

tastes in history or literature. It was from this period onwards that artists were enchanted by the antiquated customs and harsh landscape of Brittany and began to gather there. It is not surprising that these artists felt as if they had returned to their origin in Brittany, where Catholic and Celtic cultures were mysteriously mixed. It goes without saying that the numerous scenes of Brittany depicted by Bernard and Gauguin were products of this new anti-modernistic Romanticism. On the other hand, it is interesting that in 1890, in his first essay referring to Cézanne, Bernard expresses great admiration for Cézanne's *The Temptation of Saint Anthony* (1873-1875, Paris: Musée d'Orsay), which is a Romantic work.<sup>2)</sup> At this stage, Bernard was interested not only in Cézanne's technique, but also in the subject matter of his Romantic works. A year before executing the present work, in 1891, Bernard met Sâr Péladan, who invited him to submit three religious works to the first Salon of the Rose-Croix exhibition. These works suggest that Bernard was also very close to fin-de-siècle reactionary aestheticism.<sup>3)</sup>

Judging from the troubadour's characteristic hairstyle and face, it is quite clear that this figure is a self-portrait, (Bernard was fond of painting self-portraits and there are over forty which have been identified so far.) Yet, in the inventory kept by the artist (*Inventaire des toiles vendus à M.Vollard; le 22 mai 1901*), it is listed simply as *Dans le parc: Deux longues femmes, un guitariste*. A similar composition is to be found in the illustration of a lovelorn man weeping under the trees and a fountain in *Les Cantilènes*, a book of poems by Jean Moréas, executed in the same year, 1892 (*J'écoute les jets d'eau dans le jardin taillé, fig. 2*)<sup>4)</sup>. At that time, Bernard was brokenhearted over an unrequited love for Charlotte Bris, suggesting, as has already been pointed out, that the portrait in this illustration is one of the artist himself.<sup>5)</sup> The forest depicted in the background is the so-called "Bois d'Amour" of Pont-Aven and the two women's hats resemble those of the folk costumes worn in Brittany in the 19th century.

Research on works by Emile Bernard, an artist of highly eclectic spirit, has only just started and there is still a lot to be revealed. In that respect, the current painting is no exception. As our museum already owns major works by Gauguin, Cézanne, Maurice Denis, Bonnard, Charles Cottet, and Lucien Simon, this painting by Bernard dating from his period in Brittany<sup>6)</sup> gives our collection of French paintings from the 1880s to the beginning of the 20th century all the more breadth and depth.

(Akiya Takahashi)

#### Notes:

- 1) Representative examples are *Lohengrin*, 1889, private collection, cat. Luthui, no.215. / *Country Concert*, 1890, Josefowitz Collection, cat. Luthui, no.257. / *Les Fleurs du Mal (Medieval Scene)*, 1892, private collection, cat. Luthui, no.353. / and *The Musicians*, 1892, Josefowitz Collection, cat. Luthui, no.354. *Country Concert* and *Les Fleurs du Mal* both include a figure playing the lute.
- 2) See "Cézanne" in *Les Hommes d'Aujourd'hui*, no.387 (1891). Exh. cat. Emile Bernard 1868-1941, Mannheim/Amsterdam, 1990, p.214.
- 3) See Juan Da Silva, *Le Salon de la Rose-Croix (1892-1897)*, Paris, 1991, p.74.
- 4) See "Les Cantilènes", *J'écoute les jets d'eau dans le jardin taillé*, Exh. cat. Gauguin & l'École de Pont-Aven, Paris, Bibl., 1989, no.41.
- 5) *ibid.* p.53.
- 6) The National Museum of Western Art, Tokyo already owns *Parisiennes*, an oil painting in Bernard's late style in the Matsukata Collection (81×130.5 cm/P.1959-16)

マルティン・ショーンガウアー [1450頃-1491]

《マリアを祝福するキリスト》

1475-80年頃  
エングレーヴィング  
16.2×15.7cm  
中央下にモノグラム

Martin Schongauer [c.1450-1491]

*Christ Blessing the Virgin*

c.1475-80  
Engraving  
16.2×15.7cm  
Monogrammed lower middle: MS  
G.1990-41

Provenance:

A.W.Blum (Lugt Suppl. 79b); Helmut H.Rumbler, Frankfurt.

Bibliography:

Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiches im 15. Jahrhundert*, vol.IV, Wien 1925, No. 18, p.114; Julius Baum, *Martin Schongauer*, Wien 1948, p.41; Eduard Flechsig, *Martin Schongauer*, Strassburg 1951, pp.225, 233, 308-309; Charles Ilsley Minott, *Martin Schongauer*, New York 1971, p.38; Marianne Bernhard, *Martin Schongauer und sein Kreis*, München 1980, p.57; *The Illustrated Bartsch*, vol.VI, New York 1980, No.71, p.152; (Exhibition catalogue) Washington D.C. 1967-68, The National Gallery of Art, *Fifteenth Century Engravings of Northern Europe*, No.75; Colmar 1991-1992, Unterlinden Museum, *Der hübsche Martin, Kupferstich und Zeichnungen von Martin Schongauer*, No. K.14; Dresden, 1991, *Kupferstich Kabinett der Staatlichen Sammlungen Dresden, Martin Schongauer zum 500 Todestag*, No.18; München 1991, Staatliche Graphische Sammlung München, *Martin Schongauer, Das Kupferstichwerk*, No.18; Paris 1991-1992, Musée du Petit Palais, *Martin Schongauer*, No.26; Tokyo 1991, The National Museum of Western Art, *Martin Schongauer und der deutsche Kupferstich des 15. Jahrhunderts*, No.51.

15世紀末の上部ライン地方を代表する画家・版画家マルティン・ショーンガウアーは、コルマルで金工師の息子として生まれ、1491年にブライザッハで歿した。彼の制作したエングレーヴィングは現在115点、あるいは帰属に疑いの残る《クラビホにおける聖ヤコブの闘い》を彼の手になるとすれば、116点が確認されている。しかし、これらの作品はいずれもモノグラムのみで年記が記されていないところから、その制作順序と制作年に関しては、さまざまな説がある。

本作品は、《キリスト降誕》(L.4)、《キリストの洗礼》(L.8)、《マグダラのマリアの前に現われるキリスト》(L.15)、《キリストによるマリアの戴冠》(L.17)とともに、ほぼ正方形の版を用いたエングレーヴィング5点のグループに属している。<sup>1)</sup> このグループの作品はいずれも、洗練された線描技法と簡略な構図を特徴とし、比較的大きな版を用いていることから、ショーンガウアーのエングレーヴィングの中では代表作の一つに数えられている。しかしこれらも、制作順序と制作年が明確ではないと言う点については、例外ではない。

ショーンガウアーのエングレーヴィングの制作順序に関して、彼のモノグラム「MS」の、Mの脚が垂直に引かれている8点の作品を初期作品とすることには、異論は出されていない。1991年にコルマルで開催された大規模なショーンガウアー展に際し、A.シャトレは、これら初期作品に対して版型が正方形の作品グループは、技法が著しく類似していることから、その直後に、すなわち大作《十字架を担うキリスト(大)》(L.9)や《受難伝》連作(L.20-30)に先だって、制作されたとする説をとっている。<sup>2)</sup> 一方で、このグループをショーンガウアーの作歴のより後期に置くパウム、フレクシヒ、シェスタックらは、その特質として「より伸びやかで組織的なハッチング」(シェスタック)を挙げ、技法の点からみて、彼の作品の一つの頂点をなしているとする。<sup>3)</sup> このどちらの説も、決定的な証拠を欠くことから推論に留まっており、明確な

結論を出すことは難しいものの、線刻の技法の点からのみ考えるならば、このグループの作品は、初期作品や、さらには《十字架を担うキリスト(大)》より一層の洗練を示しているように思われる。

ショーンガウアーの生年については、1420年頃とする説と1450年頃とする説があり、近年の研究者はおおよそ1450年頃とする説に傾いている。この説に従った場合、ショーンガウアーが銅版画家として活動していた時期は、《薔薇垣の聖母子》の制作される以前の1470年代初期から、<sup>4)</sup> ブライザッハ大聖堂壁画を制作するため、コルマルから同市に住居を移す時期(1486-87年)<sup>5)</sup> に至るまでとされている。その後、初期作品が制作された時期は、1470年代前半、《薔薇垣の聖母子》が描かれた1473年頃までとされている。本作品がその後いつ頃制作されたかに関して、これを推定する直接の手がかりはないものの、同じグループに属する《キリストの洗礼》中の天使が、AGのモノグラミストによって左右を逆にして模刻され、1481年に刷られた《ヴェルツブルクのミサ典書》の紋章盾のモチーフに用いられていることは、本作品の制作年の下限を知る上で参考となるだろう。<sup>6)</sup> このグループの作品の中では、他にも、《マグダラのマリアの前に現われるキリスト》の模刻で、1477年の年記のある作品がレールスによって報告されている。しかしこの年記は、二つの版のある同作品の初版には見あたらないため、レールスは後になって刻された可

能性もあるとしており、ショーンガウアーの作品の制作年代を推定する決定的な手がかりとは言いがたい。<sup>7)</sup> 結局のところ、本作品の制作年代は、1475年頃から、《キリストの洗礼》が制作された1480年頃に至る間の時期と考えることができよう。

正方形の版を用いて制作されたこの5点が、どのような意図によって制作されたかは定かではない。本作品はしばしば、同グループの中の《キリストによるマリアの戴冠》と連続する場面を描いたものとされてきた。すなわち、玉座の前に跪いたマリアが、まさにキリストの戴冠をうける《キリストによるマリアの戴冠》に続き、本作品では、戴冠を終えたマリアが玉座に着き、キリストの祝福を受けているとするのである。こうしたことから、バウムはこの5点が連作の一部であるとし、ミノットは、その連作が「キリスト伝」であろうとしている。<sup>8)</sup> しかし画像伝統からすれば両作品とも広義の聖母戴冠図に属するものであり、それ自体きわめて礼拝像としての性格が強い戴冠図を一連作中に二つの場面に分解して表す例も他に類を見ないため、これらの説には疑問が残る。<sup>9)</sup> おそらく両作品は広義の聖母戴冠図の二つのヴァリエーションであって、シャトレの言うように、このグループは主題をもった連作ではなく、当時一般的であった主題を集めたものと考えほうが妥当であろう。<sup>10)</sup>

本作品はまた、戴冠図の画像伝統からみた場合、《キリストによるマリアの戴冠》と比較して、より古い伝統に基づいている。



天上の玉座の前に跪き冠をうけるマリアを表した戴冠図は、14世紀イタリアの図像革新の後をうけて導入され、15世紀フランスで好んで取り上げられた。天使を儀式進行のアシスタントとして表すことも、14世紀のイタリアで始まっている。儀式が頂点を迎えるその瞬間を描き出すこの叙述性の強い図像は、ドイツでも15世紀にはかなり頻繁に見受けられるようになっていた。<sup>11)</sup> それに対して玉座の左右にキリストとマリアを対置した本作品は、盛期ゴシック期の教会堂の、聖母マリアに捧げられた南袖廊玄関タンパンレリーフの中心をなす、厳格なシンメトリーを特質とするきわめて象徴性の強い図像に由来している。

マリアの戴冠の瞬間を表すのではなく、その後の祝福の場面を、キリストとマリアの静息的な対置によって表した本作品の図像の発想源として、フランクは、シュトラスブルク、マグダレーナ聖堂のステンドグラスにある《聖母を祝福するキリスト》(1468年頃)を挙げている。<sup>12)</sup> ペーター・ヘンメル(1447-1501)の手になるこの作品は、キリスト伝を表したステンドグラス中の一場面であるが、この作品は1904年の火災によって焼失してしまっていたために(現在はそれ以前に撮影された写真資料のみが残されている)、フランクの説もショーンガウアーの研究者たちの反響を呼ぶには至らなかった。しかしこのステンドグラスは、戴冠を済ませ玉座に座したマリアをキリストが祝福するという図像だけではなく、玉座の背にアーチ型の開口部が設けられ、キリストとマリアの頭部に挟まれたその部分に天使が配されているという構図の点からも、本作品との共通性を示している。フランクは、ヘンメルがその作品の想をシュトラスブルク大聖堂のタンパンレリーフ《聖母戴冠》から得ているのではないかとしているが、本作品のシンメトリーを強調したきわめてモニュメンタルな図像表現の由来の説明として、この説は興味深い。

ルールスによれば、この作品は40点の刷りが残されている。その中でも本作品は刷りも保存状態も良好であり、貴重な一葉と言えよう。また当館では1981年にショーンガウアー初期の代表的なエングレーヴィング《キリストの降誕》を購入しており、この作家の技法的な発展を対照して見る事が出来る。(田辺幹之助)

## 註

- 1) A.シャトレはこの5点に、さらに《玉座のキリスト》(L.33)を加え、6点を一つのグループに数えている。この作品は縦長であって(16×12cm)、同グループの他の作品とは版型に相違が見られるが、用いられているモチーフが《キリストによるマリアの戴冠》および本作品に近いというのが、その理由である。展覧会カタログ、Colmar 1991, Unterlinden Museum; *Der hübsche Martin, Kupferstich und Zeichnungen von Martin Schongauer*, p.280.
- 2) 註1の前掲書, p.273.
- 3) Julius Baum; *Martin Schongauer*, Wien 1948, p.41. Eduard Flechsig; *Martin Schongauer*, Strassburg, 1951, p.225. 展覧会カタログ, Washington D.C. 1967-1968, The National Gallery of Art, *Fifteenth Century Engravings of Northern Europe*, Catalog Text of no.74. なお、ミュンヘンにおいて1991年に開催されたショーンガウアー展も、この5点を彼の中期あるいは後期の作とする説に従っている(München, 1991, Staatliche Graphische Sammlung München, *Martin Schongauer, das Kupferstichwerk*).
- 4) デューラーが所蔵していたショーンガウアーの素描(現在は失われている)には、ショーンガウアーがその素描を描いた1470年に、彼はまだ「若い徒弟」であったと記されている。この記述からすれば、ショーンガウアーが工房をもち、エングレーヴィングの制作も可能となったのは1470年以降であると考えられる。
- 5) 註1の前掲書, p.43, また同書でシャトレは、ゾフリンゲンの聖クララ会修道院の祭壇画を制作するため同地へ赴いて以降、ショーンガウアーはエングレーヴィングを制作していないとしている(p.241)。

- 6) Lehrs, Max; *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiches im XV. Jahrhundert*, vol.VI, Wien 1927 p.124.
- 7) 註6の前掲書, vol.V, Wien 1925 p.105. またボッシュは《キリストによるマリアの戴冠》がエル・エスコリアル図書館所蔵の写本《ツニガの時禱書》の挿絵の粉本となっていることを指摘している。この写本は、描かれた人物の衣装のモードから1465-75年頃に制作されたとされているが、明確な制作年は明かではない(Lynette M.F. Bosch; *A Terminus ante quem for Two of Martin Schongauer's Crucifixions in Art Bulletin* 1982 Vol.LXIV, pp.632-635).
- 8) 註3の前掲書Baum, p.41, Charles Ilsley Minott, *Martin Schongauer*, New York 1971, p.38.
- 9) マリアの戴冠, 祝福をうけるマリアの図像に関しては、主としてGertrud Schiller; *Ikonographie der christlichen Kunst*, Band 4, 2, Gütersloh 1980, pp.114-118, pp.147-154を参考とした。
- 10) 註1の前掲書, p.273.
- 11) 聖母戴冠像の発展に関してはOtto Pächt, Die historische Aufgabe Michael Pachters, in *Methodisches zur kunstgeschichtlichen Praxis*, Wien 1977, pp.64-105 (in *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, 1, Berlin 1977, pp.95-132)のIkonographischer Exkurs, pp.97-102を参考とした。
- 12) Paul Frankl; *Peter Hemmel, Glasmaler von Andlau*, Berlin 1956, pp.29-35, Ill.23.

[ショーンガウアーのエングレーヴィングに付せられたL番号はルールスのカタログ(註6の前掲書)第5巻に記載された作品番号]

\* \* \*

Martin Schongauer, a influential painter and engraver of the Upper Rhine in the late 15th century, was born the son of a goldsmith in Colmar and died in Breisach in 1491. So far, 115 engravings have been identified as the work of Schongauer. Although there are doubts about the attribution of *Saint Jacob's Battle in Clavijo*, if this is also by him, it would make a total 116 engravings. These works are all signed in monogram, but not dated. Therefore, opinions vary regarding the order in which they were executed and their dates of execution.

*Christ Blessing the Virgin* belongs to a group of five works engraved on more or less square plates. The other four are *The Nativity* (L.4), *The Baptism of Christ* (L.8), *Christ Appearing to Mary Magdalene* (L.15), and *Christ Crowning the Virgin* (L.17).<sup>1)</sup> All five of these works are characterized by a refined hatching lines and simple composition. As the plates are fairly large in size, they are regarded as some of Schongauer's most representative engravings. Nevertheless, they are no exception as far as the date and order of execution are concerned. Details remain unknown.

Nobody seems to have any objection in identifying eight works in which the M of his monogram [MS] is written at an upright angle as engravings in his early period. At a major Schongauer exhibition held in Colmar in 1991, Albert Châtelet suggested that as the technique employed in the group of square plates is extremely close to that of the early works, they could have been executed immediately after the early works and before the large-scale works *Christ bearing the Cross* (L.9) and *The Passion* series (L.20-30).<sup>2)</sup> On the other hand, Baum, Flechsig, and Shestack, who date this group to later in Schongauer's career, point to "the hatching lines are straighter and more schematic" (Shestack) and conclude that from the technical point of view, they form a climax in his oeuvre.<sup>3)</sup> Neither of these views are backed by decisive evidence, so that they are no more than inferences, from which it is hard to draw any firm conclusions. Even so, judging merely from the technique employed in the engraving of the lines, this group would appear to be much more refined compared to the early works and, furthermore, *Christ Bearing the Cross*.

As concerns Schongauer's date of birth, opinion is divided between circa 1420 and circa 1450. Recent research tends to point towards circa 1450. Assuming that he was born at the latter date, his active period as an engraver would be from the early 1470s<sup>4)</sup>, before he executed *Rose Arbor Madonna*, to when he moved from Colmar to Breisach (1486-1487)<sup>5)</sup> in order to work on the murals for the cathedral. Further research has revealed that his

early works were executed in the early 1470s, prior to circa 1473, when Rose Arbor Madonna was executed. Although there is no evidence to prove how soon afterwards the present engraving was executed, the angel depicted in *The Baptism of Christ*, which belongs to the same group, provides a clue. This angel was copied in reverse by the monogrammist AG as a motif for the coat of arms on the Würzburg Mass Book printed in 1481. Consequently, it may be assumed that the present engraving was executed no later than 1481.<sup>6</sup> According to Max Lehrs, *Christ Appearing to Mary Magdalene*, again from the same group, was also copied in a work dated 1477. However, there are two states of that work and as the first state is not dated, Lehrs admits that the date could have been inscribed at a later stage, making it difficult to draw any presumptions from this copy as regards Schongauer's engravings.<sup>7</sup> In conclusion, it would appear that the present work was executed sometime between circa 1475 and 1480, when *The Baptism of Christ* was executed.

It is not clear what these five engravings on square plates were made for. The present work has often been considered a sequel to *Christ Crowning the Virgin*, from the same group. The Virgin is kneeling in front of the throne to be crowned by Christ in the former work. Once she has been crowned, in the present, latter work, she sits at the throne to be blessed by Christ. As a consequence, Baum has surmised that these five works are part of a series and Minott suggests that it is a series of "The Life of Christ".<sup>8</sup> However, iconographical tradition has it that both works belong, in a broad sense, to the icon of the Coronation of the Virgin. The Coronation was an icon of worship in itself and no other series are known in which these two scenes have been cut apart as two separate works, leaving doubts about the Baum/Minott view.<sup>9</sup> It would probably be safer to assume that these two engravings are variations of the Coronation of the Virgin and that, as Châtelet suggests, the series does not have any particular subject as a whole, but is rather a collection of common subjects of the time.<sup>10</sup>

From an iconographical point of view, compared to *Christ Crowning the Virgin*, the present work is based on an older tradition. The image of the Virgin kneeling in front of a celestial throne to be crowned was introduced after iconographic innovations in 14th century Italy and was favoured in 15th century France. Angels depicted as assistants in the ceremony were also 14th century Italian inventions. It is a highly narrative image describing the climax of the ceremony and also appeared frequently in Germany by the 15th century.<sup>11</sup> In contrast, the current image of Christ and the Virgin seated on both sides of the throne originated in a highly symbolic image applied to the tympanum relief above the entrance to the south nave dedicated to the Madonna in high-Gothic churches, which was characterized by strict symmetry.

Instead of depicting the moment the Virgin was crowned, the current engraving captures the moment of the blessing with Christ and the Virgin juxtaposed in a stationary position. Paul Frankl identified *Christ Blessing the Virgin* (circa 1468), a stained glass in the Magdalene Chapel, Strasbourg, as the source of this image.<sup>12</sup> This stained glass window was one of a series on the theme of the life of Christ made by Peter Hemmel (1447-1501), which was burnt in a fire in 1904. (Only photographs of the window remain.) Although Frankl's view did not evoke much response among Schongauer scholars, this stained glass has more in common with the present engraving than simply the image of Christ blessing the Virgin on the throne after her coronation. The composition of an arch-shaped opening behind the throne with angels placed between Christ and the Virgin's heads is also identical. Frankl suggests that Hemmel was inspired by the tympanum relief of *The Coronation of the Virgin* at Strasbourg Cathedral, which is interesting as an explanation for the origin of the the monumental iconographical expression of this engraving with its emphasis on symmetry.

According to Lehrs, forty examples of the present engraving are known to have survived. This one has been kept in very good condition, making it particularly precious. In 1981, the museum purchased *The Nativity*, a typical example of Schongauer's early engravings, which makes it possible to compare the technical development of this artist.

(Mikinosuke Tanabe)

#### Notes:

- 1) A. Châtelet adds *Christ on his Throne* (L.33), making it a group of six. The sixth engraving is a vertical plate measuring 16 by 12 cms. and differs in size from the other five, but Châtelet argues that the motif is closely related to *Christ Crowning the Virgin* and the current work. Exhibition Catalogue: *Der hübsche Martin, Kupferstich und Zeichnungen von Martin Schongauer*, Colmar: Unterlinden Museum, 1991, p.280.
- 2) Châtelet, *ibid.*, p.273.
- 3) Julius Baum, *Martin Schongauer*, Vienna 1948, p.41. Eduard Flechsig, *Martin Schongauer*, Strasbourg, 1951, p.225. Exhibition Catalogue: *Fifteenth Century Engravings of Northern Europe*, Washington D.C.: The National Gallery of Art, 1967-1968, catalogue text of no.74. The opinion that these five engravings were executed in Schongauer's mid or late career was also supported at an exhibition held in Munich in 1991. (*Martin Schongauer, das Kupferstichwerk*, Munich: Staatliche Graphische Sammlung München, 1991.)
- 4) A drawing by Schongauer that Dürer used to own (and is now lost) had an inscription that he was "still a young apprentice" when he executed the drawing in 1470. Judging from this inscription, it would have been after 1470 that it was possible for Schongauer to have his own studio and produce engravings.
- 5) Châtelet, *Ibid.* p.43. Châtelet maintains that Schongauer did not produce any engravings after he moved to Soflingen to execute the altar painting at Saint Claire's Convent (p.241).
- 6) Max Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiches im XV.Jahrhundert*, vol.VI, Vienna, 1927, p.124.
- 7) Lehrs, *Ibid.*, vol.V, Vienna, 1925, p.105. Bosch points out that *Christ Crowning the Virgin* is a copy of an illustration in the Zziger Book of Prayers in the library of El Escorial. Judging from the style of the clothes worn by the figures painted in the manuscript, it is thought to have been executed circa 1465-1475, but details remain unknown. (Lynette M.F.Bosch, "A Terminus ante quem for Two of Martin Schongauer's Crucifixions" in *Art Bulletin*, vol.LXIV, 1982, pp.632-635.)
- 8) Baum, *Ibid.*, p.41. Charles Ilsley Minott, *Martin Schongauer*, New York, 1971, p.38.
- 9) Concerning the iconography of the Coronation and the Blessing of the Virgin, I referred mainly to the following: Gertrud Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Band 4,2, Gütersloh, 1980, pp.114-118, pp.147-154.
- 10) Châtelet, *Ibid.*, p.273.
- 11) Concerning the development of the image of the Coronation of the Virgin, I referred to the following: "Ikongraphischer Exkurs", pp.97-102 in Otto Pächt, "Die historische Aufgabe Michael Pachters" in *Methodisches zur kunstgeschichtlichen Praxis*, Vienna, 1977, pp.64-105, (in *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, I, Berlin, 1977, pp.95-132.).
- 12) Paul Frankl, *Peter Hemmel, Glasmaler von Andlau*, Berlin, 1956, pp.29-35, ill.23.

[The L numbers quoted for engravings by Schongauer are the catalogue numbers in Lehrs, *Ibid.*, vol.V.]