



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

::: Der ältere jüngere Cranach

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

unsre unglückliche Reisende angeblich schon um zwei Uhr nachmittags wieder ab und wohin? halb Post, halb Eisenbahn nach Gijon zurück, ohne den ihr von dort mitgegebenen köstlichen Zettel: „August in Berrigo, sein so gut, dieser Tame zu dienen, sie is eine Teitsche. Mit Grufß Ernest Winter.“ an August in Berrigo, der in La Coruña eine französische Bäckerei hat, abgegeben zu haben. Wenn man die mit den Worten: „Um zwei Uhr weiter nach Gijon“ anhebende Episode von der 268. Seite, wo sie steht, auf die 266. verpflanzt, wird alles glatt. Clara „durchquert“ dann nicht das Kantabrische Gebirge, um nach Gijon zurückzukehren, von wo sie eben nach zwanzigstündiger Seereise kam, sondern bleibt in La Coruña und macht die Bekanntschaft nicht bloß von August in Berrigo (der gute Ernest Winter hat offenbar y Berrigo gemeint), sondern auch die seiner Frau und seiner blauäugigen, blonden, aber schon kein Deutsch mehr verstehenden Kinder.

Seite 402 ist die Sache weniger einfach. Es steht auf der dritten Zeile von oben ein „Um sechs Uhr früh lief der Zug dort auf dem Bahnhof ein,“ dessen dort sich infolge einer oder zweier verloren gegangener Zeilen mit dem besten Willen auf nichts Vorhergegangnes beziehen läßt und sich wie ein unheimlicher Wegweiser nach dem Jenseits ausnehmen würde, wenn sich nicht einem von Clara ihrem Freunde Velasquez in Museo del Prado kurz nach der Ankunft des Zugs abgestatteten Morgenbesuche entnehmen ließe, daß das geheimnisvolle „dort“ nicht auf die Elysäischen Gefilde hinweist, in denen unser Geist den großen Künstler sucht, sondern auf die Hauptstadt Spaniens, die uns mit dem Eskurial das unvergängliche Erbe seines Genies bewahrt.



## Der ältere jüngere Cranach



er an einem lehrreichen Beispiel sehen will, welche Fortschritte die moderne Kunstwissenschaft, die jüngere Schwester der Archäologie, im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts gemacht hat, der muß die in dem letzten Jahre dieses Jahrhunderts erschienenen Cranachstudien von Eduard Flechsig zur Hand nehmen.\*) Das Buch ist zunächst für die Fachgenossen des Verfassers bestimmt. Aber auch der Laie, der der Erörterung kunstwissenschaftlicher Fragen mit Anteil folgt, wird es trotz der Menge von Einzelheiten, die es bringt, mit lebhaftem Interesse an der Sache lesen und, wenn er Sinn dafür hat, auch mit wahren Vergnügen an der Form.

\*) Cranachstudien von Eduard Flechsig. Erster Teil. Mit 20 Abbildungen. Leipzig, Carl W. Hiersemann, 1900. XIII und 313 Seiten.

Flechtig ist gegenwärtig unstreitig der gründlichste Kenner der ältern sächsischen Kunst, obwohl ihn seine amtliche Stellung — er ist Beamter am herzoglichen Museum in Braunschweig — den größten Teil des Jahres von Sachsen fernhält. Aber er ist auch einer der gediegensten Forscher auf diesem Gebiete, nicht einer von denen, die sich damit begnügen, alte Hof- oder Stadtrechnungen durchzustöbern, unbekannte Künstler- und Handwerkeramen auszugraben und diese mit erhaltenen oder auch verschollenen Kunstwerken in zweifelhaften Zusammenhang zu bringen, sondern einer von denen, die die Wissenschaft wirklich fördern, indem sie in jahrelanger mühevoller methodischer Arbeit die Antwort suchen auf ungelöste Fragen der Wissenschaft. Seine Hauptthätigkeit hat er seit Jahren dem Studium Cranachs gewidmet, dem Meister, von dem wir bis jetzt wohl die ungenügendste Kenntnis gehabt haben. Cranach war 1472 geboren, war also 1522 fünfzig Jahre alt. Wie viele Bilder mag er bis dahin gemalt haben! Und wie wenige sind uns bekannt! Etwa zwanzig Bilder unsrer Sammlungen sind es bis zum Jahre 1522, die unbestritten für Werke Cranachs gelten. Diesen stehen etwa dreihundert gegenüber, die jenseits seines fünfzigsten Lebensjahres fallen, natürlich nicht alles Werke seiner Hand, aber doch alle aus seiner Werkstatt hervorgegangen. So kommt es, daß die meisten Kunstfreunde nur den alternden Cranach kennen, von dem werdenden und gewordenen so gut wie nichts wissen. Und wie viel oder wie wenig von jenen dreihundert Bildern des alternden Cranach stammen denn nun wirklich von seiner Hand? Und was von andern Händen? Und von welchen Händen? An diese Fragen hat die Forschung bisher kaum gerührt.

Flechtigs Buch besteht in der Hauptsache aus drei Kapiteln. Das erste behandelt die Holzschnitte und die Kupferstiche Cranachs bis zu seinem fünfzigsten Lebensjahre (1522), das zweite seine Tafelbilder aus derselben Zeit. In beiden Kapiteln ist es dem Verfasser gelungen, die bisher bekannte Reihe von Werken noch um ein paar weiter zurückliegende zu vervollständigen, in beiden ist er bemüht, sie mit Hilfe innerer und äußerer Kennzeichen — namentlich mit Hilfe einer genauen Scheidung der verschiedenen Monogramme und Künstlerzeichen, deren sich Cranach bedient hat (der bekannten geflügelten Schlange in ihren verschiedenen Formen) — in die richtige Reihenfolge ihrer Entstehung zu bringen und so die Stilentwicklung des Künstlers zu zeigen. Dabei hat er auch gründlich mit der Verwirrung aufgeräumt, die der gedankenlose Gebrauch der Wörter „Jugend“ und „Frühzeit“ in der Litteratur über Cranach angerichtet hat. Man scheint das Geburtsjahr Cranachs bisweilen geradezu vergessen zu haben.

Diese beiden ersten Kapitel sind aber nur Vorarbeiten zu dem dritten, dem eigentlichen Hauptkapitel des Buches, das die Überschrift trägt: „Die Pseudogrünewaldfrage und ihre Lösung,“ und das uns auch den Anlaß giebt, Flechtigs Buch hier ausführlich zu besprechen. Die sogenannte Pseudogrünewaldfrage ist es, in der sich gleichsam die ganze Geschichte der modernen Kunstwissenschaft von den dreißiger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts bis zur

Gegenwart widerspiegelt. Mit dieser Frage, die eine der wichtigsten Fragen der ganzen Cranachforschung ist, hat es aber folgende Bewandnis (wir folgen dabei selbstverständlich der Darstellung Flechsig).

Als in den dreißiger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts die Reformation in Halle eindrang, sah sich der kunstsinige Erzbischof von Mainz und Magdeburg, der Kardinal Albrecht von Brandenburg, genötigt, auch das Kollegiatstift aufzulösen, das er 1520 in Halle ins Leben gerufen hatte, und die Stiftskirche zu schließen. Alle die kostbaren Reliquien und Kunstschätze, die er seit zwanzig Jahren in der Stiftskirche angesammelt hatte, ließ er teils nach Mainz, teils nach Aschaffenburg bringen. Er selbst zog sich in sein Mainzer Erzbistum zurück, wo er 1545 starb.

Die Gemälde nun, die von Halle nach Aschaffenburg gebracht wurden, fanden in der dortigen Stiftskirche eine neue Stätte. Als aber das Aschaffener Stift 1803 aufgelöst wurde, wurden sie in die Galerie des kurfürstlichen Schlosses gebracht, nur einige ließ man in der Kirche.

Aschaffenburg liegt nicht an der Heerstraße, die zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts die deutschen Kunstforscher zogen. Deshalb blieben die Bilder zunächst fast gänzlich unbekannt. Franz Kugler kennt sie 1837 in seinem Handbuch der Geschichte der Malerei noch gar nicht, ebensowenig Nagler in den bis 1837 erschienenen Bänden seines Künstlerlexikons. In Aschaffenburg selbst galt damals ein großer Teil der Gemälde für Werke Lukas Cranachs, andre für Werke des Matthias — oder wie man ihn damals noch fälschlich nannte — Matthäus Grünewald.

Das wurde bald anders, als die fünf größten und schönsten dieser Bilder, die für Werke Grünewalds gehalten wurden, ihrem Dasein im Aschaffener Schloss entrissen und auf Befehl König Ludwigs, der sie wohl selbst ausgewählt hatte, in die Pinakothek nach München versetzt wurden. Bei der Eröffnung der Pinakothek am 16. Oktober 1836 waren sie zum erstenmal einem größern Kreise zugänglich. Durch das erste Verzeichnis der Gemälde der Pinakothek fanden sie als Werke Grünewalds auch in die kunstgeschichtliche Litteratur Eingang.

Der erste Forscher, der sich (1841) mit dem Schöpfer dieser Bilder näher beschäftigte, war Passavant. Ohne sich an die alte, damals in Aschaffenburg noch verbreitete Überlieferung zu halten, wonach die fünf Bilder in der Pinakothek ebenso wie die, die sich noch in Aschaffenburg befanden, wahrscheinlich alle aus der Domkirche zu Halle stammten, nahm er, wohl um den Namen, den sie trugen, besser mit den Nachrichten Sandrarts, wonach Grünewald aus Aschaffenburg stammte, in Verbindung zu bringen, ohne weiteres an, die Bilder seien in Aschaffenburg entstanden, die fünf großen Tafeln in der Pinakothek (der heilige Moriz mit dem heiligen Erasmus und als Flügelbilder dazu die Heiligen Magdalena, Lazarus, Chrysostomus und Martha) hätten den ehemaligen Hauptaltar der Stiftskirche in Aschaffenburg geschmückt, auch der noch in der Kirche befindliche heilige Valentin habe dazugehört, vielleicht auch die sechs

kleinen Altarflügel in der Aschaffenburg'schen Schloßgalerie. Demselben Künstler wies er dann noch einige andre Bilder in Wien, Mainz, Frankfurt usw. zu. In dem Charakterbilde, das er von dem Künstler zu entwerfen suchte, wies er auf eine gewisse Verwandtschaft mit Cranach hin und schloß daraus, daß Grünewald zu Cranach „in nahem Verhältnis gestanden, vielleicht dessen Lehrer oder Mitschüler gewesen“ sei. Diese Annahme, sagt er, gewinne noch dadurch an Wahrscheinlichkeit, daß „einige“ der Aschaffenburg'schen Bilder aus Halle stammten. „Befänden sich unter den von Halle nach Aschaffenburg geführten Gemälden einige von Grünewald, so wäre dessen Aufenthalt in dem nördlichen Deutschland erwiesen und seine Übereinstimmung mit der Behandlungsweise Cranach's leicht erklärlich.“

Passavant's Aufsatz bildete die Grundlage für alle weiteren Forschungen über Grünewald. Bei dem Ansehen, das Passavant als Kenner genoß, hielt es niemand für nötig, zu prüfen, ob die Voraussetzungen für seine Behauptungen auch richtig seien. Aber auch der als Kenner vielleicht noch berühmtere Waagen war auf seinen Reisen durch Deutschland unabhängig von Passavant und fast zu derselben Zeit zu denselben Ergebnissen gekommen. Zu den Bildern, die er außer denen in der Pinakothek Grünewald noch zuschrieb, gehörte unter anderm der Pflofische Altar in der Annenkirche in Annaberg. Und auch er schreibt: „Ich bin fest überzeugt, in Grünewald den bisher unbekanntem Lehrer des Lukas Cranach gefunden zu haben.“ Inzwischen hatte sich auch Passavant noch weiter mit Grünewald beschäftigt, und er schrieb ihm nun auch das große Altarwerk in der Marktkirche zu Halle zu, das bisher unter den Werken Cranach's aufgeführt worden war, meinte aber, Cranach sei an der Herstellung beteiligt gewesen. Aus der Verteilung der Arbeit aber gehe klar hervor, daß Grünewald als der Meister zu betrachten sei, bei dem das Werk bestellt worden sei, Cranach als der tüchtigste seiner Schüler und Gehilfen die zweite Stelle einnehme. Ferner wies er unter anderm auf ein Werk hin, das nach ältern schriftlichen Überlieferungen von Grünewald sein sollte, auf den aus dem Antoniterkloster in Hsenheim stammenden großen Flügelaltar in der Bibliotheksgalerie in Kolmar, betonte aber zugleich den auffälligen Unterschied dieses Werks von denen, die er selbst oder andre bisher Grünewald zugeschrieben hatten. Zusammengefaßt wurden die zerstreuten Forschungen Passavant's und Waagen's in der zweiten Auflage von Kugler's Handbuch (1847). Der Name Grünewald wurde damit den weitesten Kreisen bekannt.

Der Annahme, daß Cranach ein Schüler Grünewald's gewesen sei, trat 1851 zuerst Schuchardt, der bekannte Weimarer Cranachforscher, entgegen. Er gab die Ähnlichkeit der Werke beider zu, meinte, daß man sie ohne genaueres Studium wohl verwechseln könne, wies aber auch darauf hin, wie unwahrscheinlich es sei, daß Cranach 1529, wo der Hallische Altar entstanden ist, in seinem siebenundfünfzigsten Jahre(!), als Schüler oder Gehilfe an dem Werke eines andern gearbeitet habe, und nahm ein andres Verhältnis zwischen beiden an, etwa so, daß Grünewald und Cranach Mitschüler bei Cranach's Vater ge-

wesen seien. Auch Förster widersprach (1853) in seiner Geschichte der deutschen Kunst der Annahme, daß Cranach in dem Verhältnis eines Schülers zu Grünewald gestanden habe. Das Altarwerk in Kolmar hielt er, wie schon vor ihm Duandt und Waagen, für ein Werk des Hans Baldung Grien. Dieselbe Ansicht vertrat 1862 wieder Waagen selbst in seinem Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, ebenso 1866 Woltmann, der bekannte Holbeinforscher. Er meinte, daß in den alten schriftlichen Nachrichten gewiß eine Verwechslung zwischen Grünewald und Grien vorliege; wer die sichern Werke Grünewalds, d. h. die Werke in der Pinakothek und den Altar in Halle kenne, der könne unmöglich die Bilder in Kolmar für Arbeiten Grünewalds halten.

Da wurde plötzlich (1873) der Glaube, den jahrzehntelang alle Kunstforscher geteilt hatten, mit unbarmherziger Hand von Woltmann selbst in seinen „Streifzügen im Elsaß“ zerstört (in der Zeitschrift für bildende Kunst), indem er den Nachweis führte, daß der Altar in Kolmar thatsächlich ein Werk Grünewalds sei, daß also alle bisherigen Vorstellungen von Grünewald gänzlich falsch gewesen seien, daß der Annahme, die fünf Bilder der Pinakothek seien Werke Grünewalds, jede Spur einer Beglaubigung fehle, ja „daß der sogenannte Matthias Grünewald, wie er als ein dem Lukas Cranach im Stil nahe verwandter, doch an Geschmack und Großartigkeit überlegener Meister in unsern kunstgeschichtlichen Handbüchern erscheine, eine vollkommen mythische Figur sei.“ Die Frage, wem die Bilder, die man bisher für Werke Grünewalds gehalten hatte, zuzuschreiben seien, wird von Woltmann auf folgende Weise beantwortet: „Man könnte an Cranach selbst denken, dem die meisten früher zugeschrieben wurden. Doch bestehen auch wieder merkliche Verschiedenheiten zwischen ihnen und Cranachs sichern Werken. Soll man vielleicht an Cranachs Vater denken? Jedenfalls fließt in diesen Werken die eigentliche Quelle von Cranachs Kunst.“

Der Nachweis Woltmanns fand die Zustimmung aller deutschen Forscher. Von nun an gab es nur noch den Grünewald, der den Altar in Kolmar gemalt hatte; dem frühern Grünewald dagegen gab man nun den Notnamen „Pseudogrünewald,“ der so lange gelten sollte, bis sein wirklicher Name ermittelt wäre. Otto Eisenmann war es, der 1875 diese Taufe vornahm. Sie drang aber zunächst nicht über die engen Kreise der Fachwissenschaft hinaus. Sie konnte es schon deshalb nicht, weil die Frage nur in fachwissenschaftlichen Zeitschriften erörtert wurde.

Da brachte 1874 Wilhelm Schmidt (in der Augsburger Allgemeinen Zeitung) den überraschenden Nachweis, daß thatsächlich auch eins der fünf Bilder in der Pinakothek von dem echten Grünewald gemalt sei, nur die vier andern nicht. Ohne Zweifel habe sich eine Tradition hiervon erhalten, man habe ohne weitere Prüfung auch die vier übrigen, offenbar aus Cranachs Werkstatt stammenden Bilder für Werke Grünewalds erklärt und damit „eine heillose Verwirrung angerichtet.“

Woltmann benutzte jede Gelegenheit, den echten Grünewald in seine Rechte

einzusetzen und die Bilder des Pseudogrünewald als das hinzustellen, als was sie sich nun erwiesen, als Werke Cranachs selbst oder seiner Schule. Auch Eisenmann war in dieser Richtung thätig. Doch betonte gerade er wieder, daß die Bilder Cranachs und des Pseudogrünewalds trotz äußerer Ähnlichkeit doch wesentlich voneinander verschieden seien, ein Urteil, das ja schon alle frühern Forscher von Passavant und Waagen an geäußert hatten. „Es ist eine schöne Aufgabe für die künftige Forschung, sagt er (1876), auszumitteln, wer dieser Pseudogrünewald war, und in welcher Beziehung er zu dem echten Grünewald und zu Cranach stand.“

Eine Antwort auf diese Frage hatten zwei Jahre später Julius Meyer und Wilhelm Bode bereit. Den Anlaß gaben zwei Bilder des Berliner Museums, die bisher Grünewald zugeschrieben worden waren. In ihrem „Beschreibenden Verzeichnis“ der Gemälde dieses Museums von 1878 sagen sie, der Vergleich mit den frühesten datierten und bezeichneten Werken Cranachs mache es sehr wahrscheinlich, daß der Pseudogrünewald ein und derselbe Meister mit Cranach, und daß jene Werke Jugendarbeiten Cranachs seien. Bei dieser Verallgemeinerung spukte freilich wieder die Gedankenlosigkeit, daß Werke, die Cranach mindestens als sechsundvierzigjähriger Mann geschaffen haben mußte, als „Jugendarbeiten“ bezeichnet wurden. Trotzdem verschaffte sich diese Ansicht immer mehr Geltung. Auch Woermann schloß sich ihr an in seiner Fortsetzung von Woltmanns Geschichte der Malerei.

Gegen diese Ansicht erhob aber 1881 Friedrich Niedermayer Einspruch. Er behauptete, der unbekante Künstler habe mit Cranach nur die Malweise und gewisse Dinge in der Zeichnung gemein, aber seine Auffassung zeige einen unleugbaren Anklang an Grünewald. Dazu hatte ihn ein archivalischer Fund gebracht: er glaubte den wahren Namen des Pseudogrünewald in einem Maler Simon von Aeschaffenburg ermittelt zu haben. Diesen Rückschritt vom falschen Grünewald zum echten wies Woermann überzeugend zurück. Dagegen schloß sich Janitschek (1889) in seiner Geschichte der deutschen Malerei der Vermutung Niedermayers an. Er verteilt die Werke, die von Passavant und Waagen früher Grünewald zugeschrieben worden waren, an drei Künstler: an einen Vertreter einer „Aeschaffenburg Malerschule,“ wahrscheinlich Simon von Aeschaffenburg, bei dem er ebenso Beziehungen zu Grünewald wie zu Cranach annimmt, an einen zweiten Maler der Aeschaffenburg Schule, der einen noch stärkern Einfluß von Cranach erfahren habe, und endlich an Cranach selbst. Seitdem hat die Pseudogrünewaldfrage keine weitere Entwicklung durchgemacht. Eins hat sich aber doch als unumstößliche Thatsache erwiesen: eine sehr große Stilverwandtschaft der Bilder des Pseudogrünewald mit denen Cranachs.

Hier setzt nun die Untersuchung Flechsig ein. Ehe man fragen kann, sagt er, wer der Pseudogrünewald sei, muß man erst genau wissen, in welchem Verhältnis er zu Cranach gestanden hat. Diese Frage kann nur dann beantwortet werden, wenn die Entwicklung Cranachs selbst bis zu dem Zeitpunkte, wo die Thätigkeit des Pseudogrünewald beginnt, klar erkennbar ist. Diese

Entwicklung zu zeigen ist die Aufgabe der beiden ersten Kapitel seines Buchs. In dem dritten Kapitel schlägt er dann folgendes Verfahren ein. Er teilt die sämtlichen Bilder, die sich nach sorgfältigster Sichtung als Bilder des Pseudo-grünewald haben nachweisen lassen, nach dem größern oder geringern Grade ihrer Verwandtschaft in vier (oder fünf) Gruppen ein, deren Reihenfolge zugleich im großen und ganzen der Zeitfolge der Entstehung der Bilder entsprechen soll. Er will damit nicht behaupten, daß die Bilder sämtlich genau in der Reihenfolge, wie er sie innerhalb der einzelnen Gruppen angeordnet hat, entstanden seien; er giebt die Möglichkeit zu, daß zwei Bilder, die verschiedenen Gruppen angehören, der Zeit nach einander näher stehn, als zwei, die er derselben Gruppe zugeteilt hat. Die genauere Begründung dieser Gruppierung und Anordnung aber bildet wohl den glänzendsten Teil von Flechsig's Buch. Zum Teil wird sie natürlich gewonnen durch äußere chronologische Anhaltspunkte, die die Bilder selbst darbieten, zum größten Teil aber durch die genaueste Betrachtung der Bilder, eine Betrachtung, die sich nicht nur auf die einzelnen Figuren, die einzelnen Körperteile der Figuren, die Köpfe, die Hände, die Tracht, die Landschaft, die Pflanzenwelt, die Architektur, sondern namentlich auch auf die Ornamentik, die Heiligenscheine, die Beschriften, endlich auch auf die Zeichnung, die Malweise, die Schattierung erstreckt. Wohl nie und nirgends sind Bilder mit solchen Augen gesehen und angesehen, so treu und gewissenhaft beschrieben worden, wie es hier geschieht. Als Probe gebe ich nur ein Stück von der Beschreibung des Pflöckchen Altars in Annaberg. „Die Männer — schreibt Flechsig — haben die Stirn etwas gerunzelt, und diese feinen Fältchen, die auch quer über die Nasenwurzel gehn, sind ebenso liebevoll wiedergegeben wie die etwas angeschwollenen Äderchen an den Schläfen, wie die Ädern der Hände und Füße. Die Nasen sind ziemlich lang, meist spitz, besonders im Profil und ein wenig nach auswärts gebogen. Zwischen Nase und Oberlippe vermischt der Künstler nie ein längliches Grübchen anzubringen, ein rundes findet sich gewöhnlich auch an dem kleinen, spitzigen Kinn. Das macht ungefähr den Eindruck, als wäre dort ein Dattelkern, hier eine Erbse in Wachs eingedrückt. Der Maler hat eine so starke Vorliebe für dieses Grübchen, daß er bei den Männern sogar den Schnurbart nicht zusammenwachsen läßt, sondern in der Mitte der Oberlippe eine Lücke läßt. Die Oberlippe ist meist in der Mitte nach unten gezogen, der Mund oft, auch da wo die Dargestellten keine Gelegenheit zum Sprechen haben, ein wenig geöffnet, sodaß einige Zähne links und rechts sichtbar werden. Fast alle Gesichter haben ein Doppeltinn, das bald mehr, bald weniger stark ausgebildet ist. Das Ohr hat eine längliche, scharf ausgeprägte Form. Das Haar, das meist gelockt ist, ist immer mit größter Liebe behandelt, beinahe jedes Haar ist einzeln äußerst fein mit der Pinselspitze gezeichnet. Die Gesichter sind ohne Fülle, aber auch nicht mager, die der Frauen ziemlich häßlich. Die Nägel der sorgsam behandelten Finger haben eine längliche Form, sind kurz geschnitten, sodaß noch ziemlich viel Fleisch an der Spitze ist, und scharf umrissen wie die

der Behen. Die Gewänder, namentlich die der Männer, sind meist in sehr harte Falten gelegt, auch an Stellen, wo eine Faltenbildung kaum möglich ist. Diese Falten machen meist den Eindruck, als wären sie in Erz getrieben, vor allem die öfter vorkommenden parallel von oben nach unten verlaufenden. Gewöhnlich werden diese in ihrem Verlaufe durch quer einschneidende tiefe Tüllen unterbrochen“ usw.

Und noch eine Probe von der Art, wie Flechtig gearbeitet hat! Über ein Bild in der städtischen Galerie in Bamberg, „Wilibald und Walburg, verehrt von dem Bischof von Eichstätt Gabriel von Sib“ schreibt er: „Solange ich die Entwicklung Cranachs noch nicht genau kannte, habe ich dieses Bild unbedenklich für eins der schönsten eigenhändigen Werke Cranachs gehalten. Als ich nun den Pflockschen Altar in Annaberg so gründlich kennen gelernt hatte, daß ich mir wohl sagen durfte, kein einziger lebender Forscher könnte mir darin gleichkommen, und ich bald darnach das Bild in Bamberg wieder sah, fingen die Zweifel an. Diese Zweifel konnte ich schließlich nur dadurch beseitigen, daß ich an einem Nachmittage in Annaberg mir noch einmal jede Form, jede Farbe, jede technische Eigentümlichkeit des Pflockschen Altars gründlich einprägte, darauf sofort nach Bamberg abreiste und am nächsten Vormittage dort das Wilibaldbild mit den mir noch ganz deutlich vor Augen stehenden Annaberger Bildern verglich. Von diesem Tage an war ich überzeugt, daß das Bamberger Bild und der Pflocksche Altar von derselben Hand gemalt seien.“

Das Ergebnis seiner genauen Vergleichung aller Bilder des Pseudogrünewald ist folgendes. Wir befinden uns von Anfang an in Sachsen, in Wittenberg, in der Werkstatt Cranachs. Die vier Bildergruppen bilden eine Entwicklungsreihe, und zwar umspannen sie einen Zeitraum von etwa fünfzehn Jahren. Innerhalb dieses Zeitraums vollzieht sich die Entwicklung des Künstlers, namentlich im Anfange, so rasch, wie es nur in der Jugend, etwa vom fünfzehnten bis zum dreißigsten Lebensjahre möglich ist. Das fünfzehnte Lebensjahr als Anfangspunkt künstlerischer Tätigkeit würde zwar heutzutage als eine große Ausnahme von der Regel angesehen werden, entspricht aber den künstlerischen und sozialen Verhältnissen jener Zeit, es kann sogar, die nötige Befähigung vorausgesetzt, für völlig normal gelten, besonders wenn man annehmen will, daß der Fünfzehnjährige in einer rein künstlerischen Atmosphäre aufgewachsen sei. Es ist also schon psychologisch ganz unmöglich, daß Cranach der Maler auch nur eines dieser Bilder gewesen sei. Der Künstler hat zunächst noch gar keinen eignen Stil. Er versucht das und jenes, ehe er ins rechte Fahrwasser kommt, er ahmt anfangs Cranach nach, gerät dann, wahrscheinlich auf der Wanderschaft, unter andre Einflüsse, erst allmählich wird er Herr aller künstlerischen Ausdrucksmittel, doch ist der Zeichner in ihm dem Maler immer um ein Stück voraus, auch noch in späterer Zeit beeinträchtigt die Farbe nicht selten die Wirkung seiner Bilder. Er hat endlich eine Anzahl ganz besondrer Kennzeichen, die sich nur bei ihm finden: in der Landschaft,

in der Ornamentik, in den Kleiderstoffen — er liebt die „gewässerten“ (moirierten) Stoffe —, in den Heiligenfiguren, in der Fingerhaltung usw. Kurz, alle seine Werke deuten auf einen ganz bestimmten Wittenberger Schüler Cranachs, der jahrelang zu dem Meister in den engsten Beziehungen gestanden haben muß.

Nun nimmt die Untersuchung eine überraschende Wendung. Soviele Gemälde auch von den verschiedensten Forschern dem Pseudogrünevald zugesprochen worden sind, noch niemals hat ihm ein Forscher einen Holzschnitt zugewiesen. Nur ganz beiläufig ist in den fünfziger Jahren einmal die Vermutung hingeworfen worden, doch ohne Beachtung zu finden, Matthias Grünewald habe die Zeichnungen zu den Holzschnitten des Hallischen „Heiligtumbuchs“ geliefert. In neuerer Zeit ist dieses „Heiligtumbuch,“ das 1520 im Auftrage des Kardinals Albrecht von Brandenburg nach dem Vorbilde des Wittenberger Heiligtumbuchs hergestellt wurde, und das in mehr als 230 Holzschnitten die Kleinodien und Reliquien der Hallischen Stiftskirche abbildet, wiederholt genau untersucht worden. Dabei hat sich herausgestellt, daß den größten Teil dieser Holzschnitte ein Künstler Namens Wolf Traut gezeichnet hat; wer aber sein Mitarbeiter gewesen ist, blieb zweifelhaft. Da weist nun Flechsig schlagend nach — er hat sich ein Vierteljahr mit dem seltenen Buche beschäftigt, und es haben ihm dazu zwei vollständige Exemplare zur Verfügung gestanden —, daß die kleine Zahl von Holzschnitten, die nicht von Wolf Traut herrühren, vierundvierzig an der Zahl, sämtlich von dem Pseudogrünevald gezeichnet sind. Er weist das namentlich mit Hilfe der Ornamentik nach: die in Betracht kommenden Holzschnitte sind eine wahre Musterkarte der Ornamentformen, die auf den Gemälden des Pseudogrünevald vorkommen. Wahrscheinlich war er aber nicht Trauts Mitarbeiter, sondern sein Nachfolger an der Arbeit. Traut ist jedenfalls über der Arbeit gestorben, und der Pseudogrünevald hat sie zu Ende geführt; daher der ungleiche Anteil beider.

Hieran schließt aber Flechsig noch einen weiteren Nachweis, der nicht bloß für den Kunsthistoriker, sondern auch für den Bibliophilen von großem Interesse sein wird. Wer sich mit den Originaldrucken der Reformationszeit beschäftigt hat, der kennt die zahlreichen schönen Titelumrahmungen und Initialen, die sich in den zwanziger und dreißiger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts auf Leipziger und Wittenberger Drucken finden. Sie zerfallen in zwei Gruppen. Die eine Gruppe, die in den Jahren 1520 bis 1522 vorkommt, zeigt namentlich Pflanzen- und Tierformen, besonders ein eigentümlich gezacktes Blattwerk und in Verbindung damit allerhand meist humoristisch aufgefaßte menschliche Gestalten, Engelfiguren, Wappen. In der andern Gruppe, die vom Jahre 1523 an vorkommt, treten architektonische Motive in den Vordergrund, Säulen, Pfeiler, Kapitäle, Bogen usw., ohne daß deshalb die Motive der ersten Gruppe ganz verschwinden. Beiden Gruppen voran gehn noch drei Titleinfassungen, die sich schon in den Jahren 1518 und 1519 auf Drucken des Leipziger Buchdruckers Melchior Lotter finden, darunter die hübsche Einfassung mit dem Engkonzert, die auf den Titelblättern der neuen Weimarer Ausgabe von Luthers Werken

nachgebildet und dadurch in weiten Kreisen bekannt geworden ist. Daß alle diese Titeleinfassungen nur aus Cranachs Werkstatt hervorgegangen sein können, darüber hat wohl nie ein Zweifel bestanden. Aber wie Cranach selbst zu ihnen stand, darüber hat niemand etwas zu sagen gewagt. Als Lippmann vor einigen Jahren in einem großen Prachtwerk Nachbildungen der Cranachschen Holzschnitte herausgab (vergl. die Grenzboten von 1895, IV, S. 281 f.), ließ er diese Buchverzierungen ganz beiseite. Flechtig weist nun wieder schlagend nach, daß der Zeichner aller dieser kleinen Kunstwerke niemand anders ist als der, der die vierundvierzig Holzschnitte für das Hallische Heiligtumbuch gezeichnet hat, also — der Pseudogrünevald. Und auch an diesen zeigt er dieselbe rasche Entwicklung von jugendlicher Unreife zu immer größerer Reife wie an den Gemälden.

Also ein Schüler, ein dem Meister ganz nahestehender Schüler Cranachs muß der Pseudogrünevald gewesen sein. In seiner künstlerischen Ausdrucksweise kommt er dem Meister bisweilen so nahe, daß man bei oberflächlicher Betrachtung ihrer Werke sie miteinander verwechseln könnte. Das früheste nachweisbare Gemälde, das er in der Werkstatt Cranachs schafft, die Marter des Erasmus von 1516 in der Wschaffenburger Schloßgalerie, zeigt ihn noch vollkommen unfertig, vielleicht kaum dem Knabenalter entwachsen, und diese Annahme wird durch die rasche Entwicklung, die seine Gemälde und seine Zeichnungen bis 1523 durchmachen, vollkommen bestätigt. Er muß also etwa 1500 geboren gewesen sein. Von allen Gefellen Cranachs ist er der fleißigste, sicherlich der begabteste, ja man möchte ihn genial nennen, wenn man die von ihm gezeichneten Titeleinfassungen betrachtet. Er ist der geborne Zeichner, mühelos folgen Stift und Feder den launigen Eingebungen seiner Phantasie. Aber wenn er den Pinsel ergreift, da zeigt sich, daß die Farbe nicht seine Stärke ist. Er ist kein geborner Maler — das sagen uns fast alle Bilder seiner ersten Zeit. Wer war er aber nun?

Noch ein Schritt, und wir stehn vor der Lösung des Rätsels. Von derselben Hand, die alle die erwähnten Titeleinfassungen gezeichnet hat, giebt es auch in Holzschnitt zwei Bildnisse König Christians II. von Dänemark in architektonischer Umrahmung und mit der Jahreszahl 1523. König Christian war im April 1523 aus seinem Reiche vertrieben worden und hatte sich nach Deutschland gewandt. Im September desselben Jahres war er wiederholt bei Kurfürst Friedrich dem Weisen zu Besuch, auch in Wittenberg; in dieser Zeit müssen die beiden Bildnisse entstanden sein. Die architektonische Umrahmung des einen stimmt in der auffälligsten Weise mit der auf einer jener Titeleinfassungen überein, mit der, die 1524 auf dem Wittenberger Druck der Lutherschen Schrift „An die Rathsherren aller Städte deutsches Lands, daß sie christliche Schulen aufrichten sollen“ verwendet worden ist. Diese beiden Bildnisse nun tragen außer der Jahreszahl Cranachs Zeichen, die geflügelte Schlange, und man hat sie darum auch unbedenklich bisher für Zeichnungen Cranachs gehalten. Das sind sie aber auf keinen Fall, sie sind von dem

Pseudogrünewald gezeichnet! Wie kommt nun trotzdem Cranachs Malerzeichen auf die Bilder? An eine Fälschung, eine Täuschung ist doch nicht zu denken. Sollte sich denn nicht vielleicht auch auf Gemälden, die dem Pseudogrünewald zugeschrieben werden, die Cranachsche Schlange finden? Nun, auf denen, die bisher nach allgemeiner Übereinstimmung für Werke des Pseudogrünewald gegolten haben, allerdings nicht, wohl aber auf vielen, die bisher, eben wegen der Schlange, für Werke Cranachs gegolten haben, obwohl sie ganz pseudogrünewaldisch aussehen! „Und nun wird es plötzlich klar: von den Bildern, die Cranach selbst bis zu seinem fünfzigsten Jahre gemalt und mit seinem Zeichen versehen hat, führt keine Brücke zu diesen mit der Schlange bezeichneten Bildern der zwanziger Jahre. Der Stil dieser Bilder entwickelt sich unmittelbar aus dem der frühern Bilder des Pseudogrünewald, nicht Cranachs. Die ganze spätere Cranachsche Kunst, so wie sie fast ausschließlich durch die Bilder unsrer öffentlichen Sammlungen vertreten ist, steht eigentlich unter dem Zeichen des Pseudogrünewald. Cranach und der Pseudogrünewald tauschen also ihre Rollen. Hieß es sonst: Der angebliche Pseudogrünewald ist in seinen besten Werken kein anderer als Cranach, so muß es nun heißen: Der Cranach, der aus einer Menge von bezeichneten Bildern der zwanziger und der ersten dreißiger Jahre aller Welt bekannt ist, ist gar nicht Cranach, sondern der namenlose Gefelle des Meisters, der Pseudogrünewald, auf der Höhe seines Schaffens.“ Wer ist er denn nun aber? fragen wir wieder. Wer außer Cranach war befugt, das Wappentier des Meisters als Künstlerzeichen auf seine Bilder zu setzen? Man hat immer angenommen, daß Cranach sein Zeichen auch auf solche Bilder gesetzt habe, die in seiner Werkstatt entweder ganz oder zum größten Teil von Gesellenhand ausgeführt worden sind; sie waren bei ihm bestellt, und als seine Werke verließen sie die Werkstatt, auch wenn er selbst wenig oder gar nichts daran gearbeitet hatte. Bei Gemälden wäre das ja denkbar. Aber auch bei Holzschnitten? Wenn ein Holzschnitt aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts ein Zeichen trägt, so sind nur zwei Fälle möglich: entweder es ist das Zeichen des Holzschneiders, oder es ist das Zeichen des erfindenden Künstlers. Es ist völlig ausgeschlossen, daß Cranach sein Zeichen auf einen Holzschnitt gesetzt hätte, den ein beliebiger Schüler von ihm erfunden hatte. Ebenso ist es völlig ausgeschlossen, daß ein beliebiger Schüler das Zeichen des Meisters verwandt habe, wenn er den Holzschnitt als sein, des Schülers, geistiges Eigentum bezeichnen wollte. That es der Pseudogrünewald, so muß er zur Führung des Zeichens ebenso befugt gewesen sein, wie der Meister selbst. Und das war er denn auch. Denn, um es endlich herauszusagen, der Pseudogrünewald bedient sich des Künstlerzeichens seines Meisters Cranach, weil es das Wappenbild der Familie Cranach ist, er bedient sich seiner mit demselben Rechte, mit dem sich später Lukas Cranach der Jüngere, des Meisters jüngerer Sohn, seiner bedient hat, denn der Pseudogrünewald ist niemand anders als des Meisters älterer Sohn — Hans Cranach!

Lucas Cranach hatte zwei Söhne. Den jüngern, der wieder Lucas hieß wie der Vater, kennt alle Welt, denn er hat später das geistige Erbe des Vaters angetreten. Der ältere Sohn Hans hat das Schicksal gehabt, vergessen zu werden, weil er in seinen besten Jahren im Auslande gestorben ist: er ging, von Ruhmbegierde getrieben, im Jahre 1537, wo er etwa sieben- unddreißig Jahre alt war, nach Italien und starb nach wenigen Monaten am 9. Oktober 1537 in Bologna. Er war aber, wie aus dem lateinischen Trauergedicht hervorgeht, das Johann Stigel auf seinen Tod veröffentlichte (In immaturum obitum Johannis, Lucae filii Cranachii), ein hervorragender Künstler und hat eine reiche Thätigkeit entfaltet. Auch das bestätigt Stigel, daß er in der Technik (ars) seinen Vater nicht erreicht, dagegen in der Erfindung (ingenium) ihn übertroffen habe. Hans Cranach ist der Hauptvertreter, die eigentliche Seele der Cranachschen Kunst in den zwanziger Jahren und in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre gewesen. Die Bilderproduktion, die um die Mitte der zwanziger Jahre in der Cranachschen Werkstatt beginnt, ist ja erstaunlich. Es ist gar nicht denkbar, daß der Meister, der damals das fünfzigste Lebensjahr schon überschritten hatte, auch nur das Beste davon selbst gemalt haben sollte. Dieser Aufschwung findet aber seine natürliche Erklärung in der Thätigkeit einer jüngern Kraft, die an die Stelle des alternden Meisters tritt. „Gewiß hat Meister Lucas den Pinsel nicht ganz beiseite gelegt, aber die Pflichten und Interessen, die mit Beginn der zwanziger Jahre an ihn herantraten, verhinderten von selbst eine rein künstlerische Thätigkeit in der Art, wie er sie früher ausgeübt hatte. Nicht die Erwerbung von Apotheke und Buchhandlung und der Betrieb einer Buchdruckerei, sondern vor allem der Eintritt in den Rat der Stadt Wittenberg gab seinem Leben eine andre Richtung.“

Dies in Kürze die Entdeckung Flechsig's. Wer ihre Richtigkeit ausführlich bewiesen sehen will, der nehme Flechsig's Buchs selbst zur Hand.\*) Nur ein Beweis, den Flechsig an den Schluß stellt, sei hier noch kurz erwähnt, der sicherste von allen: nach dem Jahre 1537 läßt sich kein einziges Gemälde, kein einziger Holzschnitt nachweisen, worin sich der von dem Pseudogrünwald ausgebildete Stil fortsetzte. Mit dem Tode Hans Cranach's verschwindet auch der Pseudogrünwald.

Flechsig's „Cranachstudien“ sind ein Muster einer methodischen wissenschaftlichen Untersuchung. Zwar sagt er selbst von seiner Entdeckung im Vorwort, sie sei „das Werk eines Augenblicks“ gewesen. „Obgleich der ganze Gang der Untersuchung auf diesen einen Punkt hingedrängt hatte, kam mir doch die Lösung fast wie eine Überraschung. Ich glaubte anfangs, meine Phantasie habe mir einen Streich gespielt, und begann deshalb die ganze Frage mit

\*) Eine wichtige Ergänzung dazu bildet übrigens das von demselben Verfasser bei Gelegenheit der Dresdner Cranachausstellung herausgegebene Prachtwerk: Tafelbilder Lucas Cranach's d. Ä. und seiner Werkstatt. (129 Tafeln in Lichtdruck nebst Text.) Leipzig, G. A. Seemann, 1900.

kühlem Kopf noch einmal von Fall zu Fall, Bild für Bild durchzuprüfen. Mehrere Jahre habe ich mit dieser Selbstkritik zugebracht, aber das Ergebnis blieb dasselbe: der Pseudogrünevald war Hans Cranach." Dieser „kühle Kopf," die klare, nüchterne Beweisführung, die sich niemals selber täuscht, nie ein Argument für stärker auszugeben versucht, als es wirklich ist, jeden Einwand, den ein denkender und urteilsfähiger Leser machen könnte, sich selber macht, um ihn sofort zu entkräften — sie gehen durch das ganze Buch. Sollte auch durch weitere Forschungen Flechsig's selbst oder anderer das eine oder andre Glied aus der Kette seiner Beweisführung ausgeschieden werden, die Kette als Ganzes würde dadurch nichts von ihrer Kraft und Dauerhaftigkeit verlieren. Es giebt aber auch in der Wissenschaft eine Art von sittlicher Lauterkeit, der aller Schein, alles Geflunker, alle Eitelkeit, alles Geistreichthum zuwider ist, die nur ein Ziel vor Augen hat: die Wahrheit. Auch von dieser Lauterkeit ist Flechsig's Buch erfüllt. Kein Wunder, daß er sich dessen bewußt ist und in dem Gefühl der Überlegenheit manch offnes und kräftiges Wort über Leichtfertigkeit, Oberflächlichkeit, Kritiklosigkeit ausspricht.

Und noch ein andres Bewußtsein hat er und darf er haben. Wo er das lateinische Trauergedicht Stigels bespricht, nennt er Schuchardts Übersetzung „eine Vergewaltigung unsrer Muttersprache" und verspricht, in dem nächsten Bande seiner „Cranachstudien," der sich namentlich mit Hans Cranach beschäftigen soll, eine Übersetzung dieses Gedichts in „wirklichem Deutsch" zu geben. So etwas kann nur einer versprechen, der weiß, was wirkliches Deutsch ist; und Flechsig weiß es, sein Buch ist vortrefflich geschrieben, in so gutem Deutsch, wie man es in fachwissenschaftlichen Werken leider nur ganz selten findet.

\* \*



## Auf der Alm



ie saß auf dem Boß neben dem Kutscher. Der blaue Schleier flatterte bei der raschen Fahrt an dem lecken Hütchen, das sie auf dem Blondkopf trug, und das Gewirr des goldnen Haars, das unter dem Hute hervorquoll, wehte ihr um das Gesicht und die prachtvollen Böpfe wie ein leuchtender Schein im Sonnenglanz. Innen im offenen Wagen saß Er auf dem Vorderitz, gegenüber seiner Mutter und dem Geheimrat, der sich behaglich in die Ecke zurücklehnte, die Augen vergnügt über die wundervolle Natur rechts und links am Wege schweifen ließ und die Reisegenossen auf den und jenen ihm schon vertrauten Punkt aufmerksam machte und ihnen die Berge nannte. Die alte Dame folgte aufmerksam und mit freundlichem Gesicht seiner Unterhaltung, aber von Zeit zu Zeit warf sie verstoßen einen etwas bekümmerten Blick auf ihren Sohn, der halb zurückgewandt zu der schlanken Gestalt auf dem Boß hinausschaute.