

**Stephan Kemperdick: Martin Schongauer.** Eine Monographie (*Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte*, 32); Petersberg: Michael Imhof 2004; 288 S., 123 SW- und Farbabb.; ISBN 3-937251-33-2; € 49,90

**Lothar Schmitt: Martin Schongauer und seine Kupferstiche.** Materialien und Anregungen zur Erforschung früher Druckgraphik (*Kunst- und Kulturwissenschaftliche Forschungen*, 2; hrsg. v. Ludwig Tavernier); Weimar: VDG 2004; 226 S., 64 SW-Abb.; ISBN 3-89739-372-7; € 42,-

Beide Titel unterscheiden sich bereits vom Ansatz her erheblich: Stephan Kemperdick bietet einen Überblick über das gesamte Werk Martin Schongauers, einschließlich Druckgraphik, Zeichnungen, Gemälde und Wandmalerei, während Lothar Schmitt sich auf die Kupferstiche beschränkt. Sie sind daher schwer zu vergleichen und sollen im Folgenden einzeln besprochen werden. Kemperdicks Buch steht in der Tradition älterer Überblickspublikationen von Julius Baum (*Martin Schongauer*; Wien 1948, das Inhaltsverzeichnis gleicht zum Teil dem von Kemperdick) und Charles Minott (*Martin Schongauer*; New York 1971). Der wesentliche Unterschied zu den älteren Überblickspublikationen ist die größere Detailgenauigkeit der Analyse, die Kemperdicks Buch auszeichnet. Angenehm ist die frische und kritische, dabei weitgehend gründliche Lektüre der Forschungsliteratur, außerdem ein sachlicher Schreibstil, der stilkritische Feinbeobachtungen und eine differenzierte Auseinandersetzung mit der Literatur erlaubt.

Kemperdick setzt sich eingehend mit der Frage des Geburtsdatums auseinander, das er, tendenziell einer älteren Tradition der Schongauer-Forschung folgend, „von gegen 1440 bis kaum viel später als 1445“ (S. 21) ansetzt. Er führt hierfür insofern ein neues Indiz ein, als er eine (nachträglich von Dürer auf 1470 datierte) Zeichnung Schongauers, die sich nicht erhalten hat und von der wir nur durch die Nachricht des Sammlers und Kunstsachverständigen des sächsischen Hofes aus dem 18. Jahrhundert, Karl Heinrich von Heineken, wissen, aufgrund ihres Groß-Folio-Formats (d. h. die lange Seite größer als ca. 45 cm) als einen Altarraiß interpretiert. Außerdem liest er die Bezeichnung „junger gesell“ auf dieser Zeichnung nicht wie „junger Handwerksgeselle“, also noch in der Ausbildung befindlich, sondern schlichtweg als Synonym für junger Mann<sup>1</sup>. Daß Dürer einen etwa 30jährigen als „jungen Gesell“ bezeichnet haben würde, ist mehr als zweifelhaft. Der mutmaßliche Altarraiß gilt dem Autor als Beleg dafür, daß Schongauer 1470 bereits „selbständiger Meister“ gewesen sei (S. 20). Zudem nimmt er an, daß Schongauer bereits vor dem Studienbeginn in Leipzig 1465 eine etwa vierjährige Ausbildung zum Maler absolviert habe. Überzeugend ist das nicht, u. a. weil unerklärt bleibt, wozu Schongauer ein Studium in Leipzig aufnehmen sollte, nachdem er seine Ausbildung zum Maler und eventuell

1 Diese Lesart widerspricht m. E. der in dem Buch abgedruckten Quelle von 1503 über einen Goldschmiedegesellen Ludwig Schongauer (nicht der Bruder Martins, sondern wohl ein Neffe), der unmittelbar nach Abschluß seiner vierjährigen Lehrzeit und noch vor seiner Wanderschaft als „geselle“ bezeichnet wird. Vgl. Kemperdick 2004, S. 278.

auch Goldschmied absolviert hätte. Die Annahme einer Lehre *nach* dem abgebrochenen Studium ist wahrscheinlicher. Außerdem hat sich Schongauer 1469 noch auf Wanderschaft in den Niederlanden befunden, wenn die Bezeichnung und Datierung der Zeichnung des Weltenrichters nach Rogier van der Weyden auf 1469 (London, British Museum) stimmt, was mit guten Gründen allseits akzeptiert wird. 1469 noch auf Wanderschaft, 1470 bereits als Leiter einer Werkstatt, die Aufträge für Retabel mit Malerei *und* Schnitzfiguren übernimmt – das scheint schwer miteinander zu vereinbaren. M. E. genügen die acht Jahre zwischen 1465 (Datum der Immatrikulation) und 1473 (erstes datiertes Gemälde), um sowohl eine drei- bis vierjährige Ausbildung als auch eine mehrjährige Wanderschaft unterzubringen. Da die Immatrikulation an einer Universität im Alter von 13–15 Jahren im 15. Jahrhundert üblich war, bleibt die bisherige Annahme eines Geburtsjahres „um 1450“ weiterhin wahrscheinlich<sup>2</sup>.

Generell ist zu sagen, daß sich erfreulicherweise der Ansatz durchgesetzt hat, Kupferstiche Schongauers als eigenständige, sozusagen voll interpretationswürdige Bilder anzusehen. Das war noch 1991 nicht selbstverständlich, als aus Anlaß des 500. Todestages mehrere Schongauer-Ausstellungen und ein Schongauer-Symposium in Colmar stattfanden. In meiner 1993 abgeschlossenen Dissertation habe ich das intellektuell anspruchsvolle Niveau der Kupferstiche Schongauers und die Auseinandersetzung mit der niederländischen Malerei, aber auch mit der oberrheinischen Skulptur als Voraussetzung für die Emanzipation des vervielfältigten Bildes an Beispielen demonstriert<sup>3</sup>. Dieser Aspekt der „kreativen Auseinandersetzung mit dem Medium Kupferstich“ (S. 41) interessiert auch Kemperdick besonders. Was die verwendeten Papierformate und Wasserzeichen betrifft, stützt er sich auf Nicholas Stogdon<sup>4</sup>. Schongauer verwendete nach dessen Erkenntnissen für seine Drucke durchweg Papier im Kanzleiformat (ca. 30 × 42 cm) in ganzen, halben oder viertel Bögen. Das Papier bezog er zunächst aus Basel (Papiermühle der Galliziani). Im Unterschied zu Lothar Schmitt geht Kemperdick nicht davon aus, daß neben Schongauer auch Werkstattgehilfen gestochen haben. Einzig der bereits 1991 von Albert Châtelet angezweifelte Stich der „Hl. Katharina“ (Lehrs 70) wird kurz als mögliche Arbeit eines anderen Stechers erwogen (S. 32)<sup>5</sup>. Im Rahmen seiner Überlegungen zur Chronologie folgt der Autor der Tendenz der jüngeren Forschung, in der die Entstehungszeit der 115 Kupferstiche auf etwa ein Jahrzehnt eingegrenzt worden ist. Kemperdick schließt sich meiner Beobachtung an, daß „in Ikonographie und Format zusammenhängende Sti-

2 Kemperdick selbst scheint sich nicht ganz sicher zu sein, so schreibt er einerseits apodiktisch, die Annahme, daß Schongauers Ausbildung erst 1465 in Leipzig an der Universität begonnen habe, sei „hinfällig“ (S. 21), andererseits heißt es nur zwei Seiten später: „In der Zeit vor oder bald nach dem Aufenthalt an der Universität muß er an einem unbekanntem Ort bei einem Maler gelernt haben“ (S. 23).

3 JAN NICOLAISEN: Martin Schongauer. Die Entwicklung des Kupferstichs zur eigenständigen Kunstgattung. Die Herausbildung der Plastizität als druckgraphische Kunstform und bildnerische Vorlage; Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br. 1995 (Mikrofiche).

4 NICHOLAS G. STODDON: Martin Schongauer, Catalogue X; Middle Chinnok 1996, Introduction.

5 Vgl. Der hübsche Martin. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer; Ausst.-Kat.; Colmar, Musée d'Unterlinden 1991, S. 308.

che jeweils auch chronologisch zusammenhängen“ (S. 40)<sup>6</sup>. Schongauer hat offenbar zu bestimmten Zeiten ähnliche Bogengrößen verwendet, wobei die Tendenz innerhalb der 1470er Jahre von größeren zu kleineren Formaten geht. Nicht überzeugt hat mich die Argumentation, den Kupferstich der „Madonna auf der Mondsichel“ (L. 40), der auffällige Ähnlichkeiten mit der 1473 datierten „Rosenhagmadonna“ zeigt, drei Jahre von dieser abzurücken und auf 1470 zu datieren. Vielleicht soll damit eine frühe Niederlassung Schongauers als Meister in Colmar untermauert werden? Der Kupferstich dokumentiert m. E. in seinem Naturalismus (v. a. im Motiv der bekrönenden Engel mit schimmernder Krone und leuchtenden Sternen) den Versuch, dem Kupferstich einen „malerischen“ Anschein zu verleihen, d. h. er geht von einem Gemälde aus. Gegenüber dem prachtvollen Altarbild ist der Andachtscharakter des gestochenen Bildes in seiner eindringlichen Psychologisierung für die Nahbetrachtung intensiviert.

Das Erlebnis der gedanklichen Tiefe und technischen Virtuosität, die viele Kupferstiche Schongauers auszeichnet, ist von großer Anziehungskraft für jeden, der sich mit ihnen beschäftigt. Eine Schlüsselrolle spielt hierbei naturgemäß das frühe Werk. So thematisiert Kemperdick den Kupferstich der „Madonna mit dem Papagei“ (L. 37) als ein Dokument für Schongauers Auseinandersetzung mit der niederländischen Malerei und sieht in ihm eine Manifestation der Eigenständigkeit des gestochenen Bildes in Schwarz und Weiß auf Papier. Ein Beleg hierfür bietet dessen „trompe l’oeil“-Charakter, auf den ich bereits 1995 erstmals kurz hingewiesen habe: Schongauer „inszeniert“ regelrecht sein Monogramm mithilfe von Licht und Schatten auf der Papierfläche, die sowohl zum Bild- als auch zum Betrachterraum gehört<sup>7</sup>. Das Blatt zeigt also den Kupferstecher als jemanden, der über das Medium des Papiers als Bildträger reflektiert und diese ästhetische Reflektion offenkundig macht<sup>8</sup>. Die durchweg großzügige Illustration des Buches mit (überwiegend gut bekannten) Vergleichsbeispielen v. a. altniederländischer Malerei ist sehr dankenswert und dienlich, um die sorgfältigen stilistischen Analysen und Vergleiche des Autors zwischen Malerei und Kupferstich nachzuvollziehen.

Kemperdick schreibt über die Stichfolge des „Marienlebens“, die „Große Kreuztragung“ und die „Passion“, sowie die „Verkündigung“, das Blatt der „Törichten Jungfrau in Halbfigur“, den „Auszug zum Markt“ und das „Rauchfaß“ relativ ausführlich und weitgehend der Literatur folgend (S. 44–60), während die Folge der quadratischen Szenen aus dem Marien- und Christusleben eher knapp abgehandelt werden (S. 50–51). Das ist verständlich, weil die erzählerischen Kupferstiche des „Marienlebens“ formal und inhaltlich viel hergeben. Aber man fragt sich unwillkür-

6 Vgl. NICOLAISEN 1995 (wie Anm. 3), S. 407, 421.

7 Vgl. NICOLAISEN 1995 (wie Anm. 3), S. 34–41.

8 Diese Beobachtung hat Ulrike Heinrichs-Schreiber aufgegriffen und zu einer ambitionierten Ausdeutung des Kupferstichs entwickelt. Ihre mitunter spekulative Fokussierung ist ein Beispiel für das Potential, das die einzelnen Kupferstiche dem Interpretieren bieten, aber auch für die Problematik einer solchen Bildbetrachtung. Vgl. ULRIKE HEINRICHS-SCHREIBER: Oeil et Illusion. La signification de la fenêtre dans la Vierge au Perroquet de Martin Schongauer, in: *Bulletin de la Société Schongauer*. Musée d’Unterlinden–Colmar, 1997–2000, S. 174–200.

lich, ob die spröderen Blätter in der gründlichen Untersuchung nicht auch mehr Platz verdient hätten. Kemperdick bleibt hier der Tradition der Konzentration der Schongauer-Forschung auf die erzählenden Blätter ganz treu. Insgesamt ist es mir in diesem Teil nicht ganz deutlich geworden, welche Kriterien die Auswahl der behandelten Kupferstiche bestimmt haben. (Ich vermute, es ist einfach das berechnete persönliche Interesse des Autors gewesen.) In den Ausführungen zu den Kupferstichen sind einzelne Beobachtungen neu, wie der Hinweis auf die ikonographische Novität des Dorfes auf dem Stich „Auszug zum Markt“ (L. 90, S. 56–59).

In dem Abschnitt zu den Zeichnungen Schongauers (S. 60–76) folgt Kemperdick weitgehend Fritz Korenys jüngerer Reduktion des Zeichnungskorpus auf 12 Blätter<sup>9</sup>. Richtig ist sein Hinweis, daß die Verwendung gewisser Schemata (z. B. für die Darstellung von Augen) nicht als Kriterium sicherer Abschreibung gelten darf, weil Schongauer mit diesen Mustern auch die Umsetzung von Gesichtstypen in die Malerei durch Werkstattgehilfen z. B. im Fall des Dominikaneraltars erleichtert haben könnte (S. 72). Ob Kemperdicks Abschreibung der Zeichnung der „Hl. Dorothea mit dem Jesuskind“ (Berlin, Kupferstichkabinett SM PK, KdZ 1015) das letzte Wort zu dieser Zeichnung sein wird, bleibt abzuwarten. Sie hat zwar unbeholfene Stellen, ist andererseits im Aufbau des Gewandes, dem Reichtum der plastischen Valeurs, der Anmut der Heiligen und dem gut beobachteten Erfassen der kindlichen Mühe, den gefüllten Korb zu heben, nach wie vor qualitätvoller als irgendeine der Zeichnungen in seiner Nachfolge. In dem ansonsten um nachvollziehbare Argumentation bemühten Buch überrascht die spekulative Diskussion der Zeichnung „Mönch mit Kanne“ (Washington, National Gallery, Rosenwald Collection), in der Kemperdick aufgrund physiognomischer Ähnlichkeiten zu dem Münchener Bildnis von Hans Burgkmair d. Ä. (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek) ein Selbstbildnis des Künstlers sehen möchte (S. 75–76). Sämtliche Kupferstiche Schongauers sind mit Ausnahme der „Versuchung des Hl. Antonius“, die etwas verkleinert werden mußte, originalgroß und überwiegend nach den guten Exemplaren des Berliner Kupferstichkabinetts reproduziert.

Die Gemälde Schongauers und seiner Werkstatt (Dominikaner-Altar) werden einzeln und ausführlich abgehandelt (S. 163–223). Zu recht verweist Kemperdick auf das ursprünglich außergewöhnlich große Format der „Madonna im Rosenhag“ (ca. 255 × 165 cm, Colmar, Dominikanerkirche), das die Tafel – absolut gesehen – mit dem Genter Altar Jan van Eycks vergleichbar macht. Auch was den Naturalismus der Colmarer Tafel und, im Kontext der kleinformatigen Madonnenbilder, v. a. das Wiener Täfelchen (Wien, Kunsthistorisches Museum) betrifft, ist der Hinweis auf Jan van Eyck berechtigt. Die von Kemperdick vorgeschlagene Einwirkung italienischer Vorbilder für das steil aufrecht sitzende Jesuskind ist nachvollziehbar. Der Autor vermutet für die „Madonna im Rosenhag“, ähnlich wie ich es für die Kupferstiche getan

<sup>9</sup> Vgl. FRITZ KORENY: Martin Schongauer as a Draftsman: A Reassessment, in: *Master Drawings* 34, 1996, S. 123–147.

habe, ein „absichtsvolles“ Maßnehmen an den Qualitätsansprüchen der niederländischen Malerei (S. 177). Für den gründlich gewürdigten Orlier-Altar (Colmar, Musée d'Unterlinden) schlägt Kemperdick eine späte Datierung vor („nicht lange vor 1480“, S. 197), die der stilistischen Nähe zur „Rosenhag-Madonna“ von 1473 widerspricht und nicht überzeugt (Kemperdick sieht diese Verwandtschaft selbst).

Was hat Schongauer getan, während seine Werkstatt wahrscheinlich nach 1478 den mittelmäßigen Dominikaner-Altar schuf? Warum findet sich an diesem Werk nicht die Spur einer eigenhändigen Mitwirkung in der Ausführung? Die Überlegung Kemperdicks, daß Schongauer eventuell außerhalb Colmars tätig war, hypothetischerweise mit Wandmalereien beschäftigt (z. B. im Kloster in Söflingen bei Ulm 1482) ist eine denkbare Antwort. Man könnte auch an eine zweite niederländische Reise denken. Diese könnte helfen, die Bezüge zu Werken des Hugo van der Goes zu erklären, aber auch die Tatsache, daß Brügge ein Zentrum der Rezeption von Motiven aus Schongauers Kupferstichen war: Er könnte seine überwiegend in den 1470er Jahren entstandenen Kupferstiche, wie Dürer rund 45 Jahre später, auf einer Reise um 1480 als Zahlungsmittel mitgeführt haben. Aber das bleibt zugegebenermaßen spekulativ. Im Zeitraum zwischen 1485 und 1491 ist das Breisacher „Weltgericht“ entstanden, das ebenfalls und mit guten Abbildungen vorgestellt wird (S. 211–223).

Ein besonders interessantes Kapitel ist der Frage nach der Ausbildung Schongauers gewidmet. Der Vorschlag, in Hans Pleydenwurff (1457 Bürger in Nürnberg, 1472 gestorben in Nürnberg) den Lehrer Schongauers zu sehen, ist verführerisch. Übereinstimmungen gibt es v. a. mit einem nicht sicher („um 1465“) datierten Triptychon der Pleydenwurff-Werkstatt (oder Umkreis) in Nürnberg (St. Lorenz) sowie mit der 1462 datierten „Kreuzabnahme“ des Breslauer Altars von Hans Pleydenwurff selbst (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum). Kemperdick sieht auch hinsichtlich des Kolorits für Gewänder und Landschaft ähnliche Vorlieben, die von gemeinsamen niederländischen Vorbildern abweichen. Richtig ist die Tatsache, daß Pleydenwurff der eigenständigen Anverwandlung Rogieresken Formengutes durch Schongauer nähersteht als der eher zur simplen [?] Reproduktion neigende Friedrich Herlin in Nördlingen. Trotz dieser eventuellen Prägung durch „eingedeutschtes“ niederländisches Formengut geht auch Kemperdick von einer niederländischen Wanderschaft Schongauers im Anschluß an seine Lehrzeit aus. Er führt einige Indizien für einen Aufenthalt Schongauers in Brügge an, wo er zum Beispiel Bilder Jan van Eycks, möglicherweise eine Miniatur des Buchmalers Wilhelm Vrelant 1468 oder einen ihr zugrundeliegenden Typus, die auf die Dämonendarstellung auf dem Kupferstich der „Versuchung des Hl. Antonius“ (L. 54) eingewirkt haben könnte, sowie Bilder Hans Memlings und gezeichnete Vorlagen aus der Rogier-Werkstatt gesehen und kopiert haben könnte (S. 235–239). Kemperdick widerspricht zwar meinem Vorschlag, daß Schongauer in der Werkstatt des deutschstämmigen und deutschsprachigen Hans Memling gearbeitet haben könnte, schreibt aber trotzdem: „Ein zeitweiliger Aufenthalt in einer Werkstatt aus Rogier van der Weydens unmittelbarer Nachfolge darf für Martin Schongauer mit einiger Wahrscheinlichkeit angenommen werden. Und trotz der soeben beschriebenen künstlerischen Differenzen bleibt Memlings Ate-

lier eines der wenigen, die dafür in Frage kommen“ (S. 238)<sup>10</sup>. Zwei Anhänge mit einem Katalog der erhaltenen Tafelbilder Schongauers und einer Aufführung der Dokumente und Literatur zu Martin Schongauer vor 1700 schließen die Publikation ab.

Kemperdicks Buch ist eine Überblicksdarstellung mit Tiefenschärfe, die methodisch reflektiert ist, den aktuellen Stand der Forschung sowie die ältere Literatur souverän reflektiert und eigene Ansichten vorträgt, die, wenn sie auch z. T. Widerspruch hervorrufen, immer anregend sind. Daß es in dem Buch von Begriffen wie „vielleicht“, „dürfte“ und „wohl“ nur so wimmelt, ist ein Zeichen für die Bereitschaft und Fähigkeit des Autors, durch Thesenbildung fragliche Sachverhalte anzugehen. So komplett und trotzdem gründlich behandelt findet man das gesamte Werk Schongauers derzeit schwerlich ein zweites Mal publiziert. Die Gefahr der Verkürzung durch ein Zuviel an Material wurde durch die gründliche stilkritische Herangehensweise umgangen. Angemerkt sei, daß der historische Hintergrund als eine „Erklärungs“-Ebene des Werkes weitgehend ausgespart wird. Die Schwierigkeiten, über die bekannten Mutmaßungen (etwa zu Verbindungen zwischen dem Antoniterorden in Isenheim und dem Kupferstich der „Versuchung des Hl. Antonius“ L. 54) hinausgehende Erkenntnisse zu gewinnen, könnten ein Grund für diese Zurückhaltung sein. Über die Auftraggeber von Schongauers Werken wissen wir sehr wenig. So bleibt angesichts der in vieler Weise vorbildlichen, nützlichen und detailreichen Synopse unseres Wissensstandes die Erkenntnis, daß die zukünftige Forschung zu Schongauer nach wie vor viele offene Fragen zu klären hat.

Lothar Schmitt hat bereits als Bearbeiter von „Hollstein's German Engravings and Woodcuts 1400–1700: Ludwig Schongauer to Martin Schongauer“ (Vol. 49, hrsg. von Nicholas Stogdon; Rotterdam 1999) auf sich aufmerksam gemacht. Die vorliegende Publikation ist die überarbeitete Fassung seiner Bonner Dissertation. Der Autor führt zur Methode Folgendes aus: „Die übliche Vorgehensweise, ein Oeuvre zunächst zu sezieren, daraus einen Themenbereich zu präparieren und ihm mit dem Instrumentarium des Fachs zu Leibe zu rücken, würde der Sache ebenso wenig dienen, wie ein kursorischer Überblick, der zwar alle wichtigen Punkte anspricht, jedoch keine Gelegenheit bietet, bei Einzellern zu verweilen. Aus der Fülle der Möglichkeiten wurde eine kleine, aber breit gestreute Auswahl an Fragestellungen getroffen, die entweder in methodischer oder inhaltlicher Hinsicht exemplarischen Charakter haben“ (S. 8–9). Was aber ist „inhaltlich exemplarisch“? Datierung, Interpretation, Zu- und Abschreibung, Nachdenken über mögliche Funktionen? Schmitt thematisiert immer wieder seine Absicht, sich der Druckgraphik Schongauers methodisch auf ganz neue Weise zu nähern, aber kann er dieses Vorhaben einlösen? Als Gegenstand hat er sich die Quellenlage zur Biographie, die Druckzustände, die Frage der Eigenhändigkeit der Kupferstiche und ihren Gebrauch gewählt. Außerdem stellt er die Sammlung Basilius Amerbach aus dem 16. Jahrhundert als Beispiel einer frühen Sammlung auch von Kupferstichen Schongauers vor.

<sup>10</sup> Vgl. JAN NICOLAISEN: Martin Schongauer – ein Mitarbeiter der Werkstatt Hans Memlings? Zur Wanderschaft Schongauers und dem Einfluß der niederländischen Malerei auf sein Werk, in: *Pantheon* 57, 1999, S. 33–56.

Tatsächlich wird zu diesen Aspekten nicht sonderlich viel neues „Material“ geboten, sondern oftmals Bekanntes aus der älteren und jüngeren Literatur angeführt. Im Unterschied zu Kemperdick hat Schmitt die Neigung zu einer verkürzten und mitunter etwas polemischen Abhandlung von Meinungen der Forschung, die seiner eigenen widersprechen. Das Kapitel zur Biographie Schongauers enthält keine wirklich neuen Perspektiven (S. 13–45). Schmitt sieht seinen Beitrag in diesen Abschnitten, und das ist verdienstvoll, in erster Linie in dem Hinterfragen vermeintlich selbstverständlicher Ansichten, wozu er die vorhandenen Quellen z. B. zur niederländischen Reise oder den Quellenwert des Schongauerbildnisses in München (Alte Pinakothek) kritisch betrachtet. Richtig ist seine Beobachtung, daß die Kohlezeichnung Hans Burgkmairs d. Ä. in Oxford (Ashmolean Museum), die einen jungen Mann zeigt, der aufgrund physiognomischer Ähnlichkeiten mit dem Schongauer-Bildnis in München mit Schongauer gelegentlich gleichgesetzt worden ist (jüngst von Kemperdick), nicht den damals bereits verstorbenen Schongauer darstellen dürfte, weil sie wahrscheinlich nach einem lebenden Modell entstanden ist (S. 36).

Schmitts Korrektur von fälschlich durch Max Lehrs publizierten Druckzuständen von vier Kupferstichen, die Schmitt nicht für eigene Zustände hält, konnte ich ebenso wie die Beschreibung fünf neuer Druckzustände nicht überprüfen (S. 49–56). Interessant ist der Hinweis darauf, daß sich die Druckplatte für den Stich der „Anbetung der Könige“ (L. 6) zu Beginn des 17. Jahrhunderts in der Kunstkammer Rudolfs II. in Prag befunden haben soll (S. 51–52, vgl. Rotraut Bauer und Herbert Haupt: *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolf II. 1607–1611*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 72, 1972, S. 104, Nr. 1992). Schmitt fragt sich zu Recht, warum es bei 115 Kupferstichen und Schongauers ausgesprochener Neigung, das Bild noch auf der Platte spontan zu verändern (worauf die zahlreichen Pentimenti hinweisen) insgesamt so wenig Zustandsdrucke gibt? Lehrs hat im Katalog von 1925 nur acht Kupferstiche genannt, von denen sich Druckzustände nachweisen lassen (Lehrs 1925, Nr. 6, 11, 16, 34, 37, 54, 76)<sup>11</sup>. Auffällig ist, daß es sich hierbei überwiegend um frühe Stiche handelt, also um eine Zeit, in der er zum einen noch nicht viel Routine im Stechen hatte und zum anderen versuchte, möglichst bildhafte und virtuose Kompositionen zu schaffen. Diese Phase des Experimentierens hat sich, das wäre mein Vorschlag für eine Antwort, in Zustandsdrucken niedergeschlagen, die später eben fehlen. Es ist davon auszugehen, daß zumindest im früheren Werk die Kupferstiche mit detaillierten Zeichnungen vorbereitet worden sind, die sich nicht erhalten haben.

Das Bild der Kupferstich-Werkstatt Schongauers bleibt etwas blaß. Begriffe wie „Produktion“, „Vertrieb“ oder „Vermarktung“ und „Investitionen“ werden zwar benutzt, aber nicht sehr anschaulich. An dieser Stelle hätte sich ein Vergleich mit dem Werk des Meisters E. S. und Israhel van Meckenems angeboten. Schmitt verweist lediglich auf die einschlägige Literatur (David Landau und Peter Parshall: *The Renaissance Print 1470–1550*; New Haven und London 1994). Auch die These, daß Schon-

11 Vgl. MAX LEHRS: *Geschichte und Kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert*; Bd. 5: Martin Schongauer und seine Schule; Wien 1925.

gauer nicht nur für das Malen oder für den Druck, sondern auch für das Stechen auf Werkstattkräfte zurückgegriffen habe, ist nicht plausibel. Um eine derartig weitreichende Annahme zu begründen, hätte man eingehende stilistische Vergleiche von Strichbildern der Stiche Schongauers mit der Gruppe von Stechern des Schongauer-Umfeldes vornehmen müssen. So hat Fritz Koreny anhand der verschiedenartigen Strichbilder wahrscheinlich gemacht, daß der kleine „Hl. Sebastian“ (L. 64) nicht von Schongauer stammt<sup>12</sup>. Stilistische Vergleiche spielen aber in der Publikation keine tragende Rolle. Die vier Kupferstecher Ludwig Schongauer und die Monogrammistin AG, BM und i e werden erstaunlicherweise auf nur dreieinhalb Seiten abgehandelt (S. 60–63). Nicht plausibel ist es m. E., von dem Stich der „Törichten Jungfrau in Halbfigur“ (L. 86), die bekanntlich von einem anderen Stecher als Martin Schongauer (nach Wendland und Lehrs der Monogrammist i e) „vollendet“ wurde, darauf zu schließen, daß auch die Heiligenattribute beim „Hl. Laurentius“ (L. 61) und der „Hl. Katharina“ (L. 70) von anderer Hand stammen sollen (S. 65–66). Auf diese Weise möchte Schmitt auch den in der Forschung umstrittenen Stich der „Jakobusschlacht“ (Lehrs App. 1) für Schongauer beanspruchen (S. 66–68). Aber: Warum sollte Schongauer den Stich nur entworfen oder die Umrisse auf die Platte gestochen, aber nicht ausgeführt haben? Der Stich geht in großen Teilen auf die „Große Kreuztragung“ (L. 9) zurück und ist von einem begabten Stecher ausgeführt worden, was hinlänglich demonstriert worden ist<sup>13</sup>. Ein solch komplexer Fall wie die „Jakobusschlacht“ hätte gerade in diesem Zusammenhang trotzdem eine ausführlichere Würdigung verdient. Ein weiteres Kapitel ist „Funktion und Gebrauch“ überschrieben, in dem Schmitt interessante Hinweise auf Übermalungen, Beschriftungen und die Verwendung von Stichen Schongauers in zumeist religiösen Handschriften aufführt (S. 69–82). Es handelt sich um bemerkenswert wenige Fälle. Insgesamt wirkt das Kapitel angesichts der wichtigen Fragestellung etwas kurz. Sehr nützlich ist das Verzeichnis der Schongauer-Stiche im Anhang, dankenswert insbesondere der Nachweis, welche Kupferstiche sich in welchen Sammlungen befinden (S. 144–151).

In der Zusammenfassung der Ergebnisse seiner Forschungen vermutet Schmitt, daß sich Schongauer schon früh entschieden habe, „die Herstellung von Kupferstichen als einen Hauptschwerpunkt seiner Arbeit zu wählen“ (S. 108). Wie kann das zutreffen, wenn das Gros der Stiche wahrscheinlich innerhalb von nur rund zehn Jahren entstanden ist? Müssen wir uns trotz der im Verhältnis zur spärlich überlieferten Malerei großen Anzahl an Kupferstichen nicht in erster Linie einen Maler vorstellen, der parallel zu seiner Tätigkeit als Maler auch Kupferstiche produziert hat wie später Albrecht Dürer? Lieferten nicht gerade die Ansprüche des Malers an das gestochene Bild die entscheidenden Anstöße für dessen bewußte und auch konzeptionelle Erneuerung gegenüber der älteren Druckgraphik?

JAN NICOLAISEN

*Museum der Bildenden Künste Leipzig*

<sup>12</sup> Vgl. FRITZ KORENY: Notes on Martin Schongauer, in: *Print Quarterly* 10, 1993, S. 385–391.

<sup>13</sup> Vgl. Martin Schongauer. Druckgraphik im Berliner Kupferstichkabinett; Ausst.-Kat. hrsg. v. Hartmut Krohm und Jan Nicolaisen; Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1991, S. 141–145; KORENY 1993 (a. a. O.).