

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

40. Jahrgang

Dezember 1987

Heft 12

Ausstellungen

MEISTER E. S., EIN OBERRHEINISCHER KUPFERSTECHER DER SPÄTGOTIK.
München, Staatliche Graphische Sammlung, 10. 12. 1986—15. 2. 1987; Berlin, Kupferstichkabinett Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 11. 4.—14. 6. 1987.

(mit fünf Abbildungen)

Seit der sorgfältigen und systematischen Durchforschung der Druckgraphik des 15. Jahrhunderts nördlich der Alpen durch Max Lehrs in seinem neunteiligen Werk *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert* scheint das Interesse für diese Epoche der Graphik begrenzt auf eine kleine Gruppe von Kennern, einzelne Museumskonservatoren und Kunsthändler.

Die Nachkriegskunstgeschichte, vor allem in Deutschland, hat kein sonderliches Interesse an der deutschen Druckgraphik gezeigt, vielleicht abgeschreckt von dem stark nationalistischen Charakter, den die Forschung zur deutschen Kunst vor dem 2. Weltkrieg trug. Auch der Kunstmarkt hat nur wenig getan, um die Aufmerksamkeit zu wecken: die seltenen Blätter aus dem 15. Jahrhundert befinden sich mehrheitlich sicher aufgehoben in europäischen Kupferstichkabinetten, und die wenigen Blätter, die zu hohen Preisen auf dem Graphikmarkt erschienen, sind schließlich meist in amerikanische Sammlungen gelangt. Zwar wurde in Übersichtsausstellungen aus den reichen Beständen einiger großer europäischer Kabinette auch die alte nördliche Graphik berücksichtigt (Wiener Albertina 1963; zuletzt Pariser Bibliothèque Nationale 1982), aber die begleitenden, summarisch gehaltenen Publikationen brachten kaum neue Gesichtspunkte bei. Anders verhielt es sich mit den beiden Katalogen über nordeuropäische Holzschnitte und Kupferstiche des 15. Jahrhunderts, welche die National Gallery in Washington 1965 und 1967/8 veröffentlichte: *Fifteenth Century Woodcuts and Metalcuts from the National Gallery of Art, Washington*, Kat. bearb. v. Richard S. Field, Washington 1965; *Fifteenth Century Engravings of Northern Europe from the National Gall. of Art, Washington*, Kat. bearb. v. Alan Shestack, Washington 1967/68. Alan Shestack stellte darüber hinaus 1967 für das Philadelphia Museum of Art die erste Ausstellung zusammen, die dem Werk des Meisters E. S. gewidmet war. Der Meister E. S., dessen Tod man vermu-

tungsweise im Jahre 1467 ansetzt, ist der bedeutendste Stecher vor Martin Schongauer und der Schöpfer eines umfangreichen Werkes, das, wie man schätzt, an die 500 Stiche umfaßt haben wird. Von den gut 300 erhaltenen Stichen wurden in Philadelphia nahezu 80 gezeigt; sie stammten größtenteils aus amerikanischen Kollektionen (die seit den dreißiger Jahren auf dem Gebiet bedeutender Graphik des 15. Jahrhunderts eine spürbare Sammeltätigkeit entwickelt haben) und waren ergänzt um Blätter aus europäischen Kupferstichkabinetten.

Es hat danach noch fast 20 Jahre gedauert, bis in Europa kurz nach der monographischen Amsterdamer und Frankfurter Ausstellung für einen weiteren deutschen Graphiker des 15. Jahrhunderts, den Meister des Amsterdamer Kabinetts oder Hausbuchmeister, auch dem Meister E. S. eine Ausstellung gewidmet wurde. Diese Ausstellung und ihr von dem jungen deutschen Kunsthistoriker Holm Bevers erarbeiteter Katalog sind ein erfreulicher Beweis für ein wiedererwachtes deutsches Interesse an dieser Epoche der Druckgraphik. Im Unterschied zur Ausstellung über den Hausbuchmeister, der in künstlerischer Hinsicht förmlich der Gegenpol zum Meister zu sein scheint, beschränkt sich die E. S.-Ausstellung auf Drucke des Künstlers, dazu noch auf solche, die in den Münchner und Berliner Kabinetten vorhanden sind. Beide Sammlungen sind verhältnismäßig reich an Drucken des Meisters E. S.: in München finden sich 73 Abzüge, darunter 7 Unika und eine vollständige Serie des Alphabets in prachtvollen Drucken. Berlin besitzt 99 Drucke, darunter 8 Unika. Gemeinsam haben sie 138 unterschiedliche Blätter, nahezu die Hälfte des erhaltenen Werkes. In München zeigte die Ausstellung den Eigenbestand, ergänzt um hier fehlende, aber in Berlin vorhandene Blätter; in Berlin wurde der Eigenbestand umgekehrt mit Münchner Blättern komplettiert. Dank dieser Art der Zusammenarbeit wird das Transportrisiko der Ausstellung stark vermindert, jedoch wird es dadurch zugleich unmöglich, die Drucke im besten bekannten Zustand zu präsentieren. Viele der Exponate sind späte Abzüge, zum Teil von aufgestochenen Platten. Das hat Nachteile: die charakteristischen künstlerischen Qualitäten kommen in solchen späten Abzügen nicht in bester Weise zu ihrem Recht, was namentlich das Studium der künstlerischen Entwicklung innerhalb des Œuvres behindert. Ein Vorteil ist dagegen, daß man einen ungleich besseren Einblick in die Herstellungspraxis von Stichen des 15. Jahrhunderts und die Verwendung der Drucke gewinnt. Ein beträchtlicher Teil der in München aufbewahrten Drucke, nach Bevers 80 %, sind im Lauf des 19. Jahrhunderts aus Handschriften des 15. Jahrhunderts in der Münchner Hof- und Staatsbibliothek herausgelöst worden; einige der in München (außer Katalog) gezeigten Blätter aus dem Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek befinden sich noch immer in solchen Bänden. Von einer Anzahl von Stichen (Kat. Nr. 24, 95, 103) ist bekannt, daß sie aus dem Besitz des Nürnberger Arztes und Herausgebers der berühmten *Weltchronik* von 1493, Hartmann Schedel (1440—1514), stammen — vielleicht des frühesten bekannten Sammlers von Graphik einschließlich profaner Sujets. In zahlreichen anderen Fällen, bei den in geistliche Handschriften eingeklebten Drucken, scheint es sich vor allem um der Andacht des Betrachters dienende Bilder zu handeln, wobei die Qualität sichtlich von geringer Bedeutung war. Beim Aufbau der — erst später entstandenen — Berliner Sammlung scheinen Druckqualität und Erhaltungszustand eine größere Rolle gespielt zu haben, doch finden sich auch hier zahlreiche späte Abzüge.

Einem breiteren Publikum war die Ausstellung, zumindest in München, nicht leicht zugänglich. Ohne besondere Erläuterungen waren die Blätter in sehr neutraler Weise nach Themen gehängt; eine ziemlich eintönige Präsentation, nur daß das an der hintersten Wand ausgebreitete Alphabet einen eindrucksvollen Abschluß bildete. Der interessierte Besucher, der hinreichende Ruhe und Geduld aufbrachte, um regelmäßig den Katalog zu Rate zu ziehen und hin und wieder den Weg von einem Druck zum anderen zurückzulegen, wurde aber belohnt, und glücklicherweise gab es durchaus solches Interesse in der Ausstellung zu beobachten. Der Katalog ist in mehrfacher Hinsicht vorbildlich. Er gibt nach einer kurzen Beschreibung der einzelnen Abdrucke in den Einträgen genauen Aufschluß über die Ikonographie und über etwa zugrundeliegende Vorbilder. In der Einleitung kommen auf unvoreingenommene Weise eine Anzahl von Aspekten der Persönlichkeit des Meisters, seine Herkunft und Entwicklung zur Sprache. Damit bietet der Katalog eine hervorragende Zusammenfassung des Forschungsstands, bereichert ihn um viele neue Einsichten und bildet einen guten Ausgangspunkt für künftige Untersuchungen.

Wie bei den meisten frühen Druckgraphikern ist das Profil des Meisters E. S. größtenteils hypothetisch und auf stilkritischer Grundlage zusammengestellt. Benannt wird er nach dem Monogramm E. S., das sich auf knapp 20 Stichen in unterschiedlicher Gestaltung findet. Auf 14 Drucken kommt eine Datierung vor, stets auf die Jahre 1466 oder 1467, und man nimmt aus stilistischen Erwägungen heraus an, daß dies seine letzten Drucke sind: einige davon sind Abbildungen der „Madonna von Einsiedeln“ (Kat. Nr. 30—32; *Abb. 1*) in jenem Schweizer Benediktinerkloster, das 1466 das 500. Jubiläum der wunderbaren Erscheinung Christi mit himmlischen Engeln anläßlich der Weihe der Marienkapelle beging. Diese Gedenkfeierlichkeiten zogen innerhalb von 14 Tagen mehr als 100 000 Pilger an; der Überlieferung nach sollen nicht weniger als 130 000 Pilgerzeichen in Gestalt von Münzen, Holzschnitten und dergleichen verkauft worden sein. Das Kloster hatte bereits früher das ausschließliche Verkaufsrecht für solche Devotionalien erworben, die einen beträchtlichen und unentbehrlichen Teil seiner Einkünfte ausmachten. Es gibt kaum Zweifel daran, daß die Blätter des Meisters E. S. zu den teuren unter diesen frommen Erinnerungsgegenständen gehört haben. Auch eine Darstellung der Vera Icon mit Petrus und Paulus von 1467 (Kat. Nr. 85) dürfte im Auftrag des Klosters entstanden sein. Die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß die Drucke des Meisters E. S. in der Klosterwerkstatt von Einsiedeln selbst gestochen und abgezogen wurden (siehe E. W. Hoffmann, *Art Bulletin* 43, 1961, S. 231—237). Abgesehen von dem Kontakt mit Einsiedeln sprechen auch die am Œuvre ablesbaren Vorbilder, unter denen z. B. der Einfluß des Baslers Konrad Witz unverkennbar ist, für die Annahme, daß der Meister in Süddeutschland, nahe der Schweiz, wirkte. Soweit der Katalog Aufschluß gibt, wird an zweiter Stelle der Einfluß der frühen Niederländer deutlich, namentlich der des Meisters von Flémalle und des Rogier van der Weyden.

Bezeichnend für die Haltung einer neuen Generation von Wissenschaftlern ist, daß die Frage nach der historischen Identität des Künstlers, die sich hinter dem Monogramm E. S. verbirgt, kaum zur Sprache kommt: was ausgebreitet zur Diskussion gestellt wird, ist vielmehr seine Künstlerpersönlichkeit. Ohne daß sämtliche Vorbilder genau zu erkennen und zu lokalisieren wären (der Katalog geht in dieser Hinsicht so weit, wie verant-

wortbar scheint), wird deutlich, daß der Meister eine Vielzahl überwiegend der Andacht dienender Bilder lieferte, bei denen eine stilistische Entwicklung schwer faßbar ist. In vielen Fällen gibt es mehrere Fassungen desselben Bildthemas, die hinsichtlich des Stils und der angewandten Technik beträchtliche Unterschiede aufweisen. Zuweilen fällt es schwer zu akzeptieren, daß es sich dennoch um Werke derselben Hand handelt. Wie Bevers in der Einleitung (S. 12) anmerkt, weisen die diversen Vorbilder, die in der Druckgraphik des Meisters E. S. umgesetzt wurden, und die weite Verbreitung seiner Blätter darauf hin, daß er über eine Werkstatt verfügte und möglicherweise als Verleger wirkte, so wie später Israhel van Meckenem. Wie der Autor dort richtigstellt: „Es entsprach mittelalterlicher Gepflogenheit, daß die Künstler unter Zuhilfenahme von objektiven, rationalen Mitteln und Methoden wie Skizzenbüchern, graphischen oder plastischen Vorlagen ihre Werke schufen und nicht im Sinne eines rein individuellen, subjektiven Schöpferprozesses“ (S. 12). Auf die zweite mögliche Implikation, daß nämlich auch Gehilfen an der Produktion beteiligt gewesen sein können, wird nicht ausdrücklich eingegangen, aber es wird durchaus deutlich, daß von einer Künstlerpersönlichkeit, die einen autonomen Entwicklungsprozeß vom Anfänger zum Meister erlebt hätte, kaum die Rede sein kann.

Mit Recht werden viele Fragezeichen hinter das positivistische Bild gesetzt, das die ältere Literatur von der Stilentwicklung des Meisters E. S. gezeichnet hat. In der Einleitung (S. 13—15) werden zwei Fassungen der „Marter der hl. Barbara“ (Kat. Nr. 76, 77) miteinander verglichen, bei denen Komposition und Ikonographie in großen Zügen übereinstimmen, die Formensprache und Stichtechnik jedoch sehr unterschiedlich ist. In der ersten Fassung (L. 162, Kat. Nr. 76), die meist um 1450 datiert wird, sind die Falten ziemlich breit aus sehr kurzen Strichen aufgebaut, die in den dunkleren Partien dichter beieinander stehen. In der zweiten Fassung (L. 163, Kat. Nr. 77), gewöhnlich spät, um 1465, angesetzt, sind die Falten kräftiger und schärfer gezeichnet, die Schraffuren durch lange parallele Striche, in den Schattenpartien durch Kreuzschraffuren wiedergegeben. Bevers bezweifelt, daß es angeht, aus diesen ziemlich fundamentalen Unterschieden der Technik auf eine verschiedene Datierung zu schließen, und erinnert mit Recht an den selten herangezogenen Aufsatz Arpad Weixlgärtners von 1911 (Ungedruckte Stiche. Materialien und Anregungen aus Grenzgebieten der Kupferstichkunde. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 29, 1911, S. 259—385, hier 353—355); dort zeigt Weixlgärtner, daß es vom Beginn der Graphik um 1430 an zwei grundsätzlich unterschiedene Arten der Stichtechnik gibt, welche er als „Methode der Maler“ und „Methode der Goldschmiede“ bezeichnet. Die Malermanier schließt sich an die Strichführung früher Silberstiftzeichnungen an: die Schraffuren sind aus äußerst feinen, weiche Übergänge hervorrufenden, meist parallelen Linien aufgebaut. Diese Arbeitsweise, die man an der ersten Fassung der „hl. Barbara“ findet, verwendet zuvor bereits u. a. der Spielkartenmeister. Die Goldschmiedemanier dagegen ist durch kräftige Konturen gekennzeichnet sowie durch verhältnismäßig lange Schraffuren und Kreuzschraffuren, mit dem Effekt starker Kontraste. Vorläufer dieser Arbeitsweise, die sich bei der zweiten Fassung der „hl. Barbara“ zeigt, sind der Meister des Marientodes und der Meister der Liebesgärten. Im Werk des Meisters E. S., wo beide Verfahren zur Anwendung kommen, ist es nicht möglich, eine stilistische Priorität unter ihnen zu er-

mitteln. Verschiedene Einzelheiten seiner Drucke lassen erkennen, daß der Meister E. S. ein Goldschmied war: er benutzt Punzen für Buchstaben, Rosetten, Kreise und ähnliches. Tatsächlich scheint deshalb die Vermutung legitim, daß in seinem frühen Werk die Gravierweise der Goldschmiede im Vordergrund gestanden hat, wenn es auch gut möglich ist, daß der Meister schon zu einem sehr frühen Zeitpunkt beide Methoden nebeneinander angewandt hat. Unter den Werken in Goldschmiedemanier (z. B. Kat. Nr. 19, 26) wie unter jenen in Malermanier (z. B. Kat. Nr. 93) finden sich Blätter, die sich deutlich als Arbeiten eines Anfängers erweisen, der die Stichtechnik noch nicht vollständig beherrscht. Freilich ginge man wohl zu weit, wollte man deswegen auf eine Chronologie, wie problematisch sie auch ist, ganz verzichten. Der Autor der Einleitung tut dies denn auch nicht, indem er annimmt, daß die 1467 datierten Drucke die spätesten Werke des Meisters bilden. Man darf erwarten, daß ein neuerliches, eindringendes Studium der benutzten Vorbilder, der Stilelemente und der Stichtechnik zu einer Chronologie führen wird, die weniger Fragen aufwirft als die von Geisberg und Lehrs. Nach wie vor bleibt, wie ich meine, wahrscheinlich, daß die Frühzeit der mittleren Periode des Meisters gekennzeichnet ist durch eher statische Kompositionen und recht breite, aus feinen, subtil gekrümmten Schraffuren aufgebaute Falten; der Einfluß von Konrad Witz ist daran stark zu spüren (z. B. Kat. Nr. 5, 10, 38). Auch ein zunehmendes Gefühl für Raum und dreidimensionale Formen scheint für eine spätere Entwicklungstendenz im Werk des Meisters E. S. bezeichnend zu sein.

Eine offene Frage bleibt, inwiefern Vorbilder die Bildsprache bestimmt haben; der Einfluß der flämischen Kunst, namentlich des Rogier van der Weyden, ist hierbei von großem Gewicht. Der Vergleich zweier großer Stiche der „Kreuzigung Christi mit Maria und Johannes“ (*Abb. 2 und 3*), von denen bedauerlicherweise nur die zweite Fassung in der Ausstellung gezeigt wurde, kann hier lehrreich sein. Die nach meiner Vermutung frühere Fassung (*Abb. 2*), von der ein sehr schöner Abzug in Amsterdam aufbewahrt wird, ist sehr statisch und arm an Bewegungen. Die Komposition erinnert in den großen Zügen an Rogiers Kreuzigung im Escorial, wenn auch der Stich die Gefühlsintensität des Gemäldes vermissen läßt. Dies verhält sich ganz anders in der zweiten Fassung des Meisters E. S. (*Abb. 3*), wo Haltung, Gestik und Drapierung der Komposition einen starken emotionalen Zug verleihen; hierin kommt der bewegte Figurenstil von Rogiers Werk voll zur Geltung, und mit Recht wird hierbei auf den Zusammenhang mit der zweiteiligen Kreuzigungstafel in Philadelphia hingewiesen. Eine bewegte Komposition wie diese, die auf Schongauer und auf den Entwicklungsgang der deutschen spätgotischen Skulptur vorauszuweisen scheint, nimmt im Werk des Meisters E. S. eine Sonderstellung ein.

Es fällt auf, daß gerade in den letzten Jahren 1466 und 1467 der Meister anscheinend rastlos tätig gewesen ist; abgesehen von den 14 datierten Stichen, die über ihre etwas gelängten Figurentypen hinaus eine bemerkenswert lebendige Komposition und Faltengebung aufweisen, ist da das faszinierende Alphabet, dessen Abzüge ein Wasserzeichen haben, welches auf eine Datierung in dieselbe Zeit deutet (Kat. Nr. 110–132), und endlich lassen sich gewisse Blätter (z. B. Kat. Nr. 95 und 98) stilkritisch spät datieren. Restlos erklärbar ist diese fieberhafte Produktion eines Künstlers, von dem man annimmt, er sei kurze Zeit später verstorben, bisher nicht.

Die Qualität der überkommenen Abzüge ist in hohem Maße bestimmend für das stilistische Urteil. Deshalb scheint es von Belang festzustellen, wie ein guter Abdruck beim Meister E. S. eigentlich auszusehen hat. Wie schon vorher zur Sprache kam, sind viele erhaltene Drucke Abzüge von stark verbrauchten Platten, bei denen die feinen Schraffuren teilweise oder gänzlich verschwunden sind. Das Fehlen eines eindeutigen Standards bewirkt, daß die Beschreibungen der einzelnen Drucke im Katalog (wie übrigens auch bei Lehrs) Anlaß zur Diskussion geben; zuweilen ist ein Abzug in den Konturen sehr gut, aber dennoch in den Schraffuren abgenutzt. Sämtliche drei bekannten Abzüge der „Anbetung der Könige“ (Kat. Nr. 12, L. 25), welche sich bei Lehrs als „schön“ beschrieben finden, sind von magerem Druck in den zart schraffierten Partien der Gewänder und Gesichter. Die beiden hier abgebildeten Abzüge des „hl. Markus“ (L. 89; *Abb. 4 und 5*) machen anschaulich, wie kleine Unterschiede doch eine andere Wirkung zur Folge haben. Nochmals: bei der Verwendung der Abzüge in Gebetbüchern und dergleichen scheint dieses Nachlassen der Qualität kaum als nachteilig empfungen worden zu sein. Im allgemeinen dürfte man die Platten so lange abgedruckt haben, als Nachfrage bestand. Eine gewisse Anzahl von E. S.-Platten ist später aufgestochen worden, möglicherweise durch Israhel van Meckenem, dessen Werkstatt die Platten vielleicht nach des Meisters Tod übernommen hat. Allerdings ist zu bemerken, daß bei den profanen Themen einschließlich des Alphabets vorhandene Abzüge nicht nur zahlenmäßig gering sind, sondern auch in nahezu keinem Fall von einer verbrauchten Platte stammen. Soll man daraus schließen, daß diese Werke für ein anderes, elitäreres Publikum bestimmt waren, das höhere Qualitätsansprüche stellte? In der Tat weist die großenteils auf den Forschungen von Moxey fußende ikonographische Untersuchung im Katalog in Richtung auf ein solches exklusives Publikum, das in der Lage war, die satirische Inszenierung höfischer Ideale zu würdigen. Die Freimütigkeit der profanen Drucke, wie sie namentlich an den beiden Liebesgärten und am Alphabet auffällt, bildet einen merkwürdigen Kontrast zu der einigermaßen stereotypen Bildsprache der geistlichen Drucke. Man kann vermuten, und beim Alphabet liegen dafür auch Indizien vor, daß sie Teil einer nahezu spurlos verloren gegangenen Tradition profaner Darstellungen sind.

Für den heutigen Betrachter ist dies sicher der überraschendste, nichtsdestoweniger aber ein nur schwer zu erklärender Aspekt des Werkes des Meisters E. S. In der Münchner und Berliner Ausstellung kommt er gut zu seinem Recht. Als Ganzes ist die Ausstellung gewiß nicht die denkbar vollständigste und beste Präsentation des *Œuvres*, aber sie vermittelt durchaus ein gültiges Bild von dem, was von der druckgraphischen Produktion des Meisters erhalten ist. Es ist zu hoffen, daß mehr solche gut vorbereiteten Ausstellungen alter Graphik aus den reichen Beständen der europäischen Kupferstichkabinette folgen werden — 1991 ist das 500. Todesjahr Schongauers.

Jan Piet Filedt Kok