in der Sculptur scheint sich keine eigenthümliche Schule gebildet zu haben. Bei Erwähnung eines im Jahre 1310 mit Statuen geschmückten Portales an der jetzt abgebrochenen Domkirche von Lüttich bemerkt der Chronist, dass dabei drei Künstler mitgewirkt, die in der ganzen Welt nicht ihresgleichen gehabt hätten; die Namen, welche er nennt (Jehan de Cologne und Pire li Allemans) weisen aber auf Deutschland hin.

Johann von Eyck war nicht blos aus der Nachbarschaft von Lüttich gebürtig, sondern scheint sogar seine künstlerische Laufbahn in dieser Stadt begonnen zu haben, wo er um 1420 im Dienste des damals zum Bischof designirten Prinzen Johann von Bayern stand. Indessen sind keine Spuren seiner Wirksamkeit hier vorzufinden und sogar sein Einfluss scheint erst ziemlich spät hierher zu dringen. Im Kloster S. Lorenz in Lüttich lebte damals ein fleissiger Miniaturmaler, Johannes von Stablo († 1449), von dessen Arbeiten einige in England und in der Bibliothek zu Brüssel erhalten sind. Sie tragen aber noch nicht den Charakter der Eyck'schen Schule: Ja, noch mehr, ein sehr viel späteres Bild, das jetzt im Privatbesitze befindliche, ursprünglich in die Paulskirche zu Lüttich gestiftete Epitaphium des im J. 1459 verstorbenen Dr. van der Meulen ist noch ganz ohne solchen Einfluss; in strenger symmetrischer Haltung, auf Goldgrund und ohne naturalistische Motive ausgeführt. Es ist zwar richtig, dass ein solches vereinzelt Beispiel nicht entscheidend ist, da es stets einzelne zurückbleibende Künstler gibt, welche den Neuerungen lange widerstreben, und man kann daran erinnern, dass die Stadt Lüttich im Jahre 1468 durch die Rache Carls des Kühnen eine gründliche Zerstörung erlitt, bei welcher eine grosse Zahl älterer Kunstwerke zu Grunde gegangen sein kann. Allein wenn eine blühende Malerschule in Lüttich bestanden und die durch die Eyck's errungenen Fortschritte verwerthet hätte, würden immerhin einzelne Leistungen derselben in der Verborgenheit des Privatbesitzes oder in den benachbarten Ortschaften jener Zerstörung entgangen sein. Nachrichten über damals in Lüttich lebende Maler fehlen zwar nicht ganz. In den Rechnungen der Stadt von 1454—1474 erhält ein gewisser Antonius wiederholt Zahlungen für Wand- und Tafelgemälde, ein Mal sogar eine Zulage zu dem ursprünglich verabredeten Preise, also eine Anerkennung besonderer Verdienste. Wir kennen aber kein Werk von seiner Hand und es ist nur eine Vermuthung des Verfassers, wenn er die bekannte, früher im Besitze von Sir Charles Eastlake, jetzt in der National-Gallerie zu London befindliche Darstellung der feierlichen Bestattung eines Bischofs für die Bestattung des heil. Hubertus in S. Peter zu Lüttich und für ein Werk dieser Schule und sogar dieses Antonius erklärt.

Erst bei dem Ende der Eyck'schen Schule scheint sich der Stern von Lüttich zu heben und es finden sich nun hier zwei namhafte Meister von gleicher und eigenthümlicher Richtung, welche dahin mitwirkten, den Uebergang von dieser Schule zur modernen Malerei zu vollziehen, Joachim Patenier und

Herry met de Bles. In den letzten Decennien des 15. Jahrh., beide im oberen Maasthale, Patenier in Dinant, Heinrich in Bouvignes geboren, zeigen sie eine sehr verwandte Richtung. Das landschaftliche und genrehafte Element, das bei den grossen Meistern der flandrischen Schule schon vorhanden, aber dem Religiösen untergeordnet gewesen war, erhält bei ihnen höhere Bedeutung; die heiligen Gestalten werden mehr zur Stafflage. Der Verfasser ist geneigt, dies den Vorzügen ihres gemeinsamen Geburtslandes, die Betonung des Landschaftlichen den Schönheiten der Natur, das Hervortreten des Genrehaften dem praktischen, auf das Gewerbliche gerichteten Sinne seiner Bevölkerung zuzuschreiben, Das Thatsächliche, das Pikante jener Berglinien und der rüstige, erwerbsame Sinn des wallonischen Stammes, ist unbestreitbar richtig, aber schwerlich die Folgerung. Die landschaftliche Kunst ist durchweg das Product der Sehnsucht nach schöner Natur, nicht des Genusses; sie hat immer in unscheinbaren Gegenden ihren Ursprung. Der praktische Sinn sucht auch im Idealen die Consequenz und weist das Genrehafte zurück. Von einer Begeisterung für landschaftliche Schönheit, von einem kräftigen Humor ist in der That bei beiden Meistern keine Spur zu entdecken. Ihre Stellung ist vielmehr schwankend, sie können sich dem Einflusse der flandrischen Schule weder entziehen, noch ganz hingeben. Sie sind mehr aus chronologischen als aus geographischen Beziehungen zu erklären. Jene mystische Frömmigkeit, welche in dem Glanze der natürlichen Dinge die Offenbarung göttlicher Geheimnisse zu erschauen, jene Naivetät, welche irdische Pracht als Ausdrucksmittel des Heiligen und Hohen gebrauchen, und kirchliche Religiosität mit sinnlichem Lebensgenuss vereinigen zu können glaubt, wollte im 16. Jahrhundert nicht mehr gedeihen. Die Elemente des Abstrakten und des Sinnlichen, welche nach der asketischen Sonderung des Mittelalters im 15. Jahrh. vorübergehend eine Einheit gebildet hatten, begannen wieder auseinander zu gehen; man fühlte, dass jene Mischung des Geistigen und Sinnlichen keinem von beiden genüge, man strebte das Sittliche und Religiöse mit tieferem Ernst, das Natürliche mit grösserer sinnlicher Wahrheit zu erfassen. Man wurde sich der Mängel der bisherigen Kunstrichtung bewusst, ehe man das Mittel gefunden hatte ihnen abzuhelpen. Es war nahe daran, dass Wirklichkeit und Kunst in Widerspruch geriethen. Nahm man es mit den religiösen und sittlichen Interessen genau, so schien die Harmonie des Ganzen gefährdet, und fasste man diese vorzugsweise ins Auge, so konnte der Ernst des Ausdrucks schwerlich seine volle Kraft erhalten. Jenes (die Betonung des sittlichen Ernstes und der Schmerzen) entsprach der Stimmung der nordischen, mehr germanischen Völker, dieses (die Schönheit der Form) lag den Südländern, vor allen den Italienern, näher. Eine neue Scheidung auf diesem Gebiete bereitete sich vor. Aber es währte noch eine Weile, ehe man sich so weit von dem Ueberlieferten entfernte, und unsere beiden Meister aus dem obern Maasthale konnten sich noch nicht dazu entschliessen. Sie gehörten zwar einem romanischen Stamme an, aber einem solchen, der vielfach unter dem Einflusse der benachbarten germanischen Provinzen stand. Wir wissen nicht einmal, wo sie ihre Lehrjahre durchgemacht hatten, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass

dies in Brabant, in Antwerpen oder Mecheln, wo wir sie später ansässig finden, geschehen war. Der Weg, den sie einschlugen, war daher auch nur eine halbe Maassregel. Sie verminderten die Schwierigkeiten, ohne ihnen abzuhelfen. Während ihr germanischer Zeitgenosse Quentin Messys, um ergreifenden Ausdruck zu erlangen, seinen Figuren grössere Dimensionen gab als die bisherigen Meister, bildeten sie dieselben meistens kleiner, wodurch sie denn von selbst in das Verhältniss der Staffage rückten. Wie wenig sie dabei als Repräsentanten ihrer Geburtsgegend verfahren, zeigt sich denn auch daran, dass sie in derselben keinen Nachfolger fanden, dass vielmehr gleich nach ihnen gerade Lüttich es war, welches entschieden mit der mittelalterlichen Tradition brach und sich, den Nachbargegenden vorangehend, der italienischen Renaissance zuwandte.

Es ist merkwürdig, wie kräftig sich bei dieser Gelegenheit das romanische Blut dieses Stammes im Gebiete von Lüttich äusserte. Der Uebergang vollzog sich plötzlich, aber in höchst normaler Weise; wir befinden uns mit einem Schlage in voller Renaissance. Künstler und Literaten waren dabei mitwirkend und auch an einem Mäcen fehlte es nicht. Erhard von der Marck, der im Anfange des 16. Jahrh. Fürstbischof von Lüttich wurde, war ein humanistisch gebildeter, kunstliebender Herr, welcher den lebhaften Ehrgeiz empfand, seien Residenz im Sinne der neuen, in Italien aufkommenden Kunstrichtung würdig zu schmücken. Er hatte das Glück, die Mittel dazu, und namentlich einen jungen Maler, der die dazu nöthigen Eigenschaften im vollsten Maasse besass, in seiner Stadt selbst vorzufinden. Lambert Lombard, Sohn eines Lütticher Bürgers, 1505 oder 1506 geboren, war ohne noch die Niederlande verlassen zu haben, bereits in Berührung mit der neuen Kunstrichtung gekommen, indem er in Middelburg mit dem berühmten Maler Mabuse (Johann Gossaert aus Maubeuge) zusammen getroffen war, der sich damals bereits (das erste Beispiel dieser Art) in gewissem Grade italienische Manier angeeignet hatte. Dies mochte in ihm den Wunsch erregt haben, aus derselben Bildungsquelle zu schöpfen, und veranlasste den Bischof ihn dabei zu unterstützen. Er bestimmte daher den gelehrten Cardinal Pole, der damals seinen Wohnsitz von England nach Rom verlegte, um den Reformplänen seines Königs aus dem Wege zu gehen, den jungen Maler in sein Gefolge aufzunehmen, der in dieser ehrenvollen und anregenden Weise zu einem längern Aufenthalte in Rom gelangte und hier seine Studien denn auch mit solchem Eifer betrieb, dass er wenige Jahre darauf, als der Tod des Bischofs (1538) ihn zur Rückkehr in seine Heimath nöthigte, hier mit aller Kraft zur Verbreitung des italienischen Geschmacks wirken konnte. Lambert Lombard war kein gemeiner Praktiker, sondern hatte theoretische Neigungen, und strebte auf die Quellen zurück zu gehen. Er hatte mehr die Antike, als einzelne italienische Meister studirt, unterliess zwar nicht, sich in grossen Gemälden zu zeigen, war aber doch fruchtbarer in Zeichnungen, die dann durch den Kupferstich verbreitet, zur Erweckung des Sinnes für antike Form wirkten. Ihm, dem Theoretiker und Künstler, stand dann ein kunstliebender Gelehrter zur Seite, Dominicus Lampsonius, der in Italien ebenfalls im Dienste des Kardinals Pole gewesen, später aber als

Secretär in die des Bischofs von Lüttich getreten war. Er versuchte sich dilettantisch selbst in grossen Altartafeln, wurde aber auch der Herausgeber einer Sammlung von Malerporträts und der Verfasser eines Aufsatzes über niederländische Künstler, den Vasari in der zweiten Ausgabe seines Werkes benutzte. Lüttich wurde daher eine wichtige Stelle für die Verbreitung der italienischen Kunst im Norden. Aus Lamberts Schule gingen Franz Floris und andere bedeutende Vertreter der neuen Richtung hervor, welche ausserhalb Lüttichs wirkten. Aber auch in seiner Vaterstadt selbst war seit Lamberts Tode diese Kunstweise völlig eingebürgert, und sie erzeugte im 17. und 18. Jahrhundert jene Reihe von namhaften Meistern, die, wenn sie auch nicht Begründer eigener Schulen wurden, doch ein gewisses Ansehen genossen und noch jetzt in den Gallerien ihre Geltung haben. Ich enthalte mich des weitern Eingehens auf ihre Namen, unter denen der des Gerard Lairesse der bedeutendste sein möchte. Der Verfasser, der ihre Lebensnachrichten mit grossem Fleisse gesammelt und ihre Werke catalogisirt und beschrieben hat, kann doch die Bemerkung nicht unterdrücken, dass von nun an seine Aufgabe an einer gewissen Monotonie leide. Der Hergang sei bei allen Malern ziemlich derselbe; noch ehe sie in der Heimath zu wahrer Meisterschaft gereift sind, streben sie nach Italien, eignen sich dort mehr oder weniger die damals gerade herrschende Manier an und kehren so gewissermassen als Italiener zurück, aber doch nur durch eine Art von Verkleidung, welche mit ihrem Naturell nicht ganz im Einklange steht.

Lambert Lombard hatte, wie die meisten der damaligen italienischen Maler, auch die Architektur studirt, und es finden sich in Lüttich noch mehrere Gebäude in einem ziemlich reinen Renaissancestyl, welche von nahe stehenden Schriftstellern ihm zugeschrieben werden. Aber hier drang er nicht durch: die Bauherren liessen sich von der Reinheit seiner architektonischen Zeichnungen nicht reizen, Kirchen und Paläste behielten noch lange gothische Form, wenn auch in einer phantastischen Umgestaltung, wie sie schon der bischöfliche Palast Erard's von der Marck gezeigt hatte. Wenn so eine Zeit lang Architektur und Malerei verschiedene Wege gingen, so hatte dies indessen noch nicht so gleich die Folge, das natürliche Band, das beide verbindet, völlig zu lösen. Noch im 17. Jahrhundert, ja selbst zum Theil noch im 18. wurden die Gemälde auf Leinwand oder Holz für bestimmte architektonische Stellen und in der dadurch gebotenen Umrahmung ausgeführt. Erst die spätere Zeit des 18. und der Anfang des 19. Jahrhunderts haben den Versuch gemacht, die Malerei völlig zu mobilisiren, und die Gemälde als vereinzelte künstlerische Gedanken mit willkürlicher Begrenzung zu umgeben. Es ist keine Frage, dass jenes Anschliessen an die Architektur ein wichtiges Mittel zur Erhaltung des Stylgefühls war, und dass die seitdem herrschend gewordene Lösung dieses Bandes dazu beiträgt, der heutigen Malerei die Haltungslosigkeit zu geben, an der sie leidet.

Diese Bemerkungen mögen genügen, um auf den Werth dieser gründlichen provincialgeschichtlichen Arbeit aufmerksam zu machen.

2. Dasselbe Lob des Fleisses und der Gründlichkeit wie dem ersten ge büht dem zweiten der vorliegenden Werke, so sehr dasselbe sich sonst, sowohl dem Gegenstande als der Form nach, von demselben unterscheidet. Wenn die Kunst im Gebiete von Lüttich erst mit dem 16. Jahrhundert einen bestimmten und bleibenden Charakter annahm, verhält es sich im Elsass grade umgekehrt, seine künstlerische Production gehört wesentlich dem Mittelalter an. Der Verfasser des zweiten Werkes hat sich daher mit Recht auf diese frühere Zeit beschränkt. Dann aber fragte sich, in welcher Form er die Resultate seiner Studien publiciren wolle. Er hat darüber, wie er erzählt, lange geschwankt, sich dann aber für die einfachste Weise entschieden, nämlich für eine chronologische Aufzählung aller ihm bekannten Künstlernamen des Elsassischen Mittelalters, ohne Unterscheidung der Kunstzweige. Architekten, Kalligraphen, Miniaturisten, Bildhauer, Maler u. s. f. folgen daher nach der Ordnung ihrer muthmasslichen Lebenszeit auf einander. Vorzüge und Nachtheile dieser Behandlungsweise liegen auf der Hand. Bei den dürftigen und unzusammenhängenden Notizen, welche uns die mittelalterlichen Chroniken und Urkunden gewähren, wird dadurch nicht leicht ein lebensvolles Bild der künstlerischen Entwicklung entstehen. Dagegen wird durch diese Vereinzelung die Handhabung einer sorgfältigen Kritik, welche bei der Natur dieser Ueberlieferungen geboten ist, bedeutend erleichtert. Es ist daher eine solche Zusammenstellung eine bescheidene, aber überaus nützliche, ja unentbehrliche Aufgabe, der sich der Verfasser denn auch mit kritischer Gewissenhaftigkeit unterzogen hat. Sein Buch, von dem jetzt nur der erste Theil vorliegt, wird daher, besonders wenn der zweite, dem 15. Jahrh. gewidmete, erschienen und mit den ausführlichen Registern, welche die Vorrede verheisst, versehen sein wird, ein Repertorium bilden, das Keiner übergehen darf, der sich mit der Kunst des Elsass beschäftigt. Natürlich hat der Verfasser sich bei seinen Mittheilungen nicht auf eigene neue Forschungen beschränken dürfen: seine Aufgabe war vielmehr, die Resultate der schon längst eifrig betriebenen Localforschung zu prüfen und die mannigfachen Irrthümer, welche sich hartnäckig zu erhalten pflegen, aufzudecken. Gerade die Trockenheit und Lückenhaftigkeit der überlieferten Nachrichten gibt die Pflicht, aber auch einen fast übermässigen Reiz, sie möglichst auszubeuten, und durch die Phantasie zu beleben, was denn leicht zu bedenklichen Hypothesen führt. Der Verfasser ist sich dieser Gefahr wohl bewusst und hat sie durch sorgfältige Kritik möglichst zu vermeiden gesucht. Indessen fehlt es auch bei ihm nicht an Annahmen, die ich für unbegründet oder doch für sehr zweifelhaft halten muss. In die letzte Kategorie gehört auch eine, welche so eben bei Woltmann (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 8. Band, Seite 359) Zustimmung gefunden hat.

An der stattlichen gothischen Kirche St. Martin zu Colmar sind die Namen mehrerer Werkmeister erhalten. Der Eine derselben, Wilhelm von Marburg, ist zufolge seines Grabsteines im J. 1364 gestorben; von ihm kann daher nur der Chor herrühren, während das Langhaus einer frühern Zeit entspricht und das Kreuzschiff noch älteren Ursprunges scheint. Gerade an diesem ältesten

Theile aber hat man schon vor etwa zwanzig Jahren ebenfalls den Namen eines Meisters entdeckt. An dem Portale des südlichen Kreuzarmes befindet sich nämlich die Statuette eines Mannes, der mit dem Schurzfell bekleidet, das Winkelmaass in der kräftigen Hand, augenscheinlich die Darstellung eines Steinmetzen oder Baumeisters gibt. Daneben dann die Inschrift: MAISTRES-HUMBRET (Maistres-Humbret). Schon der Entdecker dieser Inschrift, der verstorbene Abbé Hugot, folgerte daraus, dass der Mann kein Deutscher, sondern ein Franzose gewesen sei, eine Ansicht, der jedoch Ludwig Schneegans, einer der gründlichsten Elsässischen Forscher, ebenfalls aus sprachlichen Gründen entgegentrat. Unser Verfasser widerspricht diesem und legt namentlich darauf Gewicht, dass der Schluss des Meistertitels, das S am Nominativ des Singulars eine im Altfranzösischen oft vorkommende Form sei. Seine Gründe scheinen mir indessen nicht schlagend. Wenn auch jenes S beim Gebrauch des Singulars im Altfranzösischen vorkommen mag, so ist es immer eine Ungenauigkeit, welche nicht gerade als ein Zeichen der Nationalität des Schreibenden gelten kann, während andererseits die Form des Namens Humbret (Humbrecht) eher auf deutschen Ursprung deutet und die Schreibart des Meistertitels keiner beider Sprachen vollkommen angehört. Im Mittelhochdeutschen ist zwar die Schreibart »Meister« gewöhnlicher, doch kommt auch die Schreibart »Maister« (in Erinnerung an den auch den Handwerkern wohlbekannten lateinischen Ursprung des Wortes Magister) nicht selten vor. So wiederholt in Esslingen, vgl. Heidehoff, Schwaben, S. 44, 45. Es steht daher nur so viel fest, dass die Schreibart beider Worte incorrekt ist; eine Ungenauigkeit wie sie in Steinschriften so häufig vorkommt. Unter diesen Umständen scheint es mir höchst gewagt, aus der Orthographie einen Schluss auf die Nationalität des dargestellten Mannes zu ziehen. Fragt man aber nicht bloß die Inschrift, sondern das Werk selbst an welchem sich die Statuette befindet, so redet es entschieden deutsche Sprache; die Architektur dieses südlichen Kreuzarmes enthält noch starke romanische Reminiscenzen, wie sie um das Jahr 1240, wo nach den, von dem Verfasser selbst mitgetheilten Nachrichten dieser Theil gebaut sein muss, in Frankreich nicht denkbar sind, in der deutschen Praxis aber ganz herkömmlich waren. Der Erbauer dieses Kreuzarmes muss daher ein Deutscher gewesen sein. Damit ist denn auch Prof. Woltmann a. a. O. einverstanden, glaubt aber dennoch nach Gérard's Vorgange die französische Nationalität des Meisters Humbert festhalten zu dürfen. Er nimmt nämlich an, dass bei dem Eintritt dieses fremden Meisters, der Innenbau des Kreuzarmes durch seine deutschen Vorgänger bereits vollendet und nur noch das Portal, an welchem die Statuette sich befindet, auszuführen gewesen sei. Gerade dies Portal hat aber keinesweges den ausschliesslich romanischen Charakter wie der Innenbau; es scheint zwar aus ununterbrochener Arbeit hervorgegangen, enthält aber in der That eine freilich etwas wunderliche Mischung von romanischen und gothischen Motiven, die er den Anordnungen des neuen Meisters zuschreiben zu dürfen glaubt, der von da zum Bau des Langhauses übergegangen sei, in welchem dann die gothische Formbildung schon deutlicher hervortritt. Die Hypothese ist scharf-



sinnig, leidet aber doch wieder an innerer Unwahrscheinlichkeit. Die Mischung der romanischen und gothischen Elemente an der Bildung des Portals ist so roh und ungeschickt ausgeführt, dass man sie einem Künstler, der in der Kenntniss des neuen Styls aufgewachsen war, nicht zuschreiben kann und ebensowenig ist es glaublich, dass man dem neu hinzutretenden Meister gestattet haben würde, sogleich mit der Anbringung seines Bildnisses an einem Werke, an dem er so wenig Antheil hatte, zu debütiren. Viel eher wäre es möglich, dass ein älterer Meister, dessen lange Wirksamkeit ihm Ansprüche gab bei dieser Schlussarbeit seine Vielseitigkeit und sein gewachsenes Verständniss des neuen, von Frankreich her eindringenden Styles, zeigen wollen, was denn in ziemlich abschreckender Weise geschehen ist und eher die Lehre gibt, sich in späten Tagen kühner Versuche zu enthalten. Es wäre in der That gar nichts Auffallendes, wenn französische Meister im Elsass thätig gewesen wären, allein der Beweis der Thatsache scheint wenigstens in diesem Falle noch nicht erbracht zu sein.

Besonders ausführlich beschäftigt sich der Verfasser mit den Baumeistern des Strassburger Münsters, unter denen er (wiederum nach dem Vorgange von Ludwig Schneegans) schon einen des 12. Jahrhunderts nachweisen zu können glaubt. An einem der durch den Bischof Conrad von Hunenbourg (1190—1202) erbauten Thore der Stadt Strassburg findet sich nämlich das Reliefbild eines Mannes, der hinter einem Rade sitzt, mit der Inschrift: »Hermanus Auriga magister hujus operis.« Da das Kreuzschiff des Münsters ungefähr derselben Zeit, also auch muthmasslich demselben baulustigen Bischof angehört, glaubt der Verf. es demselben bewährten Meister zuschreiben zu dürfen. Eine Vermuthung, die jedenfalls zu kühn und entbehrlich scheint,

Noch kühner ist es dann, wenn man diesen Meister auch sofort mit einer künstlerischen Tochter beschenkt. Schneegans hat überzeugend bewiesen, dass die Bildhauerin Sabina, von welcher nach einer uns aufbewahrten Inschrift einige Statuen am Aeussern des Münsters herrührten, nicht, wie man durch ein grobes Missverständniss angenommen, eine Tochter Erwins von Steinbach gewesen sein könne, sondern mehrere Decennien vor demselben gelebt haben müsse. Da aber bei den damaligen Zuftverhältnissen die Theilnahme einer Frau an der Thätigkeit der Steinmetzen nur dann denkbar sei, wenn sie zu der Familie des Werkmeisters und also gewissermassen zur Bauhütte gehört habe, so glaubt Schneegans und mit ihm unser Verfasser annehmen zu dürfen, dass sie von jenem Hermann Auriga, dessen Lebenszeit ihrem Style entspreche, abstamme. Es ist augenscheinlich, dass wir zu dieser völlig unerwiesenen Vermuthung kein Recht haben.

Bei dem vielgefeierten Namen Erwins von Steinbach kommt der Verfasser zu einer Hypothese, die so viel ich weiss, ganz neu und ihm eigenthümlich ist. Gewöhnlich hat man jenen, ihm nur in einer Inschrift beigelegten Beinamen mit der im markgräflichen Baden gelegenen Ortschaft Steinbach und sogar theilweise mit dem danach benannten ritterlichen Geschlechte in Verbindung gebracht. Es gibt aber auch noch ein anderes Steinbach, und zwar im Elsass

selbst, in der Nähe von Thann, und es existirt in der That kein Beweis über die Richtigkeit der einen oder der anderen Beziehung. Auch scheint es sehr gleichgültig, ob der tüchtige Meister auf dem rechten oder auf dem linken Rheinufer geboren ist. Unser Verfasser fügt nun aber diesen beiden Möglichkeiten eine dritte hinzu, für die er sich entscheidet, die nämlich, dass Erwin ein Franzose gewesen, dessen Geburtsort Pierrefont oder ähnlich gelautet habe, und auf deutschem Boden durch das deutsche Wort Steinbach übersetzt sei, Gründe für diese Vermuthung findet er besonders darin, dass Erwins Arbeiten nicht bloss in künstlerischer Beziehung Spuren der französischen Gothik tragen, sondern auch sonst einen französischen Patriotismus verrathen. So namentlich wenn er bei der Darstellung der Auferstehung, am grossen Portale des Münsters, einen Sarg mit den französischen Lilien und dem Thurme, also mit dem in Frankreich so oft vorkommenden Wappen Ludwig IX. und seiner Mutter Blanca von Kastilien, schmücke. An der Façade seien neben dem damals lebenden deutschen Kaiser, Rudolph von Habsburg, die Reiterstatuen des Clovis und des Dagobert aufgestellt. Angeblich sei dies eine Anerkennung ihrer der Kathedrale gegebenen Schenkungen. Aber diese habe auch andere Wohlthäter gehabt, und die Wahl des Begründers der französischen Monarchie und des in Frankreich populärsten Königs lasse sich daher nur als ein Ausdruck persönlicher Anhänglichkeit des Meisters erklären.

Der Verfasser unseres Buches scheint nicht ein geborener Elsasser zu sein; er ist mit dem Elsass, wie er sich in der Vorrede ausdrückt, durch kindliche Anhänglichkeit seit mehr als einem halben Jahrhundert verbunden; er ist jetzt Advocat am Appellhof zu Nancy. Er wird also ohne Zweifel geborener Franzose sein. Er versichert uns aber, dass dies auf die eben gedachte Hypothese keinen Einfluss habe: er sei weit entfernt eine kindische Befriedigung darin zu finden, dass er Deutschland einen grossen Künstler entziehe. Er habe diese Ansicht schon gehabt, während er nur das gelehrte und künstlerische Deutschland gekannt und geliebt habe. Wir wollen ihm das gerne glauben, da er sich auch sonst mässig und vorurtheilsfrei ausspricht, aber seine Hypothese scheint uns dennoch unhaltbar. Dass die Arbeiten Erwin's der französischen Schule angehören, ist ausser Zweifel, aber schon die Art ihrer Ausführung spricht dafür, dass er kein Franzose, sondern ein Deutscher gewesen, der die in Frankreich ausgebildete Form in eigenthümlicher Weise auffasste. Jene französischen Wappen mögen eben eine harmlose Reminiscenz aus seiner Studienzeit, oder eine Copie einer mitgebrachten Zeichnung sein, und die Gestalten von Clovis und Dagobert, wenn überhaupt diese durch eine unerwiesene Tradition überlieferten Namen richtig sind, stammen nicht aus seiner Wahl, sondern waren ihm vorgeschrieben. Jedenfalls aber ist die von dem Verfasser angenommene Entstehung des Wortes Steinbach höchst unwahrscheinlich. Uebersetzungen von Beinamen kommen wohl vor; Rogier de la Pasture, nachdem er aus seinem französisch redenden Geburtsorte Tournay auf flamländisches Gebiet verzogen war, nannte sich Roger van der Weyden. Allein dies geschah im 15. Jahrhundert, zu einer Zeit, wo die Beinamen bereits in bleibende Familiennamen über-

gingen und an einem Worte von allgemeingültiger Bedeutung, nicht im 13. Jahrh., wo die Beinamen stets den Charakter der persönlichen Bezeichnung hatten und nach Massgabe der Umstände wechselten, und nicht an einem Ortsnamen (*nomen proprium*), der als solcher unveränderlich war. Der Namen einer grossen Stadt geht durch die ganze Welt, der eines kleinen, wenig bekannten Ortes hat aber ausserhalb der Provinz, der er angehört, und besonders im Auslande, keine Bedeutung, man ersetzte ihn daher hier durch den Namen der Provinz oder gar des Landes, in welchem jener kleine Ort lag. Beispiele davon sind in Italien überaus häufig, für Deutschland mag es genügen, auf die grosse Zahl von Künstlern und Handwerkern aller Art hinzuweisen, welche im 14. und 15. Jahrhundert unter den Namen Beheim, Behm u. s. w. vorkommen. Wäre Erwin wirklich ein Franzose gewesen, der in seinem Vaterlande von Pierrefont genannt war, so würde man sich in Strassburg begnügt haben, ihn als den »Wälschen« als Franzosen, oder mit dem Namen einer grossen Stadt, in der er gearbeitet hatte, etwa von Amiens oder von Paris, zu bezeichnen. Jedenfalls aber wäre die Uebersetzung des Namens Pierrefont durch Steinbach zweckwidrig gewesen, da sie die Vorstellung erweckt haben würde, dass der Inhaber desselben ein Deutscher, ein Elsasser oder Badenser sei, eine Vorstellung, welche irreführt und die Erkennung erschwert haben würde. Der Verf., der uns versichert, dass sein französisches Herz an dieser Hypothese keinen Antheil hat, mag seinerseits überzeugt sein, dass unser deutscher Patriotismus bei dieser Frage gar nicht mitspricht. Wir wissen sehr wohl, dass die Gothik in Frankreich ihre Ausbildung erhalten hat und erst von dort her nach Deutschland verpflanzt ist. Deutsche Schriftsteller haben dies nachgewiesen, ehe es in Frankreich selbst ausgesprochen war. Unter diesen Umständen aber erscheint es ziemlich gleichgültig, ob diese Uebersetzung nach Deutschland durch deutsche Meister, auf Grund ihrer in Frankreich gemachten Studien, oder durch französische, die zu uns einwanderten, geschehen sei. Innere Gründe bestimmen uns in den Fällen, wo wir die Entstehung der frühesten gothischen Kirchen in Deutschland genauer verfolgen können, die Wirksamkeit deutscher Meister anzunehmen. Unserer Eitelkeit würde vielleicht eher die andere Ansicht zusagen. Dass unsere Meister das Bedürfniss nach französischer Architektur empfanden und sie in ihrer Heimath studirten, ist jedenfalls ein stärkeres Anerkenntniss ihrer Vorzüge, als wenn französische Meister zu uns gekommen wären und uns ihre Leistungen angeboten hätten.

Auf die ausführlichen Untersuchungen des Verf. über die Söhne Erwin's und über seine Nachfolger am Bau des Münsters darf ich nicht weiter eingehen; er schliesst sich in der Regel der Ansicht von Schneegans an.

Im 14. Jahrhundert kann es interessiren, dass der Verf. auch da noch mehrere geistliche Baumeister nachweist. Der Franciskaner Johann Wagner erbaute den Chor der Kirche seines Ordens in Thann (1303—1306), an der Kirche von S. Thomas leiteten wiederholt die Scholastiker des Capitels den eleganten, noch jetzt bestehenden Bau.

Manche Gründe könnten zu der Vermuthung führen, dass auch in dieser Rheingegend die Malerei schon im 14. Jahrhundert einen gewissen Aufschwung

genommen habe. Die Forschungen des Verf. geben indessen keine Bestätigung derselben. Er zählt zwar gelegentlich (S. 337) eine Reihe von Wandmalereien auf, welche jedoch nur in schwachen Ueberresten erhalten und nicht ausgezeichnet zu sein scheinen. An einer derselben in der Dominikanerkirche zu Gebweiler nennt sich der Maler: Werlin zum Burne in deutscher Inschrift. Uebrigens ist aber selbst die Zahl der Malernamen, welche der Verf. aus Bürgerlisten und ähnlichen Urkunden mittheilt, ohne dass wir Kenntniss von ihrer Bedeutung haben, auffallend klein. Er hätte diesen Namen den des Andreas von Colmar hinzufügen können, den der Verf. eines Manuscripts aus dem 14. Jahrhundert als seine Quelle für mehrere von ihm mitgetheilte Farbenrecepte anführt (Gesch. d. bild. Künste, 1. Auflage VI. 408. 2. Aufl. S. 379). Dagegen nennt der Verf. zwei andere Malernamen, die bloss auf einer augenscheinlich unbegründeten Hypothese beruhen. Er erzählt nämlich am Schlusse des 13. Jahrh. von einem Strassburger Maler, den er Wurmser den Alten nennt, dass derselbe nach Prag ausgewandert sei und sich daselbst niedergelassen habe, und späterhin von einem Kunz Wurmser, der, aus Strassburg stammend, Hofmaler Carl's IV. und in Prag berühmt gewesen sei. Was wir urkundlich wissen, ist nur, dass ein Maler aus Strassburg, Nicolaus Wurmser, im Jahre 1359 in die Dienste Carl's IV. trat, von ihm hochgeehrt und längere Zeit im Schlosse Carlstein beschäftigt wurde, wo wir wahrscheinlich noch Malereien von seiner Hand besitzen. Von dem Lehrmeister dieses Nicolaus und von seiner Familie wissen wir nichts. Was der Verf. darüber Weiteres mittheilt, gründet sich auf eine Vermuthung eines älteren deutschen Kunstforschers, von Murr. Derselbe entdeckte nämlich in einem polizeilichen Register der Stadt Nürnberg die Notiz, dass »Cunzel der Böhme, der Bruder des Malers Nicolaus« bei Strafe des Hängens aus der Stadt verwiesen sei, und nahm an, dass dieser Maler Nicolaus mit dem Nicolaus Wurmser identisch sei. Allein die Gleichheit des Vornamens Nicolaus genügt nicht, um die Identität jenes in Nürnberg befindlichen Malers mit Nicolaus Wurmser zu beweisen. Ja diese Identität ist fast unmöglich, da die Nürnberger Notiz vom Jahre 1310, mithin fast fünfzig Jahre älter ist, als der Eintritt des Wurmser in die Dienste Carl's IV. Kugler, Hotho und ich selbst hatten daher jene Hypothese von Murr's längst verworfen, nur Passavant nahm sie gläubig auf und erweiterte sie in so fern, als er jenen Cunzel den Böhmen, von dem die Urkunde durchaus nicht sagt, dass er ein Maler gewesen sei, mit einem Maler Kunze, der später in der Malergilde von Prag war, identificirte. Unser Verf. obgleich er Hotho's Widerspruch kennt und citirt, geht noch weiter als Passavant und baut darauf neue Hypothesen. Der auffallende Umstand, dass der eine beider Brüder ein Strassburger, der andere als Böhme bezeichnet sei, lasse sich nur dadurch erklären, dass der Vater beider Brüder nach ihrer Geburt von Strassburg nach Böhmen verzogen sei und den einen derselben mitgenommen und dort erzogen habe, weshalb er denn auswärts als Böhme bezeichnet worden, den andern aber in Strassburg bei seinen Verwandten zurückgelassen habe. Die auffallende Differenz zwischen den Jahren 1310 und 1359 glaubt der Verf. durch die Annahme beseitigen zu können, dass Nicolaus der jüngere beider

Brüder und im Jahre 1310 noch sehr jung gewesen sei. Allein, da sein Name in Nürnberg gebraucht wurde, um seinen Bruder näher zu bezeichnen, muss er doch ein einigermaassen bekannter Mann und mithin wenigstens zwanzig Jahre alt gewesen sein, was ihm denn bei dem Eintritt in den Dienst Carl's IV. ein Alter von 70 Jahren geben würde. Ich enthalte mich weiter auf die Widersprüche und Unwahrscheinlichkeiten einzugehen, zu denen diese Hypothese des Verf. führt, und mache nur darauf aufmerksam, wie gefährlich es ist, wenn man Vermuthungen auf Vermuthungen baut. Nicht nur jener Wurmser der alte, sondern auch der in Prag wirksame Maler Kunze, müssen daher aus der Liste der elssasser Künstler gestrichen werden. Der in Prag vorkommende Maler Kunze scheint wirklich ein geborner Böhme, blühte aber (wie ich anderweitig nachgewiesen habe, Gesch. der bild. Künste 2. Aufl. VI S. 440, Anm. 1) wahrscheinlich erst um 1414, und war also mit jenem aus Nürnberg verwiesenen Cunzel nicht identisch.

Diese Mängel stehen übrigens dem Werthe des Buchs nicht entgegen. Der gegenwärtige Band schliesst mit dem Ende des 14. Jahrhunderts. Der folgende soll nur das 15. umfassen, jedoch, wie wir aus der Vorrede des gegenwärtigen erfahren, mit Ausschluss Martin Shongauers, in welchem der Verf. (nach meiner Ansicht nicht mit Unrecht) mehr den Anfänger der neuern Zeit als den Schluss des Mittelalters sieht.

3. Das dritte der oben bezeichneten Werke wird ohne Zweifel das bedeutendste der ganzen Reihe werden. Der Verfasser hat es auf eine in jeder Beziehung erschöpfende Würdigung der noch so wenig bearbeiteten Kunstgeschichte der Schweiz abgesehen; er schildert durchweg auf Grund eigener Anschauungen und mit Hülfe sorgfältiger und reichhaltiger Abbildungen. Nur die Anfänge des Werkes (zwölf Bogen), die bis in den Anfang des 12. Jahrh. führen, liegen uns jetzt vor, enthalten aber schon eine grosse Fülle des Stoffes. Der Verfasser beginnt damit, seine Leser vor unberechtigten Ansprüchen an seine Aufgabe zu warnen. Er findet, dass die Schweiz innerhalb der umgebenden Monumentalwelt eine eigenthümliche, keineswegs bevorzugte Stellung einnehme. Es fehlte ihr das Band nationaler Einheit; schon seit der frühesten Zeit sei sie von verschiedenen Nationen bewohnt; seit dem 11. Jahrh. habe sie drei verschiedene Strömungen in sich aufgenommen, die noch jetzt sich kennbar sonderten. Neben der schwäbisch-alamanischen Bauschule, die im Norden der Schweiz herrsche, bestehe eine italienisch-lombardische, die besonders in Tessin und Graubünden einheimisch sei, deren Einfluss sich aber selbst noch am Grossmünster von Zürich geltend mache, und endlich die französisch-burgundische Bauschule, welche durch die Klöster der Cluniacenser und Cistercienser die französische Schweiz erfüllt habe. Winckelmann spreche mit Recht wiederholt aus, dass die Freiheit die Quelle der griechischen Kunst gewesen, aber schwerlich sei sie allein ausreichend. Es gehöre dazu die Nationalität und wenigstens ein gewisser Wohlstand. Dieser habe der Schweiz lange gefehlt. Erst mit dem Ende des Mittelalters beginne sie sich

zu heben, und erst die Ruhe, deren sie sich seit dem dreissigjährigen Kriege im Verhältniss zu anderen Völkern erfreut, habe ihr den nöthigen Wohlstand und eine relative Einheit gegeben. Daher denn in den früheren Jahrhunderten eine gewisse Lückenhaftigkeit der künstlerischen Entwicklung, eine Gleichgültigkeit gegen das künstlerische Element, welche durch die Naturbeschaffenheit der Schweiz und ihre grossartige Schönheit noch gesteigert sei, und eine Schwäche der Production, welche es verschuldet habe, dass in manchen Gegenden der romanische Styl sich bis in das 16., der gothische sogar bis in das 17. und 18. Jahrh. erhalten habe.

Aus diesen eigenthümlichen Verhältnissen ergibt sich denn auch der Plan, nach welchem der Verfasser seinen Stoff behandeln musste. Da überall die von verschiedenen Seiten sich geltend machenden Einflüsse aus den Nachbarländern berücksichtigt werden müssen, darf er die allgemeine Kunstgeschichte nicht aus dem Auge verlieren, muss vielmehr die nöthigen Hinweisungen zum Verständniss ihrer Richtung vorausschicken, und daran die Schilderung der schweizerischen Monumente anknüpfen und in ihren Abweichungen und Eigenthümlichkeiten erklären. Es ist begreiflich, dass die Aufgabe dadurch eine mühsame und umfassende wird, ohne den Vorzug zu haben, eine grosse Zahl von musterhaften Leistungen zusammen zu stellen. Wohl aber wird sie das Verdienst haben, tiefer und lebendiger in die Gesetze der Production und ihrer Hemmnisse und Bedingungen einzuführen.

Eine Uebersicht des Inhalts der jetzt vorliegenden ersten Lieferung wird genügen, um zu zeigen, in wie gründlicher Weise der Verf. sich dieser seiner Aufgabe unterzieht. Jener Einleitung, deren Inhalt ich oben geschildert habe, folgt als erstes Buch (S. 17—48) die Kunst des helvetisch-römischen Zeitalters, und zwar zuerst der Anfang der Kunst in vorhistorischer Zeit, mit ziemlich genauen Berichten über die Ergebnisse der Pfahlbauten und über die ersten Spuren kunstgewerblicher Thätigkeit. Ein zweites Capitel schildert die Kunst der Römer, die militärische Regelmässigkeit ihrer Architektur, die Einflüsse ihrer Schmucklust und ihres Formenreichthums. Das sehr umfassende zweite Buch beschäftigt sich dann in einer Reihe von Capiteln mit der Kunst der altchristlichen Jahrhunderte. Voran gehen die ersten Spuren christlicher Kunst in der Schweiz, darauf folgt eine Schilderung der Kunstanfänge bei Alamannen und Burgundern, wo namentlich über die ornamentistische Richtung der letzteren interessante Mittheilungen gegeben werden. Ein drittes Capitel erzählt die Anfänge und die Entwicklung des christlichen Kirchenbaues, wobei das Nöthige über die Basilikenfrage beigebracht wird. Darauf dann endlich die Kunst im carolingischen Zeitalter, und zwar zunächst die Betrachtung der Architektur mit ausführlicher Schilderung des Bauplanes von S. Gallen und der grossartigen Anlagen der Insel Reichenau. Durch die Gunst der Umstände gibt gerade hier die Schweiz hervorragende Beispiele. Nicht minder gilt dies von der Plastik und Malerei dieses Zeitalters, wo die Schule von S. Gallen in Elfenbeinarbeiten und durch die Miniaturen rühmlichst vertreten ist. Gerade hier sind die Schilderungen des Verf. sehr genau und charakteristisch, und besonders mit Hilfe der gerade hier vor-

zügig ausgeführten umfassenden Abbildungen überaus lehrreich. Der Rest dieser Lieferung (S. 149—192) macht dann den Anfang mit der sehr gründlichen und mit lebendigem Stylgefühl durchgeführten Schilderung der romanischen Kunst. Von dem Reichthume der Ausstattung gibt es eine Vorstellung, dass die 192 Seiten des Textes 59 zum Theil fast die ganze Seite einnehmende Abbildungen enthalten. Wir zweifeln nicht, dass es der begeisterten Energie des Verf. gelingen wird, das allerdings sehr umfassende Werk in gleicher Weise durchzuführen und so das Verständniss bei seinen Landsleuten und allen, die an der künstlerischen Entwicklung der Schweiz Theil nehmen, bleibend zu fördern.

Wiesbaden, im September 1873.

C. Schnaase.

#### Nachschrift.

Charles Gérard, les artistes de l'Alsace pendant le moyen-âge. Tome II. Colmar und Paris 1873.

Während der vorstehende Bericht bereits dem Drucke übergeben war, ist der darin erwähnte zweite Band des obengenannten Werkes dem Referenten zugegangen. Er entspricht völlig den Voraussetzungen, welche der erste Band erweckte und enthält ausser einer mässigen Zahl aus der Schlusszeit des 14. eine starke Liste von Künstlern des 15. Jahrhunderts, bei denen dann das biographische Material oft etwas reichhaltiger fliesst und lebensvollere Mittheilungen gewährt, als in der frühern Zeit. Näher auf das Einzelne einzugehen, namentlich die vielen Fragen zu erörtern, welche sich an die Namen der Baumeister des Münsters anknüpfen, kann auch hier nicht meine Absicht sein; ich begnüge mich, auf einige, für den Gesamtgeist des 15. Jahrhunderts charakteristische Mittheilungen aufmerksam zu machen. Wie eigenthümlich sind oft die Verhältnisse der Zünfte. Ein gewisser Johann Joerche, der als Bildschnitzer bezeichnet ist, hatte sich in die Malerzunft aufnehmen lassen. Nun macht aber die Zunft der Wagner, zu welcher übrigens auch Tischler und Drechsler gehören, auf ihn Anspruch, weil er sich der Axt, des Schneidmessers, der Säge, also der Werkzeuge bediene, von denen sie Gebrauch machen. Die Malergilde widerspricht dem, und der Rath entscheidet denn auch zu ihren Gunsten, weil die geschnitzten Bildwerke auch des Malens bedürften und er, Joerche, dies selbst bewirke und verstehe. Zahlreiche Nachrichten zeigen dann auch den Zusammenhang der Künste mit der aufkommenden Buchdruckerei. Das Gewerbe der Bücherschreiber scheint bedeutender wie je und entwickelt sich in Verbindung mit dem Buchdruck und mit der Kunst des Holzschnittes. Einzelne Züge deuten auf steigende Blüthe der Malerei und die ausführlichen Contrakte, welche im Jahre 1418 die Vertreter der Stadt Basel mit dem Maler Johann Tiefenthal aus Schlettstadt über die Ausmalung einer Kapelle in ihrer Stadt und im Jahre 1462 der Kir-

chenvorstand von St. Martin in Colmar mit dem daselbst wohnenden Maler Caspar Ysenmann über die Anfertigung des Hauptaltars in ihrer Kirche abschliessen, enthalten manches Interessante. In dem ersten Contrakte ist namentlich merkwürdig, dass die Stadt Basel einen Vorrath von blauer (wahrscheinlich kostbarer) Farbe zu besitzen scheint, aus welchem dem Maler Quantitäten auf Abrechnung seines Honorars verabfolgt werden sollen. Caspar Ysenmann malt übrigens in Oel und die Ueberreste seines Altarwerkes, welche sich im Museum zu Colmar befinden, lassen darauf schliessen, dass er mit niederländischer Kunst nicht unbekannt war. Als ein Beweis für die populäre Geltung der Malerei verdient es angeführt zu werden, dass die Zerstörung einer feindlichen, den Herrn von Thann gehörigen Burg durch die Bürger von Strassburg im J. 1448, durch ein Bild in der Amtsstube der Bäcker gefeiert wird. Martin Schongauer stand nicht allein; ausser dem ebengenannten Ysenmann war Johann Hirtz in Strassburg ein bedeutender gleichzeitiger Maler; Geiler von Kaisersberg nennt in einer seiner Predigten seinen Namen mit dem Zusatze, dass, wenn man ein Altarbild bewundere, man es ihm zuzuschreiben pflege, und Wimpheling erwähnt seiner noch im J. 1502 als eines ehemals berühmten Malers. Er starb übrigens schon um 1466. Im J. 1486 war ein gewisser Lienhart ein bedeutender Meister, der das jüngste Gericht im Chor der Kathedrale malte. Ueber Martin Schongauer selbst erhalten wir nur mittlere Nachrichten, nämlich die Lebensdaten seines Vaters, des Goldschmids Caspar Schongauers, der im J. 1445 das Bürgerrecht in Colmar erhielt und 1468 daselbst starb, sowie seiner Brüder, namentlich des Malers Ludwig, der, obgleich er nach dem bekannten Bericht des Scheurl im J. 1492 bereits Albrecht Dürer in Colmar empfing, dennoch erst im J. 1493 das Bürgerrecht daselbst erwarb. Bei dieser Gelegenheit erfahren wir denn auch, dass der Verfasser unseres Buches in der künftig von ihm herauszugebenden Biographie Martin Schongauers nachzuweisen gedenkt, dass sein Tod nicht, wie wir jetzt annehmen (vgl. His-Heusler in Naumann's Archiv, Bd. 13, S. 129) im J. 1488, sondern erst im J. 1498 erfolgt sei. Referent, der früher dieses spätere Todesjahr vertheidigt hatte, jetzt aber die besseren Gründe des Herrn His anerkennt, ist begierig diesen neuen Beweis kennen zu lernen.

Sehr vollständige Register erleichtern die Brauchbarkeit der fleissigen Compilation.

Wiesbaden, im October 1873.

Schnaase.