

Werk

Titel: Martin Schongauer als Kupferstecher

Ort: Berlin ; Stuttgart

Jahr: 1884

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0007|log49

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Martin Schongauer als Kupferstecher^{*)}.

Von **W. v. Seidlitz**.

Nachdem man die Stellung, welche Schongauer in der Entwicklungsgeschichte der Kunst des XV. Jahrhunderts einnimmt, sein Hervorgehen aus den Vlamen, seine geistige Verwandtschaft mit einigen italienischen Zeitgenossen, seine Einwirkung auf Dürer und die übrigen deutschen Künstler zu präzisiren gesucht, war A. v. Wurzbach der Erste, der in seinen 1880 erschienenen Studien über Schongauer unternahm, ein Bild der Entwicklung des Meisters zu entwerfen. Die unglückliche Hypothese von der Identität Schongauer's mit dem Meister des Bartholomäusaltars machte freilich ein Gelingen von vornherein unmöglich; aber Wurzbach's Anregung wollen wir mit Dank aufnehmen, da es ihm, wie wir glauben, gelungen ist, einige wichtige Punkte hinsichtlich der Kupferstiche des Meisters zu fixiren.

Es genügt nicht, zu wissen, woher ein Künstler seine Anregungen geholt hat, wie er auf seine Umgebung und die nachfolgende Generation gewirkt hat; der ganze zwischen diesen Endpunkten liegende Zeitraum, der uns den Künstler inmitten seines Schaffens, während der verschiedenen Wandlungen seiner Auffassungs- und Darstellungsweise zeigt, gehört ebenso gut der Geschichte an, bedarf ebenso gut der Ergründung, soweit sich für eine solche die Handhaben bieten. Werden, wie üblich, nur einzelne Hauptwerke herausgehoben und ohne Rücksicht auf die Stellung, welche sie innerhalb des Entwicklungsganges des Künstlers einnehmen, ihrem Gehalt nach geprüft, so erwächst daraus nur geringer Gewinn für die Kenntniss des Künstlers und seiner Individualität, die schliesslich doch noch von grösserem Belang ist, als die einzelnen aus ihr geflossenen Werke. Wohl ist eine solch unpersönliche Betrachtungsweise bei Behandlung der älteren Kunstepochen mit ihren vorwiegend typischen Verfahrensweisen durchaus am Platz; mit dem XIV. und mehr noch mit dem XV. Jahrhundert

^{*)} Die nachfolgende Arbeit war im Wesentlichen bereits vor mehreren Jahren niedergeschrieben. Da Dr. Scheibler in seinem Aufsatz über Schongauer (im letzten Heft des Repertoriums) die Kupferstiche des Meisters nicht mit der gleichen Ausführlichkeit behandelt hat, wie die Gemälde, so hielt ich es für angemessen, jetzt seiner Anregung Folge zu geben und meine Arbeit als Ergänzung der seinigen zu veröffentlichen.

gelangt aber die Individualität des bedeutenden einzelnen Künstlers zu immer grösserer Geltung und fordert entsprechende Berücksichtigung. Dieses individuelle Moment, welches die Werke vorwiegend als Ausflüsse der künstlerischen Persönlichkeit betrachten heisst, bildet ja das unterscheidende Merkmal der neueren Kunstgeschichte gegenüber der Archäologie einer — und der allgemeinen Geschichte andererseits.

Nun ist freilich keiner der zahlreichen (115) Kupferstiche Schongauer's datirt; für einige wenige Blätter lässt sich der späteste Termin ihrer Entstehung durch datirte Copien feststellen: doch ist damit nicht viel gewonnen, da hier der Zufall stark hineinspielt und der übrig bleibende Spielraum ein zu grosser ist. Andererseits springt eine grosse Verschiedenheit in der Behandlungsweise der einzelnen Blätter, als deren Folge sich gewisse Gruppen nothwendig zu einander gehörender Schöpfungen ergeben, sofort in die Augen. Einige Blätter haben ein so alterthümliches Aussehen, dass man sie nur schwer als Werke Schongauer's anerkannt hätte, falls sie unbezeichnet gewesen wären (ist doch wirklich ein solches, die Madonna mit dem Halbmond, noch jüngst von A. v. Wurzbach dem Meister abgesprochen worden); in anderen sprechen die starken Anklänge an Roger van der Weyden († 1464) in Typen und Formgebung, an den oberdeutschen Kupferstecher E. S. (von 1466, 67) in der Grabstichelführung, für eine relativ frühe Entstehungszeit. Dagegen ist die Anzahl derjenigen Blätter, in denen die für den Meister charakteristischen Typen mit den rundlichen Formen und dem eigenthümlich bestrickenden sanften Liebreiz des Ausdrucks in voller Ausbildung auftreten nicht übermässig gross. Da sich in ihnen zugleich die höchste Einfachheit, Feinheit und Eleganz in der Führung des Grabstichels offenbart, so werden wir nicht fehl gehen, wenn wir sie als die letzten Werke dieses in der Vollkraft seines Schaffens (1488) dahingerafftten Künstlers betrachten. Die dazwischenliegenden Werke bieten theils grössere Berührungspunkte mit diesen letzteren, theils mit den ersteren, theils schliessen sie sich zu besonderen Gruppen zusammen.

Bei dem Vorhandensein solch greifbarer Anhaltspunkte, wie sie die Verschiedenheiten der Formgebung und der Technik bieten — ja wir werden sehen, dass auch die Art, wie das Künstlerzeichen, das Monogramm, gebildet ist, Berücksichtigung verdient — erscheint der Versuch, die Stiche des Meisters zu Gruppen zu vereinigen, die Aufeinanderfolge dieser Gruppen nach Möglichkeit zu bestimmen und so ein Bild von dem Entwicklungsgang des Künstlers herzustellen nicht nur gerechtfertigt, sondern auch nothwendig. Denn in weit höherem Maasse noch als bei Gemälden bilden die bald zu sehr verachteten, bald in ihrer Bedeutung überschätzten äusseren »technischen« Kennzeichen bei den Kupferstichen in den Fällen, wo andere Nachrichten fehlen, das einzige Mittel, um Stilunterschiede festzustellen und Entwicklungsphasen abzugrenzen. Der Kupferstecher kann bei seiner mühsamen Arbeit nicht so viel probiren wie der Maler; er ist weniger abhängig von fremden und namentlich von verschiedenartigen Vorbildern; sein Streben ist hauptsächlich darauf gerichtet, die Sicherheit seiner Hand auszubilden; hat er es soweit gebracht, dass er sicher ist, die zur Vorlage dienende Zeichnung treu wiederzugeben, so kann er da-

nach trachten, die Kraft oder Feinheit oder Brillanz seiner Stichführung zu erhöhen; sein Vorschreiten wird daher in der Regel — abgesehen von den ersten Versuchen — ein stätiges, innerhalb der ihm eigenthümlichen Behandlungsweise begrenztes, sein und ebensowenig wie er bloss vorübergehend sich an fremde Muster anlehnen wird, wird er plötzlich auf alte von ihm längst verlassene Verfahrensweisen zurückgreifen. Werke, die nur einige der Eigenthümlichkeiten der frühesten Zeit besitzen, werden als dem Uebergang zur mittleren Periode angehörend betrachtet werden können; solche, in denen noch nicht alle Eigenheiten der letzten Zeit entwickelt sind, dagegen als Ausklänge dieser mittleren Periode. Die einmal erworbene Technik, welche den Künstler in ihrem Bann hält, bildet auch für uns die Richtschnur, an der wir des Künstlers Wirken verfolgen können.

Wurzbach unterscheidet drei Perioden in der Thätigkeit Schongauer's als Kupferstecher; der frühen ersten weist er 11 Blätter zu; der mittleren 36, darunter die Passion, die Apostelfolge und die klugen und thörichten Jungfrauen; die übrigen (soweit nicht die Goldschmiedevorlagen als schwer classificirbar bei Seite gelassen sind oder Blätter als dubios oder falsch ausgeschieden werden) der letzten, die Merkmale der Vollendung an sich tragenden. Mit der ersten Rubrik werden wir uns im Wesentlichen einverstanden erklären können; der zweiten hätte eine grössere Zahl der oben genannten Folgen durchaus ähnlich behandelte Blätter eingefügt werden sollen; dann hätte auch die dritte einen weniger gemischten Charakter erhalten.

Als das früheste Blatt scheint Wurzbach die Madonna mit dem Papagei (Bartsch 29) zu betrachten. Ich muss jedoch den Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes (B. 69) und besonders die von zwei Engeln gekrönte Madonna (B. 31), welche letztere ich keineswegs gleich Wurzbach als unächt verwerfe, für noch früher halten. In beiden Darstellungen wird der Raum durch Halbfiguren von breiten Körperformen in einer an den Reliefstil gemahnenden Weise ausgefüllt, ohne dass ein Streben, den Raum nach seiner Tiefe hin auszunutzen, sich bemerklich machte. Vielleicht, dass hier noch Gewöhnungen des Metallarbeiters nachwirken: das Unfreie, welches einer solchen Uebertragung aus einer Stilweise in die andere anhaftet, würde sich hierdurch ebenso, wie andererseits das grossartig Würdevolle und Einfache der Composition erklären lassen. Durch die eigenthümliche Behandlungsweise wird in beiden Blättern der Eindruck des Flachen noch erhöht: Gewänder wie Fleischtheile sind in durchaus gleichmässiger Technik mittels kurzer, nicht zu feiner und nicht zu dichter Strichelchen, welche bei den Halblichtern in Häkchen übergehen, modellirt; in den tiefsten Schatten sind diese Arbeiten nicht wesentlich verstärkt, dagegen werden sie bis dicht an die höchsten Lichter herangeführt. Die Umrisse sind noch verhältnissmässig wenig betont. — Auf dem »Ecce homo« ist der dreifach verschiedene Ausdruck des Schmerzes nur durch Weniges in Geberde und Ausdruck gegeben, aber gerade durch dieses Maasshalten wird eine um so tiefere Wirkung erzielt. Maria und Johannes, beide ältlich dargestellt, erinnern unleugbar an Typen van der Weyden's (Wurzbach weist auf

den Johannes der Madrider Kreuzabnahme hin); Christus dagegen, dessen Körper fleischig und mit ziemlich genauer Anlehnung an die Natur gebildet ist, zeigt in seinem wenig individualisirten Gesichtstypus keine Verwandtschaft mit dem vlämischen Meister. Diese Gestalt steht ebenso vereinzelt unter den damaligen Schöpfungen deutscher Stechkunst, ja selbst in Schongauer's Werk, wie andererseits die von Engeln gekrönte Madonna mit ihren vollen rundlichen Zügen ¹⁾. Die in den Lüften schwebenden kleinen Engel mit den lang flatternden Gewändern sind auf beiden Darstellungen bereits von jenem lebenswürdig kindlichen Typus, welcher erst in der Folgezeit von Schongauer voll ausgebildet wurde ²⁾.

Eine kräftige Gesamtwirkung erzielt die Madonna mit dem Papagei (B. 29). Die langgestreckten unentwickelten Körperformen weisen noch auf eine frühe Zeit hin; die mehr zeichnerische als stecherische Modellirung der Fleischtheile mittels feiner den Formen in ihrer Richtung folgender Strichelchen zeugt noch von einer unsicher tastenden Hand; die Behandlung der Gewandung aber, welche nicht ohne Glück sogar die einzelnen Stoffe zu charakterisiren sucht und dem Blatt Farbe und Glanz verleiht, verräth vorhergehende Übung im rein Technischen und zwar wird hier fast einstimmig das Vorbild des Meisters E. S. erkannt, also desjenigen Stechers, welcher vor Schongauer die Hauptrolle in Deutschland spielte. Passavant (und mit ihm Scheibler) erkennt in der Madonna den Typus des van der Weyden. Jedenfalls ist derselbe hier stark verblasst, wenn überhaupt vorhanden, was Wurzbach leugnet. Die Beziehung zu dem Meister E. S., dessen Stiche zum grossen Theil in den Jahren 1466 und 1467 entstanden sind, bietet auch eine Handhabe, um annähernd den Beginn von Schongauer's Thätigkeit zu bestimmen. Dieselbe wird nicht wohl vor die Mitte der sechziger Jahre fallen, was mit der neuerlich durch Wurzbach begründeten Annahme über die Zeit seiner Geburt, um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, wohl übereinstimmt. In der Folgezeit muss sich aber der Meister ungewöhnlich rasch entwickelt haben, wie er ja

¹⁾ Scheibler (laut mündl. Mitth.) erkennt in ihr Verwandtschaft mit der Maria des Middelburger Altars von R. v. d. Weyden in Berlin und der Veronica auf dem Bild desselben Meisters in der Wiener Galerie. Ich mag das nicht geradezu leugnen, will jedoch constatiren, dass hier mindestens von directer Uebnahme eines Typus des R. v. d. Weyden nicht die Rede sein kann.

²⁾ Wurzbach sieht mit Recht in den die Madonna krönenden Engeln Aehnlichkeit mit jenen auf der bald zu besprechenden grossen Geburt Christi (B. 4), überdies auch mit Engeln auf Bildern R. v. d. Weyden's; er constatirt die Verwandtschaft, welche zwischen den Gesichtszügen des Christkinds hier und denjenigen auf der Madonna mit dem Papagei (B. 29) besteht, worin ich ihm gleichfalls beistimme; er findet sogar die grösste Uebereinstimmung dieser Madonna mit derjenigen auf dem Gemälde der Colmarer Pfarrkirche (was ich nicht wohl zu erkennen vermag) und (!) mit Figuren auf Gemälden des Meisters des Bartholomäusaltars: nach ihm sind das jedoch lauter Einzelheiten, die der Copist, angeblich derselbe, welcher die Taufe Christi copirt hat, den Werken des Meisters entnommen hat.

durchaus den Eindruck eines jener glücklich veranlagten Menschen macht, die mit heiterer Ruhe an's Werk gehen und von Erfolg zu Erfolg vorschreitend stätig aber rasch den Gipfel der Vollendung erklimmen: denn vom Jahre 1477 bereits ist die Copie einer seiner grossartigsten Schöpfungen: der vor Christus knieenden Magdalena (B. 26) datirt³⁾. Im Jahre 1488 wurde der Meister, dessen jugendliche Züge Hans Burgkmair (geb. 1472), einer seiner letzten Schüler, festgehalten, vom Tode dahingerafft.

Wegen der stilistischen Merkmale: lockerer Modellirung mittels zarter Strichelchen — woher Kraft und Glanz hier noch fehlen —, wenig detaillirter Formgebung und einer gewissen, für die Jugendzeit Schongauer's charakteristisch erscheinenden Passivität in Geberden und Ausdruck, müssen diesen ersten Versuchen zwei Arbeiten angereicht werden, die den Meister bereits ganz auf eigenen Füßen stehend zeigen: die grosse Geburt Christi (B. 4) und die Versuchung des hl. Antonius (B. 47), beide von durchaus ähnlicher Behandlung, silbriger Wirkung. Erstere gehört zu den schönsten Schöpfungen deutscher Kunst: die jungfräuliche, demuthvoll das Kind anbetende Maria — hier mit rein van der Weyden'schem Profil — die mit freudiger Scheu nahenden Hirten, die jubilirenden Engel in den Lüften, das Alles ist zu einem Bilde voll zartester Innigkeit vereinigt und wird durch die epheumrankte Ruine — merkwürdiger Weise ein romanischer Bau — poesievoll abgeschlossen. — Die Versuchung des hl. Antonius, welche, hauptsächlich wohl wegen der Neuheit der Erfindung sich einer so grossen Berühmtheit erfreute, zeigt den Meister auf einem Gebiet, welches seinem Naturell wenig entsprach; so ungeheuerlich die Bildungen seiner Plagegeister auch sind, Schrecken einzuflössen vermögen sie nicht; die Wuth ist ebenso wenig in ihren Bewegungen ausgedrückt, wie in denen des Heiligen die Angst. Nur in einigen wenigen Blättern hat Schongauer es unternommen, ähnlich erregte Scenen zu schildern: in der grossen Kreuztragung, der Jakobschlacht und einigen Bildern der Passion, Darstellungen, die wir für verhältnissmässig frühe Erzeugnisse seiner Kunst halten.

Die bisher besprochenen Blätter sind sämmtlich mit einem Monogramm bezeichnet, dessen M durch zwei senkrechte, somit parallele Striche begrenzt wird (M)⁴⁾. Die gleiche Bezeichnung findet sich noch auf den folgenden Blättern, die ohne Bedenken dieser ersten Periode beigezählt werden können: den Marktbauern (B. 88)⁵⁾ und dem hl. Georg (B. 51, rund). Ferner auf den übrigen drei Darstellungen in Folio, welche zusammen mit der grossen Geburt Christi einen Cyclus von Scenen aus dem Leben der Maria bilden: der Anbetung der Könige, der Flucht nach Aegypten und dem Tod der Maria. Doch ist auf

³⁾ Wurzbach freilich bezweifelt die Richtigkeit dieser allein von Galichon (Gaz. des B.-A. III. [1859] S. 331) angeführten Jahrzahl, doch ohne stichhaltige Gründe anzuführen.

⁴⁾ Bei dem Schmerzensmann nur im ersten Zustand, während es im zweiten entfernt ist; eine zweite von dieser Form $\mathcal{M} \text{ e } \mathcal{S}$ ist daselbst um etwa 16 mm höher als die erste angebracht.

⁵⁾ Ob auch der durchaus ähnlich behandelte Müller mit dem Esel (B. 89), vermag ich nicht anzugeben.

diese Blätter,⁶ die sich ihrer Behandlungsweise nach als zu verschiedenen Zeiten entstanden erweisen, das gleiche sehr roh hergestellte Zeichen offenbar erst nachträglich gesetzt worden, wie bereits Wurzbach erwähnt.

Den genannten Werken der ersten Periode reiht sich die grosse Kreuztragung (B. 21) in technischer Hinsicht unmittelbar an. Zugleich aber bekundet sie einen so wesentlichen Fortschritt des Künstlers, dass von ihr an ein neuer Abschnitt in seiner Entwicklung gerechnet werden muss. Ja sie ist an Umfang, Figurenreichthum und tiefseelischem Gehalt ohne Frage die bedeutendste Schöpfung Schongauer's, ein Merkstein in der Entwicklung nicht bloss der deutschen Kunst, sondern der Kunst überhaupt⁶). Es ist daher vielfach (u. A. von Galichon)⁷) diese grossartige Composition der letzten Zeit des Meisters zugewiesen worden. Aber die Modellirung zeigt noch, wenngleich sie hier eine wesentlich kräftigere und reichere Wirkung erzielt, die gleiche Freiheit der Behandlung, welche ich bei den ersten Blättern zu charakterisiren gesucht habe. Noch fehlen die Kreuzschraffirungen fast gänzlich. Die Gesichter haben noch jenen ältlichen grämlichen Zug, von dem die oberdeutsche Kunst sich erst verhältnissmässig spät, und zwar erst durch den Einfluss Schongauer's, befreite. Besonders charakteristisch erscheint dieser verkümmerte Typus in dem Johannes der weiter zurückstehenden Mariengruppe. Die Formen der einzelnen Gliedmassen, namentlich der Finger, sind noch nicht so eckig und manierirt, in den Gelenken so accentuirt, wie auf den Werken seiner späteren Zeit, sondern von rundlicher etwas allgemeiner Bildung, wie auf allen Blättern der Frühperiode.

Dagegen sind hier als durchaus neue Momente diejenigen hinzugetreten, welche der Composition ihre grosse und berechtigte Berühmtheit erworben haben: die dramatisch erregte Schilderung der Handlung und die überraschend naturgetreue Individualisirung der Gestalten. Bis dahin hatte in der deutschen Kunst der Charakter epischer Ruhe vorgeherrscht; selbst bei den heftigst bewegten Szenen, z. B. denen aus der Passion, hatte jede Gestalt ihren gesonderten Platz eingenommen, ohne in das Ganze einzugreifen. Hier zum ersten Mal, in einer Schilderung von ungewohnter Grösse und ungewöhnlichem Figurenreichthum, war es Schongauer gelungen, eine grosse mannichfaltig bewegte Volksmenge über mehrere Pläne zu vertheilen, die verschiedenen Phasen des Vorgangs zu deutlicher Gestaltung zu bringen und doch das Interesse auf die eine Hauptfigur zu concentriren. Der Reichthum in den unmittelbar der Natur abgelauschten Bewegungen und Stellungen ist ein so grosser, die Bildung des Nackten eine so füllige und gesunde, dass man sich versucht fühlt, hier an italienische Einflüsse zu denken. Unmöglich ist das ja nicht, aber zu einem näheren Nachweis fehlt bisher noch alles Material. Im Grunde seines Wesens bleibt der Meister doch durchaus deutsch. Seine Schergen sind die gewohnten grotesken, z. Th. wohl absichtlich caricirten Figuren mit den heftigen, eckigen und harten

⁶) Siehe die ansprechende Untersuchung Dehio's über Schongauer's, Dürer's und Raphael's Kreuztragungsbilder, in der Zeitschrift f. bild. Kunst, 1881.

⁷) S. Gazette des B.-Arts III (1859), pp. 257, 321.

Bewegungen. In schroffem Gegensatz zu ihnen steht die Leidensgestalt des Heilandes, der im Niedersinken sein schmerzvoll brechendes Auge auf den Beschauer richtet und doch seine mit Milde gepaarte Würde bewahrt. Dieser Christustypus, die eigenste Schöpfung Schongauer's ist zugleich die früheste Verkörperung der modernen Empfindungsweise, welche in dem Erlöser in erster Linie den Repräsentanten der leidenden Menschheit sieht.

Der Meister steht in diesem Blatt auf der vollen Höhe seines Könnens, die er unserer Ansicht gemäss rasch und sicheren Fusses erklommen haben muss. Die Erscheinung, dass ein Künstler gerade zu jener Zeit, da er zum vollen erhebenden Bewusstsein seiner Kraft gelangt ist, auch sein Höchstes leistet — nicht sowohl hinsichtlich der technischen Ausführung, die ohne Grenzen vervollkommnungsfähig ist, als vielmehr hinsichtlich der Vertiefung in den darzustellenden Gegenstand — ist ja nichts Aussergewöhnliches, sondern dürfte eher die Regel bilden. Auch von diesem Standpunkt aus erscheint uns also Schongauer als der Typus eines im höchsten Sinn normal veranlagten Menschen. Gestalten wie Tizian, Rubens und Rembrandt, wie Raphael und Dürer, die noch bis in die letzten Jahre ihres Lebens zu gesteigerter Entfaltung ihrer Kräfte sich angehalten sahen, bilden eben Ausnahmen.

Gleichzeitig mit der Kreuztragung scheint die kleine Darstellung Christi am Kreuz, mit Pilatus (B. 22), entstanden zu sein.

Des gleichen Formats wegen wird die Jakobsschlacht (B. 53) gewöhnlich als ein Gegenstück zur Kreuztragung betrachtet. Durch die einander entgegengesetzten Bewegungen der Kämpfenden einerseits, der Fliehenden andererseits erhält das Blatt ein für jene Zeit ungewöhnliches Leben. Doch wird es, obwohl der unvollendete Zustand die Beurtheilung erschwert, wegen der Lahmheit in Stellungen und Gesichtsausdruck eher als eine Werkstattarbeit anzusehen sein, wofür auch die sonst bei Schongauer nicht vorkommende Form des Zeichens ($\mathcal{M} + \mathcal{S}$) zu sprechen scheint.

Waren schon auf der Kreuztragung die Umriss der Figuren kräftig gezeichnet, so ist das in noch viel höherem Grade bei dem Tod der Maria (B. 33) der Fall. Durch diesen Umstand rückt dieses Blatt, welches im Uebrigen annähernd die gleichen technischen Merkmale zeigt, wie die Kreuztragung, bereits nahe an die Passionsfolge heran. Wiederum sehen wir die höchsten Anforderungen, die an eine Composition gestellt werden können, erfüllt: ergreifenden Zusammenklang mannichfaltiger Empfindungen, lebendige Schilderung verschiedener Charaktere und Altersstufen, volle Ausnutzung und naturgetreue Wiedergabe eines geschlossenen Raumes in seiner ganzen Tiefe. Man hat darum auch dieses Blatt, welches bereits Vasari zu den besten des Meisters zählt, welches mächtig auf die Folgezeit gewirkt hat und selbst auf Dürer seinen Bann ausübte, in die letzte Zeit Schongauer's versetzt. Auch Wurzbach hat nicht den Muth gehabt, es seiner zweiten (der Passions-) Gruppe zuzuzählen. Dass wir auf die frühe Form des Monogramms in diesem Fall nichts geben, ist bereits gesagt worden. Aber ernste Beachtung verdient der Umstand, dass eine Copie danach, diejenige des Wenzel von Olmütz, bereits die Jahrzahl 1481 trägt. Und dieses Jahr scheint nicht einmal die äusserste Grenze für seine

Entstehungszeit zu sein; denn die sicher später entstandene Scene von Christus und Magdalena ist, nach Ausweis einer Copie, im Jahre 1477 bereits geschaffen gewesen. Für eine relativ frühe Entstehungszeit des Todes der Maria spricht übrigens die Anlehnung an den Typus van der Weyden's im Kopf der Sterbenden, sowie die Gesichtsbildung des Johannes, welche zwischen dem älteren grämlichen und dem für Schongauer's spätere Zeit charakteristischen jugendlichen Typus in der Mitte steht, somit deutlich eine Zeit des Uebergangs bezeichnet.

Durchaus die gleiche Behandlungsweise mittels feiner, stark gekrümmter Häkchen in den Halblichtern, die gleiche zierliche und knitterige Faltengebung machen sich an der hl. Agnes (B. 62), einer der anmuthvollsten Schöpfungen Schongauer's, bemerklich. Ferner gehören hierher der allein von Galichon (S. 334) beschriebene Christus am Kreuz (ohne Strahlennimbus), welchen Wurzbach mit Stillschweigen übergeht (das mir bekannte Exemplar des Berliner Kupferstichkabinetts zeigt jedoch, dass hier eine Originalarbeit Schongauer's vorliegt⁸⁾; der hl. Martin (B. 57) und Johannes d. T. (B. 54), sowie wahrscheinlich auch der kleinere hl. Sebastian (B. 60), welche Blätter Wurzbach allesammt seiner dritten (letzten) Epoche zuzählt.

Erst in der Passionsfolge (B. 9—20) treten diejenigen Typen und diejenige Behandlungsweise auf, welche als die Schongauer durchaus eigenthümlichen, somit für ihn besonders charakteristischen erscheinen, weil sie in der überwiegenden Mehrzahl seiner nunmehr zu nennenden Werke wiederkehren⁹⁾. Von den bereits angeführten kann Solches nur von den beiden der Passion wohl unmittelbar vorhergehenden Blättern: dem Tod der Maria und der hl. Agnes, gesagt werden. Eine milde Freundlichkeit ist es, die vor Allem aus diesen Gesichtern spricht, soweit es nicht eben gilt, wie bei den Henkern, niedrig brutale Gesinnung zu schildern. Der Christustypus mit seinen weit geöffneten Augen unter hoch gewölbten Brauen, mit dem breiten Nasenrücken, dem kleinen, zwischen aufgedunsenen Backen liegenden Munde, dessen Lippen wulstig hervorquellen, endlich dem zurücktretenden mit spärlichem Bartwuchs bedeckten Kinn, hat etwas Weichliches; den Frauen aber stehen diese Züge, die auf ihren Gesichtern ähnlich, nur verfeinert, wiederkehren, wohl an. Schlank und biegsam sind die Gestalten, aber von eckiger, magerer Bildung der einzelnen Gliedmaassen, was bei den schmalen langen Fingern mit ihren scharf betonten Gelenken besonders auffällig hervortritt. Die möglichst detaillirte und doch kräftige Zeichnung des Conturs ist es, worauf jetzt des Meisters Aufmerksamkeit vorwiegend gerichtet ist. Damit hängt auch die Vorliebe zusammen, mit der er die tiefen, scharfen Falten der bauschigen Gewänder ausführt. Mit erstaunlicher Kraft und Sicherheit wird hier der Grabstichel gehand-

⁸⁾ Ist es doch auch, gleich so vielen anderen Blättern Schongauer's, von dem »Meister W.« (Pass. Nr. 59) copirt worden.

⁹⁾ Ich stimme vollständig mit Scheibler darin überein, dass die drei Darstellungen: Dornenkrönung (B. 13), Christus am Kreuz (B. 17) und Auferstehung (B. 20) später als die übrigen entstanden seien. Sie scheinen mir aus gleicher Zeit wie die klugen und thörichten Jungfrauen zu stammen.

habt und die Modellirung mittels einer weise angewandten, aus Kreuzschraffirung und freier malerischer Behandlung gemischten Methode hergestellt.

In dieser Passionsfolge sehen wir Schongauer auf der Bahn, die er mit seiner grossen Kreuztragung betreten, fortschreiten. Die figurenreichen, meist heftig bewegten Darstellungen zeigen alle Anwesenden an dem Hauptvorgange unmittelbar betheilig. Manche Uebertreibungen, manche durch zu starke Gegensätze erzielte Wirkungen machen sich noch bemerklich; aber das Alles tritt zurück gegenüber der ächt dramatischen Concentration, der Beschränkung auf das Wesentliche, welche aus dem tiefen Grunde des Gemüthes kommt und daher unmittelbar zum Herzen redet. Wohl absichtlich ist hier die Landschaft nur in ihren einfachsten Elementen gegeben. Scenen wie die Gefangennehmung, Geisselung, Kreuztragung und Grablegung sind in einem hohen, der vorhergehenden Zeit durchaus fremden Geist erfasst, und unvergängliches Eigenthum der nachfolgenden Generationen geworden.

Derselben Zeit entstammt die Kreuzigung mit den Schergen (B. 24), der hl. Christophorus (B. 48) und sein Gegenstück: der grössere hl. Sebastian (B. 59), die Wurzbach beide der letzten Periode zuzählt; ferner die thörichte Jungfrau in halber Figur (B. 87)¹⁰.

Ob die Folge der Apostel (B. 34—45) etwas früher oder später als die Passion in ihrem Hauptbestande fällt, lässt sich schwer entscheiden, denn nicht alle Blätter sind gleichzeitig entstanden (Jacobus major, B. 36, eines der spätesten). Für Letzteres scheint der Umstand zu sprechen, dass die Schattirung in den Haupttheilen durch Schraffirungen hervorgebracht ist. Andererseits spielen bei der Modellirung die feinen Häkchen noch eine grosse Rolle und ist die Charakterisirung mancher dieser Apostel eine zu flache alltägliche. Es muss übrigens anerkannt werden, dass wenn auch von ihnen bis zu Dürer's gottbegeisterten Gestalten noch ein unermesslicher Schritt bleibt, sie sich wenigstens über die Schöpfungen des Meister E. S. bedeutend erheben. Mit dieser Folge müssen wegen der durchaus gleichen Behandlungsweise die hl. Barbara (B. 63) und Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes (B. 23) gruppirt werden.

Schwierigkeiten bereitet auch die Einordnung der beiden einzelnen Verkündigungsfiguren (B. 1 und 2). Wahrscheinlich sind sie nach der Passion entstanden; aber manche Einzelheiten erinnern noch an die frühere Zeit: das Massige der Gestalten bei doch schlaffer Haltung, die sie fast zusammensinken lässt: der ausgesprochene Typus des Roger van der Weyden und dabei gewisse Eigenthümlichkeiten in der Bildung der einzelnen Gesichtstheile, mit denen der Meister lange zu ringen hatte: die hohe vorspringende Stirn (welche in gleich unangenehmer Weise sich auf dem Gemälde der Madonna im Rosenhag bemerklich macht) und die unschöne Vertiefung unmittelbar über der Nasenwurzel. Dieselben Kennzeichen trägt die Krönung der Maria (72). Wegen der Gleichheit der Bezeichnung (s. am Ende dieses Abschnitts) können

¹⁰) Doch könnte dieses kräftig ohne Kreuzlagen behandelte Blatt vielleicht auch einer etwas früheren Zeit angehören.

auch die (grössere) Madonna (B. 28) und der Elephant (B. 92) hier angereicht werden. In der scharfen Faltenbrechung stimmt mit diesen Blättern auch die Flucht nach Aegypten (B. 7) überein, eine Composition von zartester Innigkeit der Empfindung, mit einer Landschaft, welche in ihren liebevoll ausgeführten Einzelheiten, in den Bäumen des Vordergrundes, wie in den Gebäulichkeiten des Hintergrundes, merkwürdiger Weise ausgesprochen südländische Reminiscenzen aufweist.

Etwa gleichzeitig mit den späteren Blättern der Passion scheinen die drei zusammengehörenden und mit der Krönung Mariä zu einer Folge vereinigten quadratischen Darstellungen entstanden zu sein: die (kleinere) Geburt Christi (B. 5), die Taufe (B. 8) und Christus und Magdalena (B. 26)¹¹⁾. Ferner die hl. Stephanus (B. 49) und Laurentius (B. 56), die hl. Veronika (B. 66), Maria im Hof (B. 32), vielleicht auch die Maria auf der Rasenbank (B. 30) und der (viereckige) kleine hl. Georg (B. 50)¹²⁾.

Auf allen Blättern dieser mittleren Periode ist das M des Zeichens klein gebildet, mit abstehenden, meist nach unten sich verstärkenden, selten durch kurze Querstriche begrenzten Schenkeln und kurzem mittlerem Winkel, ungefähr in dieser Form: \mathcal{M} . Ausnahmen bilden nur die Flucht und der Tod Marias (wie bereits erwähnt), die hll. Martin und Johannes d. T. (bei denen man an eine Uebungsform denken könnte), sowie die im Zusammenhang besprochenen Blätter: die (grössere) Madonna, die Krönung Mariä und der Elephant. Auf ihnen ist das M von ansehnlicher Grösse, ziemlich gleicher Stärke der Striche und die Schenkel sind unten durch Querstriche begrenzt (\mathcal{M}).

Im Gegensatz zu der dramatischen Lebendigkeit der Schilderung und zu der scharf markirten, bewegten, oft eckigen Zeichnungsart, welche in den bisher genannten Blättern vorwalten, stehen die Ruhe und der sanfte Linienfluss, welche die in technischer Hinsicht vollendetsten Werke Schongauer's auszeichnen. Das Ideal der Schönheit ist ihm aufgegangen; mit jener Anmuth, die seinem Wesen eigen, die jedoch der oberdeutschen Kunst bis dahin so fremd gewesen, erfüllt er seine Gestalten, in Ausdruck wie in Haltung, und wird hierdurch zum Bahnbrecher für die nahe bevorstehende Renaissance.

Eine Reihe von Blättern vermitteln den Uebergang zu dieser neuen Weise, vor Allem die Folgen der klugen und thörichten Jungfrauen und der Wappen. Hier wird die Modellirung vorwiegend mittels Kreuzlagen erreicht, die sehr dicht und fein gezogen sind und dadurch eine weiche, reich abgestufte Gesamtwirkung erzeugen. Die Umrisse treten nicht mehr so stark, wie früher, her-

¹¹⁾ Den grösseren hl. Georg (B. 52), der überdies unbezeichnet ist, müssen wir Sch. absprechen, wengleich ihn Bartsch für »incontestabel« erklärt. Möglicher Weise rührt er von dem Meister A. G., einem Nachfolger Sch.'s her.

¹²⁾ Copie nach letzterem Blatt vom Jahre 1477 (nach Galichon). — Bei Wurzbach finden sich diese Blätter bereits gruppirt; Gleichzeitigkeit der Entstehung braucht übrigens noch nicht aus der Uebereinstimmung im Format gefolgert zu werden. — Wurzbach's »Folgen« der grösseren und kleineren Heiligen sind schon im Format zu verschiedenartig.

vor; der knitterige Faltenwurf aber ist in seinen Einzelheiten zierlicher ausgeführt, namentlich mehren sich die Augen, d. h. die in geschlossene Runde auslaufenden Faltenenden, welche bereits in einigen Blättern der vorhergehenden Zeit die in Häkchen frei auslaufenden Enden zu ersetzen begannen. Dagegen ist die Magerkeit in den Gestalten noch nicht überwunden, sind die Gelenke an den Fingern noch stark betont und ist in den, wenn auch bereits sehr anziehenden, Köpfen, besonders den Frauenköpfen, jener liebliche Typus noch nicht erreicht, welcher als für Schongauer charakteristisch betrachtet werden kann. — Wenn Wurzbach die Folge der klugen und thörichten Jungfrauen (B. 77—86) noch zu der Gruppe der Passion zählt, so ist er wohl durch das alterthümliche Aussehen einiger dieser Blätter dazu bestimmt worden. Offenbar hat die Arbeit Unterbrechungen erfahren; auch Scheibler constatirt bei zwei Blättern (B. 78 u. 86) eine frühere Entstehung; die überwiegende Zahl gehört aber der späteren Zeit und zwar erscheint B. 80 als das späteste, den Wappen bereits nah verwandte. Der Gegenstand ist für die künstlerische Darstellung undankbar; so ist er denn auch ohne innere Vertiefung aufgefasst: durch nichts als die Lampen sind die beiden Gruppen als einander entgegengesetzte charakterisirt; interessant jedoch sind diese Gestalten als Verkörperungen des specifisch Schongauer'schen Frauenideals zu jener Zeit, da sich der Meister auch in dieser Hinsicht zu voller Selbständigkeit durchgerungen, aber noch nicht jener hohen Grazie nachstrebte, die seine letzten Werke auszeichnet. Galichon charakterisirt diesen Typus treffend als eine Mischung von natürlicher Anmuth, Züchtigkeit und einem gewissen vornehmen Anstand. Im Einzelnen hebt er das oval gerundete Gesicht, die hohe stark gewölbte Stirn, die feine Taille und die kleinen straffen Brüste hervor. — In nächster Beziehung zu diesem Werk, wenn auch bereits eine höhere 'Stufe der Vollendung bezeichnend steht die Wappenfolge (B. 96—105), in welcher Schongauer's an den Goldschmiedearbeiten grossgezogenes ornamentales Geschick seine höchsten Triumphe feiert. Die ungezwungene, anmuthende Weise, wie die Gestalten der Schildhalter und besonders diejenigen der Schildhalterinnen sich in das Rund einfügen, hat ihnen selbst bis in die von Renaissance-Anschauungen erfüllte Gegenwart ihr Daseinsrecht bewahrt.

Folgende Blätter dürften hier anzureihen sein: die hl. Barbara (B. 63), das Christuskind (B. 67), der segnende Christus (B. 68), Christus thronend (B. 70), Christus mit Maria thronend (B. 71), die beiden Männer im Gespräch (B. 90), der Drache (B. 93), die Schweine (B. 95)¹³⁾.

Hier scheint auch der Platz zu sein, um das letzte der grossen Blätter aus dem Marienleben zu besprechen, die Anbetung der Könige (B. 6). Abgesehen davon, dass es in Typen und Technik durchaus zu den vorgenannten Blättern stimmt, ist eine Copie dieser Darstellung mit der verhältnissmässig späten Jahrzahl 1482 bezeichnet, ein Umstand, welchem bisher zu wenig Gewicht beigelegt worden. Jahrzahlen auf anonymen, der Zeit nach den Originalen nahestehenden Copien führen in der Mehrzahl der Fälle auf den Schluss,

¹³⁾ Ob auch Hirsch und Reh (B. 94) vermag ich nicht anzugeben.

dass der Copist wegen ungenügender Verbreitung des Originals sich noch in der Lage befindet, seine Arbeit als etwas Neues dem Publicum darzubieten¹⁴⁾. Die Jahrzahlen 1477, 1482 und 1485 auf den Blättern: Christus und Magdalena, Anbetung der Könige und Verkündigung (B. 3) weisen diesen Schöpfungen dieselbe Reihenfolge an, welche auch aus der Stilbetrachtung hervorgeht. Die Zwischenräume zwischen ihnen scheinen ausreichend, um die Wandlungen in der Behandlungsweise zu erklären. Diese Zahlen führen dahin, die Thätigkeit Schongauer's als Kupferstecher hauptsächlich in die siebziger und die erste Hälfte der achtziger Jahre zu verlegen. Der Umstand, dass ein Werk wie die Verkündigung, welche wir der spätesten Zeit des Künstlers zurechnen zu müssen glauben, bereits vor 1485 entstanden ist, schliesst ja die Möglichkeit nicht aus, dass Schongauer auch noch später in Kupfer gestochen habe; andererseits aber ist es durch nichts bezeugt, dass er — der doch gleichzeitig Maler war — gerade bis an sein Lebensende dieser Beschäftigung obgelegen.

Mit Ausnahme des letztgenannten tragen alle diese Blätter noch das gleiche Zeichen wie diejenigen der vorhergehenden Periode.

Die spätesten Werke zeichnen sich durch das schöne Ebenmaass der Gestalten, ihre anmuthvoll-natürliche Haltung, die Sanftheit, welche aus den wohlgebildeten Gesichtern spricht, endlich auch durch die hierzu passende weiche Behandlungsweise aus. Schongauer strebt nunmehr weniger eine reiche Farbenwirkung mit kräftigen Contrasten an, als eine möglichst saubere und gleichmässige, ächt stecherische Wirkung. Von manchen Gewöhnungen der früheren Zeiten befreit er sich übrigens auch hier nicht ganz; trotzdem im Wesentlichen die reine Kreuzschraffirung zur Anwendung gelangt, werden doch bisweilen (wie beim Johannes auf Pathmos) die Uebergänge vom Schatten zum Licht durch kleine gerundete Häkchen vermittelt; neben den wohlgefällig gerundeten Falten (Verkündigung) treten noch die kleinen knitterigen (der grosse Christus am Kreuz, die Evangelistensymbole) auf; die Finger, wenn auch nicht mehr in den Gelenken allzustark betont, bleiben übermässig lang und schmal. Der Engel des Matthäus in der Folge der Evangelistensymbole (B. 73—76) kann als typisch bezeichnet werden für die von stiller Beseligung, gleichsam Verklärung erfüllten Gestalten dieser Zeit, in denen wir ein treues Abbild der jugendlich reinen Seele des Meisters zu erblicken glauben. Die gleichen rundlichen Gesichtszüge verleiht Schongauer jetzt seinem Johannes, nur erscheint bei dieser Gestalt der Blick, der bei dem Engel unbefangen und frei war, von kindlicher Trauer umflort. Dieser Typus, der bereits bei der Kreuzigung aus der Passion (B. 17) vorbereitet war, tritt uns in voller Reinheit auf zwei Blättern entgegen, die Wurzbach arg misskannt hat, indem er das eine, den (grossen) Christus am Kreuz der ersten Periode zuzählt, das andere, Johannes auf Pathmos, dem Meister gar abspricht. Beide Stiche gehören nah zusammen. Johannes auf Pathmos (B. 35) erscheint freilich in ungünstiger Profilstellung, doch ist der Typus nicht zu verkennen, und wird das Blatt allgemein und

¹⁴⁾ Anders liegt der Fall, wenn, wie beim Tode der Maria, sich der Copist (Wenzel von Olmütz) nennt; dann fällt die betrügerische Absicht fort.

mit Recht der späten Zeit zugewiesen; der Christus am Kreuz (B. 25) fällt wiederum, in den gewöhnlichen Abdrücken wenigstens, durch die Ungleichmässigkeit der Behandlung auf. Während die Composition aus einem Guss ist, klar disponirt und von ergreifender Grossartigkeit, mit einer, wie Wurzbach richtig bemerkt, von vlämischen Reminiscenzen erfüllten Landschaft, welche einen ungemein wohlthuenden, ruhig-heitern Hintergrund für die Tragik des Vorganges bildet: fallen der obere und der untere Theil des Bildes dadurch völlig auseinander, dass Christus und die ihn umschwebenden klagenden Engel in der für Schongauer's letzte Zeit charakteristischen feinen und sauberen Weise ausgeführt sind, während die Gewänder der Maria und des Johannes in schwere brüchige Falten gelegt und grob modellirt sind. Nur durch die Annahme späterer Uebearbeitung oder Zuthat — etwa durch die Hand des Meisters W., der vornehmlich nach Schongauer copirt hat — lässt sich Solches erklären; Galichon führt einen früheren Zustand an, welcher möglicher Weise in allen Theilen die gleiche, der oberen Hälfte entsprechende Behandlungsweise zeigt.

Dass die Copie nach der schönen Verkündigung (B. 3) für die Datirung der Werke dieser letzten Periode besonders wichtig sei, ist bereits erwähnt worden. Die verkehrt geschriebene Jahrzahl ist verschieden gelesen worden: 1482 von Duchesne (im Voyage iconographique), 1483 von Galichon (S. 328 oben), 1485 von Heineken (Neue Nachr. I, 398) und Passavant. Nur die letzte Lesart ist richtig, wie das Exemplar im British Museum darthut. — Gleichzeitig mit diesem Blatt ist der hl. Michael (B. 58). Zu den spätesten endlich gehören die (grosse) hl. Katharina (B. 65), die kleine Madonna (B. 27), der hl. Antonius (B. 46) und der Bischof (B. 61).

Auf allen diesen Blättern, mit Ausnahme der Evangelistensymbole, welche das Zeichen in der Form der mittleren Periode tragen (die Bezeichnung des grossen Christus am Kreuz festzustellen habe ich leider keine Gelegenheit gehabt), ist das M klein und zierlich aus vier annähernd gleich langen und gleichmässig starken Strichen gebildet (M).

Absichtlich haben wir die Ornamentstiche Schongauer's nicht in Betracht gezogen. Abgesehen von den mit vollendeter Meisterschaft ausgeführten beiden Hauptblättern: dem Bischofstab (B. 106) und dem Rauchfass (B. 107), welche in Folge mehrfacher Merkmale der Spätzeit zuzuweisen sind, bieten die übrigen zu wenig Handhaben für eine genauere Datirung. Schon bei der Bestimmung der figürlichen Darstellungen sind bisweilen die Grenzen, welche die einzelnen Gruppen von einander scheiden, zu scharf gezogen worden. Ist doch unser Urtheil stets nur durch die Abdrücke, die uns zufällig zu Gesicht gekommen, bedingt; und von wie manchen Blättern müssen wir bekennen, frische und durchaus genügende Abdrücke nicht gesehen zu haben¹⁵⁾. Eine solche schroffe Stellungnahme erschien aber nothwendig bei dem unzureichenden Stande, in welchem sich gegenwärtig noch die Kenntniss Schongauer's befindet. Es galt die für gewisse Gruppen seiner Werke charakteristischen Momente möglichst

¹⁵⁾ Das gilt namentlich von der Flucht nach Aegypten und der Verkündigung (B. 3).

scharf zu fassen, die wahrscheinliche Aufeinanderfolge dieser Gruppen aus Gründen der Technik und der Formgebung abzuleiten und mit Hilfe solch eingehender Betrachtungsweise die Feststellung von Schongauer's Entwicklungsgang zu versuchen. Klärung über diese Punkte bildet die nothwendige Grundlage für eine ausreichende Charakteristik des Meisters. Anders gestaltet sich sein Bild, wenn man, mit Galichon, Blätter wie die von Liebreiz umflossene Verkündigung und den hl. Michael für frühe, die Kreuztragung, den Tod Mariä und die Passion aber wegen der in ihnen herrschenden herben Bestimmtheit für späte Werke ausgiebt; anders, wenn man die Reihenfolge umkehrt und nun den Meister von stillen Anfängen durch eine Periode übersprudelnder Kraft zu völliger Läuterung hindurchdringen sieht. — In den Resultaten freue ich mich somit im Wesentlichen mit Scheibler übereinzustimmen. Dass er ein Blatt, wie die Anbetung der Könige, um Weniges früher setzt, als ich; andere Werke dagegen, wie den Christophorus, die Taufe, die hh. Stephanus und Laurentius und die beiden h. Sebastian, um Weniges später, ist nicht von grossem Belang. Es bleibt Raum für die Hoffnung, dass auf solcher Grundlage eine allgemeine Einigung mit der Zeit erzielt werden könne.
