

KUNSTCHRONIK

NACHRICHTEN AUS KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

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

4. Jahrgang

April 1951

Heft 4

DIE SPRACHE DES HOLZSCHNITTES

Eine Ausstellung der Münchener Graphischen Sammlung

Im Baseler Kupferstichkabinett wird der Holzstock des „Heiligen Hieronymus“ verwahrt, der rückseitig den eigenhändigen Vermerk „Albrecht Dürer von nörmergk“ trägt. Die tiefen Höhlungen, die das Messer in das nun schon alte Holz grub, das Spiel von Licht und Schatten, die Täler und Hügel, die in den Gratlinien der Zeichnungen gipfeln, sind eine lebendige gotische Holzschnitzerei. Bei diesem Anblick floß in das papierene gewordene Wort Holzschnitt die Kraft der Vorstellung „in Holz geschnitten“ zurück.

In der Ausstellung der Münchener Graphischen Sammlung taucht diese Erinnerung schon vor den ersten Blättern an der Eingangswand auf. Neben den tiefschwarzen Flächen von Noldes Prophetenkopf, in denen die Maserung des Holzes leise spürbar bleibt, ist das Auf und Ab der geschnittenen Holzplatte als blindes Relief sichtbar, vom Falzbein tief in das glatte Papier gedrückt, hier und da mit einer zufällig haften gebliebenen Farbspur betont. Wirkungen, für die Nolde, der in seiner Jugend als Holzschnitzer begann, eine feine Witterung hat und die er, einmal gefunden, stehen läßt und später bei neuen Abzügen bewußt wiederholt. In der Nähe hängen Blätter Barlachs, der als Holzbildhauer am größten war und dessen Schnitte ihre Gewalt aus einem ähnlichen ursprünglichen Verhältnis zum Holz ziehen. Auch Käthe Kollwitz, die bekannte, durch Barlach zum großflächigen Holzschnitt — Maria und Elisabeth! — gekommen zu sein, hat in Holz geschnitten. E. Mataré, dessen von mehreren Platten farbig gedruckte „Kühe“ durch den Raum leuchten, bewältigte Flächenkunst, ist von Haus aus Holzplastiker. Beckmann, dessen Selbstbildnis aus seiner splittrig-gotischen Zeit in zwei Zuständen den Vorgang des Wegnehmens mit dem Messer deutlich macht, hat plastische Neigungen gezeigt, ähnlich Franz Marc, dessen schwarze Blätter eigentümlich farbig wirken. Von Kirchner, Heckel,

Schmitt-Rottluff, die eine Wand mit ihren großförmigen Arbeiten bedecken — wie elementar wirkt Kirchners Kopf van de Velde, Heckels Selbstbildnis — gibt es Holzplastiken, deren Derbheit oft zwar nichts zu wünschen übrig läßt, an denen sich aber ihr ursprüngliches Verhältnis zum Holzblock bewährte.

Eine heimliche Neigung zur Plastik, zum Gebrauch des Schnitzmessers, ein Verhältnis zur Materie Holz, wie es in Gegenden, in denen der gewachsene Stein selten ist, entsteht, scheint die Voraussetzung für die Blüte, die der originale Holzschnitt in Deutschland zwischen 1900 und 1930 erlebt hat. Die elementare Kraft allerdings, die diese Möglichkeiten ausgelöst hat, kam von außen, von dem Norweger Edvard Munch, dessen großen Holzschnitt „Der Kuß“ man mit feinem Gefühl für die Strahlkraft seines Werkes in die Mitte dieser modernen Abteilung gestellt hat. Es ist die späte Fassung des Blattes; Munch hat auf der Tonplatte, für die er bei den ersten Fassungen gewachsenes Holz und seine natürliche Maserung benutzte, im bewußten Nachschnitt die Jahresstreifen im Langholz und den Astring rechts wiederholt. Die Streifen laufen durch das verschlungene Paar hindurch und beziehen es in den grauen Raum ein, dessen endlos trauriges Fließen sie in übertragenem Sinne ausdrücken. Kleine Änderungen in den Figuren gegenüber den früheren Fassungen deuten an, daß Munch 1904 im Begriff ist, die großen Vereinfachungen, durch die sich seine Kunst vom Impressionismus absetzte, aufzugeben und wieder naturalistischer zu werden.

Hier war Gauguin, von dem die Ausstellung leider nur ein Beispiel zeigen kann, konsequenter. In der Abgeschlossenheit Tahitis schnitt er aus der Erinnerung den Bretonischen Calvarienberg. Sieht man seine Holzstöcke, so glaubt man mehr als einmal Reliefs der Primitiven vor sich zu haben.

In den großen farbigen Holzschnitten der neunziger Jahre aber hatte Munch das getan, was Rembrandt für die Radierung, Goya für die Lithographie leisteten, nämlich die Gegebenheiten des flächigen Holzschnittes ins eigentlich Künstlerische umgedeutet, um Wirkungen zu erzielen, die nur durch dieses Medium ausgesagt werden können. Das, was wir als die plastische Komponente beim Holzschnitt empfunden haben, tritt bei Munch zurück. Dafür gewinnt die Farbe Raum, und zwar durch das Mittel der Fläche. Er macht sich klar, daß der Holzstock als plane, druckende Fläche zu gebrauchen ist, deren Farbe, indem man druckt, entpersönlicht ist, im Gegensatz zum Gemälde und Aquarell, in dem die Farbe durch den Duktus des Pinsels rhythmisiert wird. Diese klaren Farbflächen schaffen im Kontrast zum Weiß des Papiertes, dem Schwarz der Silhouetten unperspektivischen Raum. Es gibt hierfür stärkere Beispiele als das ausgestellte Blatt „Das Herz“, das ungestuft Rot gegen Schwarz setzt. Die Symbolkraft der Farbe spricht sich ungebrochen aus.

Dort setzen Franz Marcs Farbschnitte an (das „Fabeltier“); Marc treibt die Realisierungen Munchs aus dem Gefühl heraus weiter, damit den Künstlern der „Brücke“ expressiv verbunden. In dem in der Vitrine aufgeschlagenen Holzschnitt Kandinskys werden diese flächigen Farbkontraste bewußt und abstrakt zum Tönen im Raum

gebracht, nicht zufällig heißt die Folge „Klänge“. Bracques „Persephone“ nähert sich dem gleichen Problem von westlichen Erkenntnissen her, die Striche der Grauplatte — und damit die Figur der Göttin — schweben, schwarz unterfangen, über dem Braun der Tonplatte, das zugleich flächig und raumtief wirkt (1949 datiert).

Dieser große und sicher akzentuierte Überblick des modernen Holzschnittes war, da die Münchener Bestände im Kriege so stark durch Brand reduziert worden sind, nur durch das Zusammenwirken der Freunde des Kabinettes möglich. Die Liste der Leihgeber umfaßt neben einer Reihe von Privatsammlungen auch die Namen zahlreicher Graphik-Händler; da die eigentlichen Sammler immer seltener werden, findet sich heute oft nur noch im Handel die Verbindung von passioniertem Sammeln und Kennerschaft.

Um in der Ausstellung wieder auf ein so entscheidendes künstlerisches Problem zu treffen, wie es der flächige Farbholzschnitt unserer Zeit ist, hat man den Raum mit der reich vertretenen feingliedrigen Produktion des Holzstichels im 19. Jahrhundert zu durchqueren, bis man zu den Clair-obscur-Holzschnitten der Burgkmair, Cranach, Baldung und Wechtlin gelangt. Sie waren, von Altdorfer abgesehen, der die Schöne Madonna von Regensburg in leuchtenden Farben für die Wallfahrer einprägsam wiederzugeben sucht, nicht auf vielfarbige Wirkung aus. Sie wollten vielmehr die geheimnisvolle Leuchtkraft der Federzeichnung auf dunklem Grunde erreichen, über die weiße Höhungen das Licht tropfen oder in Kaskaden herabstürzen lassen. Wieder wird in wenigen Jahren, unheimliche Themen bevorzugend, bei Cranach das Virtuose streifend (St. Christopherus), bei Burgkmair südlich streng (das Paar und der Tod), bei Wechtlin das Talent bis zum Äußersten anspannend (Orpheus), bei Baldung aber in dem Hexenblatt, das die Münchener Sammlung in einem packenden Druck besitzt, eine nur dem Holzschnitt erreichbare, absolute Wirkung erzielt. Die Tonplatten der Hexenküche erzeugen mit grau-grünen Tönen den schauerlich imaginären Raum, den Goya auf den radierten Hexenblättern durch bräunliche Aquatinta hervorruft, das Papierweiß leuchtet gespenstisch auf.

Weiter in der Zeit zurück kehrt das flächige Drucken noch einmal in den Zeugdrucken wieder, von denen einige Beispiele gezeigt werden. Man steht damit an der Wiege des europäischen Holzschnittes. Denn bei einigen der allerfrühesten Abzüge weiß man nicht, ob sie von Zeugdruckstöcken, ähnlich den Niellen von Goldschmiedegravuren, auf Papier abgezogen sind, um das Muster weiterzugeben.

Die frühesten Einblattholzschnitte, von denen die Graphische Sammlung so bedeutende Proben besitzt, haben in ihrer breiten, ornamentalen Linienführung noch etwas von dieser großflächigen Wirkung. (Die „Heilige Dorothea“, das großartigste Blatt, beweist in der starken Vergrößerung des Plakates, daß es für die Mauer bestimmt war.) Doch bald frißt das Buch die monumentale Existenz des Einzelblattes auf. Noch bringt der Tafelholzschnitt das Blockbuch hervor, das als Bibel der Armen, als das Menetekel der „Apokalypse“, als die „Kunst sterben zu lernen“, ernst und groß auftritt, bilderreich und textarm. Die niederländischen Urbilder spiegelt die

Ausstellung in deutschen Nachschnitten noch immer eindrucksvoll genug. Bald aber kehrt die Erfindung der beweglichen Letter das Verhältnis um. Der Holzschnitt lernt, dem Text illustrierend zu dienen, und seine Geschichte ist zugleich die der Typographie, des Verhältnisses von Typographie zu Illustration, von Illustration zu Buchkörper. In den Büchern über den Holzschnitt ist aus den Abbildungen darüber wenig zu erfahren. Sie werden meist als Strichätzungen in den neuen Satzspiegel gestellt und damit in einer dem Betrachter nicht bewußt werdenden Weise verfälscht. Hier liegt das große Verdienst der Ausstellung. Die schönsten der mit Holzschnitten geschmückten Bücher aus dem Jahrhundert der Blüte — 1460 bis um 1570 — liegen in den Vitrinen aufgeschlagen aus, in Exemplaren, die den Sammler früher illustrierter Bücher vor Neid erblassen lassen: Blütenweiß, nie zum Verkauf gewaschen, breitrandig, von tiefer Schwärze des Druckes die deutschen, zarter grau die so selten gesehenen italienischen der Zeit vor 1500. Die derben Bamberger, die vielseitigen Augsburgs Illustratoren, die lebendig-naiv erzählenden Ulmer sind mit einem Blick zu übersehen. Aus der überreichen Nürnberger Produktion sind charakteristische Beispiele ausgewählt. Dürers Schriften, die den Zugriff des Meisters auch für die Wahl der Letter so entschieden erkennen lassen, liegen in einer Vitrine beisammen. Nur das geniale Jugendwerk, die deutsche Erstausgabe der „Apokalypse“, in der die gotische Letter die Wirkung des Schnittes so großartig steigert, die Schrift den gleichen Formwillen abstrakt ausdrückt, der die Vision Dürers phantasievoll linear umsetzt, fehlt — so schöne Einzeldrucke an der Wand hängen.

Die Ausstellung rückt dem Beschauer ins Bewußtsein, daß er im Ursprungsland dieser Kunst steht und daß manches Buch aus dem Boden der unmittelbaren Nachbarschaft gewachsen ist, vom festen Papier bis zum Leder der Einbände und dem Holz der Druckstöcke. Die Klöster und Schlösser haben die Bücher bewahrt und den großen Bibliotheken des Landes überliefert: die Bayerische Staatsbibliothek, die Büchereien von Erlangen, Nürnberg und Ulm breiten freigiebig und ohne den Veranstalter der Ausstellung einen Wunsch abzuschlagen, ihre Schätze aus. In der Auswahl bekundet sich eine Kennerschaft, die ebenso auf die Qualität des Drucks wie auf die Meisterschaft des entwerfenden Künstlers zu achten wußte.

Erhard Göpel

NEUE AUSGRABUNGEN ZUR MITTELALTERLICHEN BAUGESCHICHTE

GERTRUDEN-KIRCHE, OSNABRÜCK.

Eine Bauuntersuchung im Zuge der Wiederherstellung konnte auf Grund älterer Fundamente 3 Bauperioden herausstellen. Längs der jetzigen Chormauern, auf der höchsten Stelle des höhlenreichen Berges, erstreckt sich ein bis zu 3 m starker, ein Quadrat umfassender Fundamentzug, dessen Westabschluß allerdings ein jüngeres Fundament einnimmt. Dieses jüngere Fundament setzt sich nach Westen in Richtung