



EIN HOLZRELIEF AUS DEM ANFANGE DES 16. JAHRHUNDERTS NACH SCHONGAUER. B. 7.

VON DR. W. JOSEPHI.

(Mit 1 Tafel.)

Wenn man auch das ausgehende 15. und das beginnende 16. Jahrhundert als eine Periode höchster Blüte der deutschen Bildhauerkunst zu bezeichnen pflegt, so darf man doch noch nicht außer Acht lassen, daß kaum ein anderer Abschnitt der deutschen Kunstgeschichte eine solche Fülle minderwertigen Materials aufzuweisen hat als gerade die Spätzeit der Gotik mit ihrer aufs höchste gesteigerten Produktivität. Unendlich viele Werke offenbaren uns einen erstaunlichen Tiefstand im künstlerischen Empfinden. Woher sollten auch die Künstler gekommen sein, die den ungeheuren Bedarf hätten decken können; mußte doch selbst das entlegenste Dorfkirchlein, die kleinste Hauskapelle mit einem jener wirkungsvollen Bildschreine geschmückt werden, wie ja auch bereits der vornehme Bürger für die Ausstattung seines städtischen Hauses in ähnlicher Weise wie die Kirche die Kunst in seine Dienste zu ziehen begann.

Den technischen Forderungen, die die neuen Aufgaben mit sich brachten, waren die spätmittelalterlichen Handwerker im allgemeinen völlig gewachsen, aber damit wurden sie noch nicht Künstler; das, was den Handwerker zum Künstler stempelt, der frei schaffende Geist der Erfindung, war ihnen in der Regel versagt. Sie entlehnten deshalb, was ihnen selbst fehlte, von Anderen, Begnadeteren, und die Mittel dazu boten ihnen die gerade damals sich zur höchsten Blüte entwickelnden graphischen Künste. Diese Verwendung fremder Ideen zu eigenen Zwecken erschien zu jener Zeit dem großen Publikum keineswegs tadelswert, denn der Begriff des geistigen Eigentums war bei der Allgemeinheit noch fast gänzlich unentwickelt. Nach der modernen Anschauung, in der der geistige Prozeß der wesentliche gegenüber dem rein technischen ist, würde, um eins aus vielen Beispielen herauszugreifen, jener von den Zeitgenossen hochgefeierte Meister Michael, der schlecht und recht die Motive zu seinem Danziger Hochaltar aus Dürerschen Blättern zusammenstahl, gewiß nicht den Ehrennamen »Künstler« verdienen, wie auch aus demselben Grunde die Wertschätzung des neuerdings übertrieben gerühmten

Schleswiger Hauptmeisters Hans Brüggemann ebenfalls nur eine sehr bedingte sein kann.

Die Benutzung speziell Dürerscher Blätter war in Deutschland äußerst gebräuchlich, überall finden sich in Malerei wie Plastik teils Anlehnungen an sie, teils direkte Übertragungen, ein Beweis für die schnelle und weite Verbreitung, die das Werk des Nürnberger Meisters gefunden hatte. Nicht minder beliebt waren die Stiche jenes älteren, aber Dürer künstlerisch weit aus überlegenen feinsinnigen oberdeutschen Meisters, den man gewohnheits-



mäßig nach seiner Signatur M + S mit Martin Schongauer zu identifizieren pflegt.

Alfred Schmidt hat im Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XV 1892 den Kopien dieses Meisters bei oberdeutschen Malern und Bildhauern eine Abhandlung gewidmet. Ich möchte als ergänzenden Beitrag dazu auf einige Werke des Münchener Nationalmuseums hinweisen, die von Schmid nicht erwähnt werden, die aber, worauf mich Herr P. Hauser-München aufmerksam zu machen die Güte hatte, ebenfalls Kopien Schongauerscher Stiche sind, bisher aber noch nicht als solche erkannt wurden. Es sind dies zwei Serien

von je vier Holzreliefs, die im Graftschen Kataloge des Münchener Nationalmuseums unter den Nrn. 721—724 und 685—688 aufgeführt sind. Beide Serien stimmen, was Anordnung und Haltung anlangt, fast vollkommen mit einander überein, nur ist die letztgenannte Serie die weitaus schwächere Arbeit, bei der denn auch Manches vereinfacht wurde, was in Serie 721—724 noch seinen vollen Detailreichtum hat. (Von den späteren Ergänzungen, die außerdem größtenteils falsche sind, muß hier natürlich abgesehen werden.) Für die Nrn. 722 und 723 einerseits, 686 und 687 andererseits lassen sich mit Leichtigkeit die Schongauerschen Stiche B. 4 und B. 6 als Vorlagen erkennen. Da nun eine Abhängigkeit beider Altäre von einander oder von einem Dritten überaus unwahrscheinlich ist, so darf man wohl annehmen, daß die Schnitzer ihre Motive einer jener auf den Märkten käuflichen Folgen Schongauerscher Stiche entnommen haben, von denen zufällig zwei Blätter nicht auf uns gekommen sind.

Auch das Relief 594 derselben Sammlung scheint sich an Schongauer (B. 6) anzulehnen, wenn auch die Figuren im Gegensinne gegeben sind und Hintergrund wie Nebenfiguren fehlen.

Im letzten Jahre hat das Germanische Nationalmuseum ein Holzrelief erworben, das ebenfalls dieser Gruppe einzureihen ist. Seine ursprüngliche Herkunft ist nicht mehr festzustellen; es stammt aus Privatbesitz in der Provinz Hessen-Kassel und stellt in hohem Relief, das teilweise in Rundskulptur übergeht, die Scene der Flucht nach Ägypten dar. Die Maße sind: Breite $66\frac{1}{2}$ cm, Höhe 59 cm. Das Material ist ein weiches Holz, dessen Oberfläche infolge Entfernung der Färbung ein etwas lebloses Aussehen bekommen hat. Die stilistischen Merkmale weisen auf etwa das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts als Entstehungszeit.

Das Vorbild unseres Reliefs ist der Schongauersche Stich B. 7. Maria sitzt auf dem nach rechts gewendeten Esel, dessen (jetzt fehlende) Zügel sie in der Hand hält. Auf ihrem Schoße sitzt das Kind. Vor dieser Gruppe steht in Schrittstellung der Nährvater Joseph; er greift nach den Datteln einer Palme, deren Krone von vier geflügelten Engeln zu ihm niedergebogen wird. Im Hintergrunde erstreckt sich eine mit Bäumen besetzte gebirgige Landschaft, vorne sind einzelne Felssteine und kohlkopffartige vegetabile Gebilde, zu denen sich der Esel niederbeugt.

Die Erhaltung des Reliefs ist, abgesehen von den Mängeln, die die gewaltsame Entfernung der Polychromierung mit sich brachte, eine treffliche: nur wenige unbedeutende Ergänzungen, wie an den Flügeln der Engel, an den Palmzweigen und an den Ohren des Esels, sind vorgenommen.

Die ganze Ausführung ist eine feine und subtile. Der Verfertiger steht völlig im Banne der malerischen Richtung seiner Zeit, wie sowohl Gesamtanlage als auch Detailausführung zeigen. Er operiert stark mit Licht und Schatten und geht deshalb gelegentlich selbst in Freiplastik über. Vor allem liebt er aber die Wiedergabe großer, nur durch leichte Schwellungen belebter Gewandflächen, während andererseits aber doch wieder die manierierte knollige



Die Flucht nach Ägypten. Kupferstich von Martin Schongauer.

Faltengebung den letzten Rest des aus dem 15. Jahrhundert stammenden Knickfaltenstils kennzeichnet. Wir haben einen Meister vor uns, der uns gut die letzte Stufe der Plastik vor dem vollendeten Durchbruch der Renaissance verkörpert.

So übereinstimmend auch für den ersten Eindruck unser Relief und sein Vorbild erscheinen mögen, im Einzelnen sind die Abweichungen doch nicht unerhebliche. Schon die Gesamtanlage bedingte eine wesentliche Umänderung, indem unser Relief ein liegendes Rechteck bildet, während beim Schongauer'schen Originale die Vertikale die herrschende Linie ist. Dementsprechend erscheint denn auch die ganze Darstellung des Reliefs seinem Vorbild gegenüber in die Breite gezogen und verkürzt. Die Bäume sind niedriger und machen keineswegs jenen gewaltigen Eindruck, andererseits hat Joseph jetzt seinen Platz vor dem Esel und nicht mehr seitlich von demselben.

Die wichtigsten Unterschiede sind jedoch die, welche sich einerseits aus dem veränderten Material, andererseits aus dem der Zeitdifferenz entsprechenden Stilwechsel ergeben. Der Reichtum individuellen Lebens, den der Stich zur Darstellung bringt, mußte bei einer Übersetzung in die Plastik fortfallen. Hatte der Bildschnitzer ein feines ästhetisches Empfinden dafür, daß das, was den Hauptreiz des Stiches ausmacht, in plastischer Realität unschön wirken würde, oder liefs er diese von Schongauer mit so großer Liebe gepflegten Einzelheiten nur deshalb fort, weil ihm ihre Darstellung zu beschwerlich erschien? Ich möchte fast das Letztere annehmen, denn der Grund ist unverkennbar, aus dem er die schön gezackten Disteln auf dem Stiche in runde kompakte Gebilde verwandelte, zu denen sich denn auch keineswegs mit dem gleichen Wohlwollen der Esel hinabneigt. Alles ist derber geworden, Menschen sowohl wie Tiere, die zarte Feinheit, die den Wesen Schongauers charakteristisch ist, hat in der Welt unseres Bildschnitzers keinen Platz.

Eine weitere durch das Material bewirkte Veränderung ist die, daß der Plastiker eines realen Hintergrundes nicht entbehren zu dürfen glaubte, und so phantasierte er denn eine grotesk sich auftürmende Landschaft hinzu, während Schongauer nur bis zur halben Höhe des Bildes einen Ausblick in eine leicht gewellte Gegend gibt. Die treffliche Perspektive, die das Schongauer'sche Blatt in so hohem Maße auszeichnet, mußte dabei verloren gehen.

Wichtiger sind die stilistischen Unterschiede, die die fortgeschrittene Zeit bedingte. Sie kennzeichnen den Verfertiger als einen Meister, der keineswegs in völliger Abhängigkeit von seinem Vorbilde schaffen mußte. Er kopierte nicht, sondern er übersetzte frei in dem Stil seiner Zeit. Im Großen und Ganzen entnahm er dem Vorbild nur das Motiv, die Einzelheiten bildete er völlig um, wie sie seiner Zeit entsprachen. Recht bezeichnend für diesen Gegensatz zu der scharfbrüchigen Faltengebung Schongauers ist der Rock der Maria mit seinen eigenartigen langgezogenen knolligen Falten. Hie und da liefs er sich allerdings zur Nachahmung älterer Motive hinreissen, wie bei den flatternden Mantelenden Josephs und der Engel ersichtlich ist, und diese Motive geben dem ganzen Relief etwas Archaisches, das der Datierung ohne Kenntnis der konkreten Verhältnisse Schwierigkeiten bereiten würde.

Die K. K. Ambraser Sammlung in Wien enthält ein Relief, dem derselbe Schongauersche Stich zu Grunde liegt. Dasselbe scheint etwas älter zu sein als unsere Neuerwerbung, es ist auch in der Durchführung noch feiner und lehnt sich sehr viel sorgfältiger an sein Vorbild an. Es ist ohne Hintergrund gearbeitet und, da auch sein Format ein stehendes Rechteck ist, so kommt es in der Wirkung dem Schongauerschen Blatte bedeutend näher als unsere Tafel. Bei den viel kleineren Massen ist auch hier der ganze Reichtum animalischen und vegetabilen Lebens mit Glück wiederzugeben versucht, wenn auch unter Verminderung des Dargestellten. Auch stilistisch schließt sich dieser Meister viel enger an sein Vorbild an, ja, er bringt sogar Einzelheiten, die bei Schongauer summarisch behandelt werden. Dadurch entfernt sich das Wiener Relief um ein Beträchtliches von dem unsrigen, das aus entgegengesetzten Tendenzen herausgewachsen ist.

