

NDB-Artikel

Schongauer, *Martin* Maler, Kupferstecher, * um 1440/45 Colmar, † 2.2.1491 Colmar oder Breisach.

Genealogie

V Caspar (II), Goldschmied in C. (s. Fam.art.);

M Gertrud N. N.; wohl ledig; nach S.s. Tod fiel das Erbe, von dem sich Teile in B. befanden, an seine Brüder, wobei Paul u. Ludwig, die kurz nach S.s Tod nach C. zurückkehrten, vermutl. d. Werkstatt weiterführten.

Leben

Die früheste urkundliche Erwähnung bildet die Einschreibung in die Matrikel der Univ. Leipzig am 16.10.1465, was S. als einzigen nordalpinen Künstler des 15. Jh. mit dokumentiertem Hochschulbesuch zu einem bemerkenswerten Einzelfall macht. Einen akademischen Abschluß erreichte er nicht, doch ist ein sofortiger Studienabbruch, der oftmals vermutet wird, unwahrscheinlich; eher dürfte S., wie es damals häufig vorkam, zwei Jahre lang die Artistenfakultät besucht haben, ohne sich danach einer höheren Fakultät zuzuwenden. Auf das Alter von S. kann durch die Immatrikulation nur bedingt geschlossen werden; die verbreitete Annahme eines Geburtsjahrs um 1450 geht von einer Handwerkslehre erst nach einem bald schon aufgegebenen Studium aus. Nach dem Universitätsbesuch bliebe jedoch für eine mit ungefähr vier Jahren anzusetzende Lehre zum Maler – der wegen S.s souveräner Beherrschung des Kupferstichs vielleicht, ähnlich wie bei Albrecht Dürer, eine Goldschmiedeausbildung beim Vater vorausging – kaum mehr genügend Zeit, denn spätestens 1469 hielt sich der Künstler offenbar in den Niederlanden auf, wo er u. a. eine Nachzeichnung (Paris, Louvre) nach der Figur eines Weltenrichters fertigte, die →Albrecht Dürer später glaubwürdig mit jener Datierung versah. Problemloser wäre daher die Annahme einer Geburt gegen Mitte der 1440er Jahre und entsprechend einer Handwerkslehre um 1460, an die sich eine gewisse Zeit als Geselle angeschlossen haben könnte; nach einem Aufenthalt an der Univ. Leipzig von Ende 1465 bis etwa 1467 könnte S. für vielleicht zwei Jahre – auch dies eine übliche Zeitspanne – in die Niederlande gewandert sein. Ein solcher Aufenthalt in den Niederlanden kann mit großer Sicherheit angenommen werden. Davon zeugen nicht allein Nachzeichnungen wie das erwähnte Blatt, sondern die beträchtlichen Kenntnisse niederl. Kunst generell, die sich in seinem Œuvre zeigen. Im Westen dürfte S. durch einen unmittelbaren Nachfolger des 1464 verstorbenen Brüsseler Stadtmalers Rogier van der Weyden Zugang zu dessen Motiven und Kompositionen gefunden haben, die ihn während seines gesamten Schaffens inspirierten. Malweise und Stil belegen indes, daß S. seine Lehre nicht in den Niederlanden, sondern bei einem dt. Maler absolvierte. Dieser Lehrer wird meist am Oberrhein vermutet,

doch könnten einige motivische und koloristische Bezüge für eine Ausbildung bei →Hans Pleydenwurff († 1472) sprechen, der sich spätestens 1457 als Maler in Nürnberg niedergelassen hatte. Um 1470 dürfte S. dann in seine Heimatstadt zurückgekehrt sein und eine Werkstatt eingerichtet haben, die Gemälde und Kupferstiche gleichermaßen lieferte.

|
Eine nur aus einer detaillierten Beschreibung von 1786 bekannte großformatige Zeichnung S.s, die von Dürer auf 1470 datiert worden war, stellte anscheinend einen Riß für einen Schnitzaltar dar, was auf eine selbständige Tätigkeit zu diesem Zeitpunkt schließen läßt. Von der Prosperität der Werkstatt, in der vermutlich mehrere Mitarbeiter beschäftigt waren, zeugen S.s Immobilienkäufe: Zwischen 1471 und 1477 erwarb er in Colmar drei nebeneinander gelegene Häuser in der Schedelgasse, 1477 dann zusätzlich das größere Haus „Zum Schwan“. Am 15.6.1489 hielt er sich in Basel auf, wo er eine geschäftliche Vollmacht für seinen Bruder Paul ausstellte. Zu diesem Zeitpunkt war er Bürger zu Breisach, was mit der Ausführung von Wandbildern dort in Zusammenhang steht; seine Besitzungen in Colmar gab S. jedoch nicht auf. Das Bürgerrecht hat er dort indes nie erworben.

115 Kupferstiche von S. sind bekannt, bei zwei oder drei von ihnen ist allerdings die Eigenhändigkeit zweifelhaft. Keiner trägt ein Datum, weshalb relative und absolute Chronologie bis heute diskutiert werden. Alle Stiche sind mit dem Monogramm „M + S“ versehen, wobei das „M“ bei den zehn mutmaßlich frühesten von ihnen eine später abgelegte steilschenklige Form aufweist. Ein Großteil der Stiche muß bereits Anfang bis Mitte der 70er Jahre entstanden sein, wie sich anhand früher datierter Kopien schließen läßt. So wurde die als „reifes“ Werk geltende Kreuzigung der „Passionsfolge“ (Lehrs 27) schon 1476 in Spanien kopiert. Die immer noch beachtlichen, teilweise 50-60 Stück erreichenden Mengen erhaltener Abzüge wie auch die europaweite Verbreitung der Blätter um 1500 machen wahrscheinlich, daß die Stiche in Auflagen von vielen hundert Stück gedruckt wurden. Werke in anderen Techniken sind weder signiert noch dokumentarisch gesichert und können S. nur auf stilistischer Grundlage zugeschrieben werden. Etwas mehr als 10 Federzeichnungen haben sich von ihm erhalten. Sein einziges fest datiertes Werk ist das monumentale Gemälde der „Madonna im Rosenhag“ (Colmar, Dominikanerkirche), das auf der Rückseite die Jahreszahl 1473 trägt. Es entstand noch relativ am Anfang der Karriere des Künstlers, zeigt sich jedoch als außergewöhnliche und zukunftsweisende Arbeit. Die heute etwas beschnittene, ursprünglich gut 2,5 x 1,6 m messende Tafel zählt zu den größten bekannten nordalpinen Tafelbildern des 15. Jh., was auf den hohen Anspruch des Auftrags und zugleich auf die damals bereits hohe Wertschätzung des Malers hinweist. Bei einer Aquarell- und Deckfarbzeichnung mit Pfingstrosen (Los Angeles, Getty Mus.), die zur Vorbereitung dieses Gemäldes diente, handelt es sich um die früheste erhaltene autonome Naturstudie der frühen Neuzeit überhaupt. Für den Präzeptor des Isenheimer Antoniterhauses, Jean d'Orlier, schuf S. vielleicht gegen 1480 die Flügelbilder eines mittelgroßen Altarretabels (Colmar, Mus.). Mit einem heute zerlegten, geöffnet einst gut 3 x 11 m messenden Retabel für den Hochaltar der Colmarer Dominikanerkirche (Colmar, Mus.) stehen zwei Geldstiftungen aus den Jahren 1471 und 1478 in Verbindung; das Werk

wurde ganz im Stil des Meisters, doch größtenteils oder sogar vollständig von Werkstattmitarbeitern ausgeführt. Vier kleinformatige Marien Tafeln dagegen sind eigenhändige Werke, die in exquisiter Feinmalerei ein tief leuchtendes Kolorit mit einer prägnanten Erfassung von Licht und Schatten verknüpfen; vor allem gilt dies für die herausragenden Gemälde der „Heiligen Familie“ (Wien, Kunsthist. Mus.) und der „Anbetung der Hirten“ (Berlin, Gem.gal.). Insbesondere bei diesen intimen, raffinierten Werken wird die enge Verbindung zu den Kupferstichen in Figurentypen, Faltengebung und Kompositionsweise deutlich. Werke ganz anderen Maßstabs schuf S. in den 80er Jahren, als er die Westvorhalle des Breisacher Münsters mit Darstellungen des Jüngsten Gerichts, der Aufnahme der Seligen ins Paradies und der Hölle versah; bei ungefähr 14 m Höhe und Breiten von bis gegen 10 m gehören sie zu den größten Wandbildern nördlich der Alpen. Da ein derartiger Auftrag und seine Bewältigung, auch in technischer Hinsicht, erhebliche Erfahrung vorausgesetzt haben dürfte, hatte S. vermutlich schon zuvor Wandmalereien ausgeführt. Möglicherweise widmete er sich nach 1480 sogar verstärkt dieser Gattung, was die deutlich geringere Anzahl von Tafelbildern und Stichen aus jenem Jahrzehnt erklären könnte.

Ganz außergewöhnlich ist die Spannweite an Techniken und Formaten, in der S. Malereien auf höchstem Niveau auszuführen wußte; sie reicht von Ölgemälden, die nur die Größe eines Kupferstichs besitzen, zu Tafeln, Retabelflügeln und Wandbildern, deren Dimensionen das Zeitübliche weit übertreffen. Bei seinen Handzeichnungen kann man eine sehr frühe Tendenz zur Autonomisierung des Mediums feststellen; insbesondere trifft dies für die „Madonna mit der Nelke“ (Berlin, Kupferstichkabinett) zu. Vor allem aber liegt S.s Bedeutung in seiner Entwicklung des Kupferstichs zu einem vollwertigen künstlerischen Medium. Eine bis dahin ungekannte Lebendigkeit der Darstellung, eine neuartige Erfassung von Materialität und Beleuchtung machte seine Blätter gemalten Darstellungen gleichwertig und ließ sie schon früh zu Sammelobjekten werden. Möglichkeiten der Bilderzählung wurden ausgebaut und in Einzelblättern ebenso wie in Folgen entfaltet. Als unermüdlicher Erfinder wußte S. bekannte Themen neu und einprägsam zu formulieren. Seine Darstellung eines Rauchfasses (Lehrs 106) kann als vielleicht erstes autonomes Stilleben bezeichnet werden, seine „Bauernfamilie auf dem Weg zum Markt“ (Lehrs 90) gehört zu den frühesten Beispielen des später so populären Bauerngenres. S.s Drucke wurden in kurzer Zeit zu gefragten Vorlagen für andere Werke, in Deutschland ebenso wie in den Niederlanden, in Spanien oder Italien; kein zweiter Künstler dürfte gegen 1500 in so großem Maße kopiert worden sein. Dürer hat sich vielfältig von S.s Werken anregen lassen und einige seiner Zeichnungen gesammelt; Giorgio Vasari erzählt die Anekdote, Michelangelo habe in seiner Jugend einen seiner Stiche in Farbe kopiert.

Werke

Weitere Hauptwerke d. Kupferstiche: zweiteilige Verkündigung (Lehrs 2, 3), Marienleben (Lehrs 5-7, 16), Gr. Kreuztragung (Lehrs 9), Passionsfolge (Lehrs 19-30), Madonna mit d. Papagei (Lehrs 37), Madonna im Hofe (Lehrs 38), hl. Antonius (Lehrs 54), Törichte Jungfrau (Lehrs 86).

Literatur

ADB 34;

J. Rosenberg, M. S., Handzeichnungen, 1923;

M. Lehrs, Gesch. u. krit. Kat. d. dt., niederl. u. franz. Kupferstichs im 15. Jh., V, 1925;

E. Buchner, M. S. als Maler, 1941;

E. Flechsig, M. S., 1946;

J. Baum, M. S., 1948;

F. Winzinger, Die Zeichnungen M. S.s, 1962;

M. S., Druckgraphik, Ausst.kat. Berlin 1991;

Le beau Martin, Ausst.kat. Colmar 1991;

M. S., Das Kupferstichwerk, Ausst.kat. München 1991;

Le beau Martin, Etudes et mises au point, 1994;

F. Koreny, M. S. as a draftsman: a reassessment, in: Master Drawings 34, 1996, S. 123-47;

J. Nicolaisen, M. S., ein Mitarbeiter d. Werkstatt Hans Memlings?, Zur Wanderschaft S.s u. dem Einfluß d. niederl. Malerei d. 15. Jh. auf sein Werk, in: Pantheon 57, 1999, S. 33-56;

Lothar Schmitt, Ludwig Schongauer to M. S., Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700, Vol. 49, 1999;

S. Kemperdick, M. S., 2004;

ThB;

Dict. of Art;

Lex. MA;

NDBA.

Portraits

mutmaßl. Bildnis v. Hans Burgkmair d. Ä., Öl/Holz, um 1510/15 (München, Alte Pinakothek), Abb. in: S. Kemperdick, s. L, S. 15.

Autor

Stephan Kemperdick

Empfohlene Zitierweise

, „Schongauer, Martin“, in: Neue Deutsche Biographie 23 (2007), S. 466-468
[Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/.html>

ADB-Artikel

Schongauer Zu Bd. XXXII, S. 303.: *Martin S.*, auch gen. Martin Schön oder Martin Hübsch (genent hippsch martin von wegen seiner Kunst) wurde zu Colmar zwischen 1446 und 1450 geboren. Sein Vater Kaspar S., welcher dem verarmten Zweige einer Augsburger Patricierfamilie angehörte, hatte sich in Colmar niedergelassen und dort 1445 das Bürgerrecht erworben. Da Kaspar S. Goldschmied war, so dürfte auch Martin zunächst die Goldschmiedekunst erlernt und von da den Weg zur Kupferstichtchnik gefunden haben. Man weiß ja, daß in der Goldschmiedekunst die Ursprünge des Kupferstichs liegen. Schon früh muß er aber auch der Malerei sich zugewandt haben; sein Lehrer darin wird Kaspar Isenmann gewesen sein. Auf ein solches Lehrverhältniß weist ebenso die Thatsache, daß in jener Zeit Kaspar Isenmann der angesehenste Maler Colmars war, wie daß der künstlerische Einfluß Isenmann's auf S. in mehr oder minder merkbaren Spuren immer wieder wahrnehmbar ist. Schon durch Isenmann trat S. mit der Technik und der Formensprache der Richtung der Eijck's in Berührung, als Geselle hat dann S. die Niederlande selbst besucht. Daß er noch bei Rogier van der Weyden gearbeitet habe, wie vielfach angenommen wurde, ist aus chronologischen Gründen schwer glaublich (Rogier starb bereits 1464), doch unzweifelhaft ist es, daß die Werke dieses Künstlers auf den jungen S. den stärksten Einfluß übten, so daß er sich nur allmählich demselben entzog und zu einem selbständigen Stil sich durchrang. Nach Schluß der Wanderschaft eröffnete S. zu Colmar seine von zahlreichen Lehrlingen und Gehilfen belebte Maler- und Stecherwerkstätte, die in rüstigem Betrieb blieb, auch wenn den Meister umfangreiche von außen kommende Aufträge für längere Zeit von Colmar fernhielten. Gegen Ende der achtziger Jahre führte ein solcher Auftrag S. nach Breisach; von dort kehrte er nicht mehr zurück. Er starb in Breisach am 2. Februar 1491. Sein Selbstporträt von 1483, das uns in der Copie Burgkmair's (München Pinakothek) und in der Copie eines unbekanntem späteren Meisters (Siena Pinakothek) erhalten ist, zeigt einen stattlichen Kopf mit großen braunen Augen, vollem schön geschnittenen Mund, etwas stumpfer Nase, kräftigem, vorgewölbten Kinn. Wimpfeling rühmte von S., daß seine Bilder (depictae tabulae) nach Italien, Spanien, Frankreich, England und andern Orten infolge ihrer hohen Kunststufe ausgeführt worden seien (Epitome rer. Germ. c. 68); es kann nicht zweifelhaft sein, daß humanistische Rhetorik hier das, was von den Stichen Schongauer's galt, auch auf dessen Gemälde übertrug. Keinesfalls aber darf man die Thätigkeit des Malers geringer als die des Stechers veranschlagen, oder aus der geringen Zahl der vorhandenen Gemälde einen Schluß auf den Umfang der Thätigkeit als Maler sich gestatten; gerade im Elsaß haben Reformation und Revolution unter den kirchlichen Kunstwerken gründlich aufgeräumt. Der künstlerische Entwicklungsgang Schongauer's liegt darum freilich viel übersichtlicher in seinen Stichen als in seinen Gemälden vor. Die Jugendperiode des Künstlers, d. h. die unter dem Einfluße Rogier's vertritt am besten die Madonna im Rosenhag von 1473, die vor ganz kurzer Zeit aus St. Martin in das Schongauer-Museum in Colmar gekommen ist. Maria, überlebensgroß mit einem rothen Untergewand und rotem Mantel bekleidet, sitzt in einer von bunten Vögeln belebten Rosenhecke; das Christuskind, das sie auf dem linken

Arm hält, legt sein Aermchen durch die reichen blonden Haarflechten hindurch um den Hals der Mutter. Engel halten die goldne Krone über ihrem Haupt. Nicht bloß der Typus Rogier's ist hier nachgebildet, Mutter und Kind zeigen auch die mageren eckigen Formen des Brüsseler Meisters. Dabei ist dem jungen deutschen Maler Rogier allerdings an sicherer Zeichnung, an Harmonie und Kraft der Farbe voraus. Eine Copie des Werkes, vermuthlich erheblich später entstanden, bei Professor Sepp in München, zeigt, daß das Colmarer Bild am oberen Theile abgeschnitten worden ist, wodurch die Taube des heiligen Geistes und Gott Vater in Wegfall kamen.

In die gleiche Zeit fällt auch ein kleines Bildchen in der Louvre-Sammlung, das dort als Rogier van der Weyden gilt; Maria sitzt auf einer Steinbank und reicht dem Kinde die Brust. Von Stichen tragen den ausgesprochenen Charakter dieser Periode ganz besonders die Maria auf der Mondsichel (B. 31), der Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes (B. 69) und die Madonna mit dem Papagei (B. 29) an sich. Etwas später fällt die gemalte Passionsfolge, die aus der Dominicanerkirche in Colmar in das Schongauer-Museum kam (W. 115—130), sie besteht aus sechzehn Tafeln, von welchen acht auch auf der Rückseite bemalt sind. Die Darstellungen der Passionsfolge reichen vom Abendmahl bis zur Aus-gießung des heiligen Geistes, die Malereien auf der Rückseite von acht Tafeln führen Szenen aus dem Leben Maria's vor. Mit der gestochenen Passionsfolge (B. 9—20), die in der stilistischen Entwicklung Schongauer's etwas später angesetzt werden muß als die gemalte, ist ein Zusammenhang nur so weit vorhanden, als ihn der gleiche Gegenstand mit sich bringt. Aber die Urheberschaft Schongauer's aus diesem Grunde oder wegen der ungleichmäßigen Ausführung zu bezweifeln geht nicht an, abgesehen davon, daß der heutige Eindruck vielfach durch die ungeschickte Uebermalung bestimmt ist. Gewiß, Gehilfenhände haben an der Ausführung des umfangreichen Werkes — die Tafeln dürften einem kolossalen Flügelaltar angehört haben — erheblichen Antheil gehabt, aber trotzdem ist doch der Geist und die Hand des Meisters noch genugsam zu erkennen. Das gilt gleich vom ersten Bild der Folge, vom Einzug, wo die edle Gestalt Christi, die markigen Typen der Apostel, der anmuthige Knabe mit dem Palmzweig auf eine sichere Künstlerhand weisen; im „Oelberg“ verräth den Meister die prächtige Gruppe der schlafenden Jünger, die Energie der Andacht bei Christus, die reiche, sorgfältig durchgeführte Landschaft. In der „Kreuzschleppung“ tritt die Gestalt Christi noch hoheitsvoller hervor als in der gestochenen Passion. Und welcher oberrheinische Künstler außer S. wäre damals im Stande gewesen, so viel Tiefe der Empfindung, soviel Energie im Ausdruck derselben mit einer so gemessenen Linienführung, so kunstvollem Aufbau der Gruppe zu verbinden, wie dies in der „Grablegung“ der Fall ist. In der Darstellung des zweifelnden Thomas ist die Seelenmalerei von überraschender Feinheit: Thomas ganz leidenschaftliche Sehnsucht nach Widerlegung seiner Zweifel, Christus mit dem Ausdruck liebender Trauer über den im Glauben noch schwankenden Jünger. Wirklich schwach ist von den Passionsbildern nur die Kreuzabnahme; hier sind die Linien der Composition unschön, der Ausdruck der Empfindung lahm und bei Magdalena geziert. Die Passion ist ganz in Oel gemalt; bei den landschaftlichen Hintergründen ist für die Luft der Goldton beibehalten. Rogier's Einfluß tritt in dieser Folge schon stark zurück, um heimischen Einflüssen Raum zu geben. Die Häscher, Büttel, Knechte können ihre Blutsverwandtschaft mit

dem verlotterten Gesindel, das sich in Isenmann's Passionsszenen herumtreibt, nur wenig verläugnen; einheimische Gehilfen, die aus dem Bannkreis der localen Kunst nicht viel herausgekommen waren, mögen solchem Einfluß zu noch schärferer Ausprägung verholfen haben. In der Passionsfolge tritt auch schon der Christustypus Schongauer's entwickelt hervor: geistige Hoheit, Milde ohne Weichlichkeit, Würde, verbunden mit Anmuth, charakterisiren diesen Typus, der bis zu dem von Dürer geschaffenen Christusideal die populärste künstlerische Verkörperung, besonders des dulddenden Christus geblieben ist. Die Weiterentwicklung Schongauer's, die ebenso darin sich kund gibt, die letzten Spuren unmittelbarer Einwirkung Rogier's auf die Formensprache zu überwinden, wie die bis zum Burlesken gehenden Derbheiten der Localkunst zu mildern, sie in bescheidene Schranken zu weisen, läßt sich vielmehr in Stichen als in Gemälden verfolgen. Eines ist sicher, die eigentliche Lehrmeisterin Schongauer's war von da an die Natur, aber dies Naturstudium war durch angeborenen Sinn für Maß und Schönheit auf richtige Wege gewiesen. Daher stand auch sein Realismus der Anmuth nicht im Wege. Schmeidigung der Formen, größere Gemessenheit des Ausdrucks sind bezeichnende Züge der Schöpfungen aus dieser ersten Periode der Selbständigkeit des Künstlers. Der Gesichtstypus seiner weiblichen Gestalten ist ein rundliches Oval geworden, die früher nach Rogier's Vorbild oben vorspringende Stirn ist verschwunden, die Backenknochen sind weniger stark entwickelt, die Nase ist feiner, der Mund zierlicher geworden; dem Ausdruck ist weiche Milde eigen. Die Körper sind schlank und biegsam, doch behalten sie die früheren hageren, etwas eckigen Formen. Die gestochene Passion ist das umfassendste Denkmal dieses Läuterungsprocesses. Es ist nicht zufällig, daß Maria hier nicht mehr als Matrone, sondern in mädchenhafter Anmuth dargestellt wird; es liegt das in dem Wandel künstlerischer Anschauung begründet. Daß unter solcher Verfeinerung des Formensinnes und der Empfindung die Energie dramatischen Ausdrucks aber nicht litt, beweisen ebenso wieder die Blätter der Passion, und da ganz besonders wieder die Kreuztragung (B. 16). Von Tafelbildern dieser Periode besitzt das Schongauer-Museum in Colmar zwei Altarflügel, die wahrscheinlich einen Schrein schlossen, der eine holzgeschnitzte Madonna enthielt. Auf der äußeren Seite der beiden Flügel ist die Verkündigung, auf der inneren die Anbetung des Kindes durch Maria und den heiligen Abt Antonius dargestellt. Vor Antonius kniet der Stifter, durch das Wappen als jener Orliac gesichert, der 1466—1490 Präceptor von Isenheim war; sein Nachfolger im Amte, Guersi, ließ dann, sei es bei einer nothwendig gewordenen Restauration, oder was wahrscheinlicher, bei Herstellung der Holzschnitzerei im Schrein, sein Wappen auf dem Bilde der Anbetung anbringen. Die Zweifel, daß Martin S. der Maler dieser Altarflügel war, sind schwer verständlich. Genau schiebt sich das Werk in jene Zeit ein, die zwischen der unter Rogier's Einfluß stehenden Jugendperiode und der seines völlig ausgereiften Stils liegt. Die Maria in der Verkündigung mahnt in ihrem Typus noch leise an die Madonna im Rosenhag. Doch der Engel ist schon von freier Schönheit Die Madonna in der Anbetung übertrifft durch Lieblichkeit und Milde im Ausdruck, aber auch durch regelmäßigere Formen die Madonna im Rosenhag. Der heilige Antonius ist eine mächtige Gestalt mit charaktervollem Kopf und ungewöhnlich sorgfältig und doch ohne Kleinlichkeit modellirten Händen. Nur die malerische Behandlung ist nicht breiter geworden; der Maler entwickelte sich eben nicht mit dem Zeichner in gleichem Schritt, was bei einem Künstler,

der in so umfangreicher Weise als Stecher wirkte, wohl begreiflich ist. Auch die letzte Entwicklungsstufe Schongauer's läßt sich am besten aus seinen Stichen erkennen. Noch schlanker, feiner und biegsamer werden seine Gestalten|heiliger Frauen und Jungfrauen, ja nicht selten wurde man an die Idealgestalten des vierzehnten Jahrhunderts gemahnt, wenn man nicht bei näherer Betrachtung bemerkte, daß die Formensprache auf dem Grunde eingehenden Naturstudiums beruhte. Das zarte Oval des Gesichts hat im Vergleich zu früher noch mehr an Regelmäßigkeit gewonnen, ohne daß die Kraft der Beseelung desselben Einbuße erlitten hatte. Alle nackten Theile sind eingehend modellirt, die Gelenke an den Füßen und an den noch immer sehr mager gebildeten Händen in richtiger Weise bezeichnet. Nur die Gewandung macht sich zu wenig von der Unsitte überladenen Gefältels frei, das sich besonders an den Säumen ausbreitet. Für die Behandlung des Faltenwurfs sind in dieser Zeit die Augen, d. h. die runden Tiefen in den Faltenenden bezeichnend. Die Folge der klugen und thörichten Jungfrauen (B. 77—88) bildet schon den Uebergang zu diesem Höhepunkt Schongauer'scher Entwicklung; die entzückend schöne Idealfigur der heiligen Agnes (B. 62), die Wappenfolge (B. 96—105), der thronende Christus und Maria (B. 71), die Verkündigung (B. 3), der heilige Michael (B. 58), die heilige Katharina (B. 65), die kleine stehende Madonna (B. 27), und der große Christus am Kreuz (B. 25), und der heilige Johannes auf Patmos, zeigen, was S. auf der Höhe selbst leistete. Die Tafelmalerei dieser Periode ist durch zwei kleine Bildchen vertreten, von welchen jedes eine heilige Familie darstellt, das eine in der Pinakothek in München, das andere in der kaiserlichen Galerie in Wien. In dem Münchener Bildchen sitzt Maria auf einer Rasenbank und hält das Kind, dem sie eine Blume reicht, auf dem Schoße, Joseph steht weiter rückwärts im Stall; im Wiener Bild sitzt Maria im Innern des Stalls und reicht dem Kind, das auf ihrem Schoße steht, eine Beere, die sie von einer Weintraube abgelöst hat. Das Münchener Bild bedeutet zugleich einen großen malerischen Fortschritt. So fein und sorgsam die Formen durchgearbeitet sind, so ist doch hier von S. etwas erreicht, was man leicht malerische Stimmung nennen könnte. Die Dämmerung des Abends, die über der Landschaft liegt — hier ist auch der Goldton für den Himmel aufgegeben und dafür die natürliche Färbung festgehalten — mildert die Kraft der Localfarben und faßt das herrschende kräftige Roth mit dem satten Blau zu einem milden Accord zusammen. Ein ähnliches Bildchen bei Gontard in Frankfurt, ein anderes bei Rothschild in Paris werden als Werke Schongauer's selbst angezweifelt. Von den Arbeiten, die S. nach Breisach führten, fehlt jede Kenntniß. Doch jedenfalls war er als Maler dorthin gerufen worden „Martin Schoungover der Maler, burger zu Brisach“, heißt es von ihm in einer Vollmachtsertheilung aus dem Jahre 1489 im Basler Gerichtsarchiv (bei D. Burckhardt, S. 67), und da wir weiter wissen, daß am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts unter dem Lettner des Münsters in Breisach drei neue Altäre aufgestellt wurden (sie gingen bei dem Brande des Münsters 1793 zu Grunde) so ist immerhin die Vermuthung gestattet, daß S. mit den Malereien für diese Altäre betraut war. An Umfang der Phantasie, an Gestaltungskraft war S. ein echter Vorfahre Dürer's. In seinem Stoffkreis mangelt weder das Phantastische (z. B. die Versuchung des heiligen Antonius, B. 47) noch das Burleske (z. B. die raufenden Goldschmiedsjungen, B. 91). Wie scharf er das Leben der Straße beobachtet, beweisen Stiche wie Zwei Männer auf dem Wege (B. 90), der Auszug nach dem Markt (B. 88) und die Federzeichnung im British Museum:

ein Mädchen, das Feuer anfacht (vgl. Jahrb. d. k. pr. Kunstsammlungen 1885). Gleich reich ist die Leiter von Stimmungen, die er beherrscht; der naive Legendenton, die Poesie des heiligen Familienlebens sind ihm ebenso vertraut (z. B. Ruhe auf der Flucht, V. 7), wie die höchste Entfaltung dramatischer Kraft, die in seinem berühmten Blatt der Kreuztragung (B. 21) in vollendeter Weise sich offenbart. Die Zahl der bekannten Stiche Schongauer's beträgt 115, von welchen nur einige wenige nicht ohne Anfechtung ihrer Echtheit geblieben sind; sie sind gezeichnet mit dem Monogramm M & S. Wie im Stil so ist in der Technik stetige Entwicklung merkbar; der Meister E. S. ist in der Frühzeit sein Vorbild. Im übrigen wiegt in den Stichen der Frühzeit eine vorwiegend zeichnerische Behandlung vor; es fehlt Rundung und Farbe. Später erst tritt die stecherische Behandlungsweise in den Vordergrund; neben die kurzen runden Häkchen, oder an Stelle derselben, die in Schongauer's Frühzeit für die Schattirung verwendet werden, tritt nun die Kreuzschraffirung und eine dem Linienfluß der Formen sich anschmiegende freie malerische Behandlung. Der kräftiger gewordene Umriß weist auf eine energischer gewordene Führung des Grabstichels. In der letzten Periode verdrängt die Kreuzschraffirung fast vollständig die frühere Art seiner Schattirung, dazu weiß er eine Kraft und einen Reichthum von Tönen hervorzubringen, daß er schon dadurch als der eigentliche Vorläufer Dürer's betrachtet werden mußte.

Literatur

Vgl. Em. Galichon, Martin Schongauer peintre et graveur du XVe siècle, Gazette de Beaux-Arts III, (1859) 257 ff. —

A. v. Wurzbach, Martin Schongauer, eine kritische Untersuchung seines Lebens und seiner Werke. Wien 1880. —

W. Lübke, Schongauer-Studien, Zeitschrift f. bild. Kunst XVI (1881), 74 ff. —

L. Scheibler, Schongauer und der Meister des Bartholomäus, Repertorium f. Kunstwiss. VII (1884), 31 ff. —

W. v. Seidlitz, Martin Schongauer als Kupferstecher, Repertorium f. Kunstwiss. VII (1884), 188 ff. —

D. Burckhardt, Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein. Basel 1888. —

H. Janitschek, Geschichte d. deutschen Malerei, S. 249 ff. und C. v. Lützwow, Geschichte d. deutschen Kupferstichs und Holzschnittes, S. 31 ff. (beides in der Gesch. d. deutschen Kunst, Berlin 1887 ff.). —

Dann M. Lehrs, Der deutsche und niederländische Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts in den kleineren Sammlungen, Repertorium f. Kunstwiss. XI, (1888) und weiter. Das umfassendste Abbildungswerk der Stiche Schongauer's, ist: Oeuvre de Martin Schongauer, reproduit et publié par Amand-Durand, Texte par G. Duplessis. Paris 1881. —

Ausgezeichnete Nachbildungen einiger Hauptblätter (nach Originalen des k. Kupferstichcabinets in Berlin) brachte das von Janitsch und Lichtwark herausgegebene Werk: Stiche und Radirungen von Schongauer, Dürer und Rembrandt in heliographischer Nachbildung. Berlin 1885 ff.

Autor

H. Janitschek.

Empfohlene Zitierweise

, „Schongauer, Martin“, in: Allgemeine Deutsche Biographie (1892), S. [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/>.html

02. Mai 2025

© Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
