

## Tagungen

DER MEISTER DES KEFERMARKTER ALTARS  
Symposion im Linzer Schloßmuseum, 14.—17. 9. 1988  
(mit drei Abbildungen)

Die Fragen, mit denen man sich in Linz vier Tage lang intensiv auseinandersetzte, sind zum Teil nicht neu, sondern zumeist ungelöste, alte Rätsel in neuem Gewande. Daß man sie auf dem Symposion würde lösen können, konnte nicht erwartet werden. Doch war die Veranstaltung nicht vergebens, im Gegenteil, der Austausch der mitunter recht kontroversen Standpunkte zeigte, daß jetzt wieder Bewegung in die Kefermarkt-Forschung gekommen ist, und machte anschaulich, auf welchen Gebieten heute Fortschritte möglich sind. Die Referate sollen in einem Sammelband des Oberösterreichischen Landesmuseums Linz publiziert werden.

Auf der Suche nach der Person, die sich hinter dem Notnamen des „Hauptmeister des Kefermarkter Hochaltars“ verbirgt — die Forschung bringt ihn spätestens seit Hasse mit Martin Kriechbaum in Verbindung (*Zs. d. dt. Vereins f. Kunstwissenschaft* 1, 3/4, 1947), und auf dem Symposion folgten Schädler und Schindler dieser Tradition, doch handelt es sich trotz der faszinierend plausiblen Zuschreibung nach wie vor um eine Hypothese —, wurde einmal mehr deutlich, wie unbefriedigend die Methode der Stilanalyse bleiben muß, wenn sie das einzige Beweismittel bildet und ohne Verbindung zu sie untermauernden Archivalien quasi einbeinig stehen muß. Zwar scheint das Kefermarkter Retabel insofern noch ein Glücksfall zu sein, als sich aus dem 1490 verfaßten Testament des Stifters Christoph von Zelking Schlüsse auf den ursprünglichen Altar ziehen lassen, doch ein Meistername wird in der Urkunde nicht genannt. Immerhin wissen wir aus dem Dokument, daß der Stifter vorsorglich eine Frist für die Fertigstellung einkalkulierte, als er Zahlungen für acht Jahre verfügte „zu aufrichtung der taffel, zernaln und zu vergoltn“ (Florian Oberchristl, *Der gotische Flügelaltar zu Kefermarkt*, Linz 1923, S. 5). So können die von Oberchristl veröffentlichten Archivalien (Testament, Auszüge aus Ablaßbriefen) und die Kostenaufstellung der bereits 1789 verkauften gotischen Figuren zusammen mit den Restaurierungsberichten Adalbert Stifters ab 1852 und den von Fritz Dworschak publizierten Urkunden zur Familie Kriechbaum (*Krems und Stein. Festschrift zum 950-jährigen Stadtjubiläum*, Krems 1948) weiterhin nur als Ausgangspunkt für weitere Forschungen zur Gestaltgeschichte des Retabels dienen, für die Oberchristls Rekonstruktionsversuch der Altarform vor der Veränderung im 17. Jahrhundert schon einen bedeutenden Beitrag geleistet hat (S. 31—37). Ob wirklich einmal der Name des Schnitzers schlüssig ermittelt werden kann, bleibt bis zur Auffindung versteckter Signaturen oder unbekannter Archivalien zu bezweifeln. Derzeit besitzen wir einerseits Quellenmaterial zu Auftraggeber und Hochaltar, andererseits Urkunden über den Passauer Bildschnitzer Martin Kriechbaum und seine Familie, doch das „missing link“, das eine eindeutige Autorschaft Kriechbaums am Kefermarkter Altar bestätigen könnte, fehlt, denn bisher konnte keine signierte Arbeit Martin Kriechbaums nachgewiesen werden.

Das Kefermarkter Retabel scheint aber eine Signatur mit Datierung anzubieten. An den Rock- und Ärmelbordüren des Königs Balthasar vom Epiphaniarelieff des linken Flügels sind Buchstabenfolgen eingeschnitzt, die Oberchristl noch als „Dekoration“ be-

wertete. Hasse bezog sich vorsichtig — wie später Dworschak (S. 221, Anm. 83) — auf die in den *Christl. Kunstblättern* 1929 als „P. K. im Weihmonat 1505“ gedeutete Vexierinschrift und brachte sie versuchsweise mit Paul Kriechbaum, einem der vier Söhne Martin Kriechbaums, in Verbindung (S. 97, Anm. 34). Neuerdings deutet Susanne Purwin (*Pantheon* 41, 1988) die Majuskelinschrift als Anagramm für den Schnitzer Hans T(h)oman aus Memmingen. Dieses Deutungsspektrum bezeugt allein schon das Dilemma, wieviel mehr noch die Tatsache, daß die Transkriptionen der Buchstabenreihung stark variieren: Liest Oberchristl die Inschrift noch als *XIPKMV CENTCV I WEHI OMTAN* (Rock und Ärmel des Königs), legt Dworschak die Buchstaben am Ärmel als kopfstehendes *W* (und Füllsel) *PKM VGENTO V* aus, während Susanne Purwin nur die Rocksammajuskeln berücksichtigt, aus denen sie *OMTAN* herausliest. Ganz abgesehen von diesen Willkürlichkeiten muß in der Diskussion die Hypothese bedacht werden, nach der der Meister der Schreifiguren (der sog. Hauptmeister) nicht identisch mit dem Schnitzer der Flügelreliefs ist (zuletzt: B. Ulm, Kefermarkter Retabel und Bauhütte in Freistadt, in: *Oberösterreich* 1, 1988, der auch zwischen verschiedenen Schnitzern der rechten und linken Flügelreliefs unterscheidet). Eine Signatur auf dem Epiphaniarelief könnte nach dieser Theorie nicht den Hauptmeister meinen.

Trotz der angeführten methodischen Komplikationen verdient m. E. die Lesung von Susanne Purwin Aufmerksamkeit. Die Neigung der Epoche zu verspielten Verschlüsselungen ist nicht unbekannt. So etwa in der Münchner Handschrift cgm 312 aus der 2. H. des 15. Jahrhunderts: *Gemasridhor* = Gehorsam dir, fol. 131 und *Arabrab v. H.* = Barbara v. H., fol. 145 v (Deutung Karin Schneider). Allerdings war der Name „T(h)oman“ so gebräuchlich, daß eine Übereinstimmung mit dem Schnitzer Hans Thoman allein aus der Anagrammauflösung nicht zu folgern ist. Hinzu kommt, daß die meisten der von Gertrud Otto — auf die sich Susanne Purwin u. a. bezieht — dem Memminger Schnitzer zugeschriebenen Figuren von Albrecht Miller (Der Bildhauer Christoph Scheller aus Memmingen u. der Meister von Heiligenblut, in: *Veröffentlichungen d. Museums Ferdinandeum in Innsbruck* 1968, S. 81–122) abgelehnt wurden. Die nach Miller dagegen für Thoman gesicherten Rottweiler Figuren aus der St. Pankratiuskirche in Wangen (S. 82) halten einem stilistischen Vergleich mit den Kefermarkter Figuren nicht stand, wenn man — um nur ein Detail zu nennen — die unterschiedliche Gewandbehandlung des mehr an der Oberfläche bewegten Faltenwerks der Rottweiler Schnitzerarbeiten zur tief unterschnittenen und räumlichen Faltegestaltung des Kefermarkters in Relation zu setzen versucht. Zuzustimmen ist jedoch der Autorin, wenn sie schwäbische Stileigentümlichkeiten im Werk des Kefermarkter Meisters beobachtet, eine Wahrnehmung, die allerdings schon mehrfach in der Kunstwissenschaft diskutiert wurde (Hasse, Paatz, Baxandall u. a.). Eine besondere Beziehung zu Memmingen mußte erst nachgewiesen werden.

Ein ganzes Bündel verwandter Gestaltungsmerkmale, die auf Beziehungen zwischen Kefermarkt und zeitlich nahestehenden, räumlich oft entfernten Schnitzwerken deuten können, macht die Forschungssituation noch komplizierter. Seit Ende des vorigen Jahrhunderts versucht die Wissenschaft eine kaum glaubliche Vielfalt von Einflüssen am Kefermarkter Altar nachzuweisen, die nur in wenigen Fällen abgesichert werden können und deren Anzahl allein schon die Methode zu kompromittieren droht. In den Referaten

Schädlers (verlesen), Schultes', Becks, Ulrike Krone wurden — z. T. auf der Basis früherer Forschungen (Wertheimer, Hasse, Paatz) — Einflüsse Nicolaus Gerhaerts diskutiert, außerdem Analogien zum Stilkreis des Veit Stoß (Ulrike Krone; leider entfiel das Referat Legners), die ebenfalls schon eine längere Tradition in der kunsthistorischen Forschung besitzen (Friedrich Lübbecke, *Frankfurter Zeitung* Nr. 77 v. 18. 3. 1913; Franz Heege, *Christl. Kunstblätter*, Linz 1913, Heft 6; Anton Legner, in: *Veit Stoß, Die Vorträge des Nürnberger Symposions*, München 1985). Ulrike Krone und Ulm konstatierten in ihren Referaten weiter Verbindungen zum Pacher-Kreis, die bereits Schnütgen (*Köln. Volkszeitung*, liter. Beilage 43, 27. 10. 1904), Loßnitzer (*Christl. Kunstblätter* 1913), Halm (*Kunst und Kunsthandwerk* 16. Jg., Wien 1913), Hasse und Paatz aufgefallen waren. Ulm wie vor ihm Hasse erkannte stilistische Übereinstimmungen mit dem Werk Gregor Erharts und seines Umkreises, Ramisch deutete Bezüge zu Erasmus Grasser an. So fehlte im Kreis der großen spätgotischen Schnitzernamen nur noch Tilman Riemenschneider (dessen Einfluß glaubte indessen schon vor hundert Jahren Johannes Geistberger, *Christl. Kunstblätter*, Linz 1889 zu entdecken). Diese Palette möglicher Verbindungen spiegelt das ganze Dilemma der Forschung wider, die zwar Stileinflüsse von vielen Seiten zu sehen glaubt, sie aber nicht zufriedenstellend verifizieren kann. Ist es wirklich denkbar, daß so viele unterschiedliche Einflüsse in einem einzigen Kunstwerk konkrete Spuren hinterlassen haben sollen?

Unabhängig von den verschiedenartigen Stilanalogien zu Kefermarkt scheinen sich alle Kunsthistoriker einig nur in der Gestaltungs- und Erfindungskraft Nicolaus Gerhaerts als dem künstlerischen Ahnen des Kefermarkter Hochaltars zu sein. Hier stellte Ulrike Krone die berechtigte Frage, ob nicht möglicherweise der Kefermarkter „Hauptmeister“ ebenso wie Veit Stoß Schüler des großen Niederländers vom Oberrhein waren, eine Überlegung, die einige Fragen zur Vielfalt der diskutierten Einflüsse klären helfen könnte. Zurückhaltender beurteilte Schädlers den Leidener, als er ihn für Kefermarkt „voraussetzte“. Beck sah die „internationale Spätgotik ausgelöst durch die Kunst Nikolaus Gerhaerts“. In Gerhaerts bildhauerischem Œuvre weisen die oft dem menschlichen Alltag abgelassene Darstellung bei traditionellen Themen, die Spannweite seiner Ausdrucksgestaltung von sprechender Diesseitsfreude bis zum Verstummen im Tode, die Bewegung in der für ihn typischen raumgreifenden Plastizität, nicht zuletzt die souveräne Beherrschung der bildhauerischen Mittel manche Analogien zu Kefermarkt auf, nur — wir kennen von Nicolaus Gerhaert keine signierten Arbeiten in Holz. Dennoch tauchte erneut der Vergleich mit dem von Wolfgang Deutsch in seiner Heidelberger Dissertation rekonstruierten, verlorenen Konstanzer Schnitzretabel Nicolaus Gerhaerts — von Schädlers als „zu nebulos“ abgelehnt — auf (Ulrike Krone). Hier muß die Frage erlaubt sein, ob es methodisch zu vertreten ist, eine Verbindung zwischen dem Konstanzer und dem Kefermarkter Retabel herzustellen — auch wenn sich nach Paatz „das Konstanzer Schema nirgends so genau wie gerade in Kefermarkt“ wiederholt —, wiewohl Aufbau und Erscheinungsbild des Konstanzer Altars nur aufgrund einer durch keinen Augenschein mehr zu bestätigenden Hypothese erschlossen worden sind? Wie standsicher können mögliche zukünftige Zuschreibungen sein, die sich auf Konstanz berufen, wenn die Gestalt dieses Flügelaltars letztlich unbekannt bleibt? Zumal Deutsch selbst seine Rekonstruktion nur als „begründete Vermutung“ verstanden wissen will?

Der mögliche Einfluß Nicolaus Gerhaerts auf Kefermarkt implizierte die schon mehrfach diskutierte Frage nach dem Werkstattstanz im Zusammenhang mit der Arbeit in Wiener Neustadt an der Grabplatte der 1467 gestorbenen Kaiserin Eleonore. Passau wurde dabei von Schultes abgelehnt (wie früher von W. M. Schmid, Lilli Fischel, C. Sommer). Für Gerhaerts Anwesenheit in Wien bzw. Wiener Neustadt sprechen der Auftrag Friedrichs III. an seinen Kanzler und Bischof von Passau, Ulrich von Nußdorf, der in Wiener Neustadt seinen Kanzleisitz hatte, 200 Gulden an „Maister Niclasen pildhawer von Straspurg“ zu zahlen, ebenso wie die Erwähnung eines Weingutes des „Niclas steinmetz“ in Wiener Neustadt (Wertheimer, *Nicolaus Gerhaert*, Berlin 1929, S. 94).

Zu Aufbau und Figurengruppierung des Kefermarkter Altars gelangen bei der Besichtigung vor Ort neue Beobachtungen. Bei den Gesprengefiguren, deren Datierung zwischen dem ausgehenden 15. und 17. Jahrhundert schwankt (hierzu: Beck, *Barocke Nachbildungen mittelalterlicher Skulpturen*, in: *Städel-Jb. N. F. Bd. 3*, 1971), und hinsichtlich der heutigen, vermutlich bei der Altaraufrichtung so nicht konzipierten Anordnung der Skulpturen gewann die alte Überlegung Oberchristls erneut an Glaubwürdigkeit, die jetzige Aufstellung resultiere aus der Zusammenziehung von Figuren des Hauptaltars mit Schreinfiguren und Reliefs aus den Nebenaltären schon im 17. Jahrhundert. Denn der Aufbau des jetzigen Flügelaltars mit Schrein- und Gesprengefiguren, Gesprengearchitektur und Ornamentik wirkt auffallend gedrängt, fast überfrachtet. Aber möglicherweise gewann der Altar seine heutige Gestalt auch erst durch die von Adalbert Stifter geleitete Restaurierung, denn im *Nachsommer* heißt es im 2. Kapitel des 2. Bandes neben „Ausbesserungen an alten Schnitzereien“: „Ein Teil der Gegenstände [= Schnitzfiguren] war in das Rosenhaus abgegangen ..., ein anderer war abgebrochen und lag zum Einpacken bereit“. Bei Oberchristl heißt es (S. 17) unter „Renovierung des Flügelaltars“: „Am 15. Juni 1853 fuhr [der Restaurator] nach Kefermarkt, nahm neuerdings Teile vom Giebel herab [die mittleren Giebelornamente], reinigte den Altar vom Schmutze und stellte die renovierten Teile auf ... In Linz wurden die mitgenommenen Bestandteile wieder gewaschen und *ergänzt*“ (Hervorhebung von mir). Und an anderer Stelle: „2 große Figuren Christoph und Petrus, von 2,2 m Höhe; beide sind beim Waschen mit heißem Wasser ganz zerfallen und *an einzelnen Teilen muß auch viel neu gemacht werden*“ (ebd., S. 18, Hervorhebung von mir). Wohl hätte sich nach Oberchristl (S. 20) die Restaurierung „auf die Erhaltung des Vorhandenen und Ergänzung solcher Teile“ beschränkt, „deren Gestalt unzweifelhaft durch ein vorhandenes Gegenstück gegeben war“. Allerdings verfuhr man dabei doch zeitgemäß handfest. Im Zug von Maßnahmen wie der Beseitigung der weißen Leimfarbe „aus den Bestandstücken des Hochaltars, besonders aus den Ornamenten, durch Sieden, Waschen, Bürsten und Abschaben“ (Oberchristl, S. 17) hat sich zumindest die Möglichkeit einer mißverständlichen Neuaufstellung der Figuren ergeben.

Die Hypothese von der Überstellung von Nebenaltarfiguren und -reliefs auf den Hauptaltar fand während einer — allerdings oberflächlichen — Messung während der Exkursion (Beck, Ramisch) eine Bestätigung, als von den Maßen der Hochaltarflügel auf die Breite des in der Weiheurkunde genannten Seitenaltars *Beatae Mariae Virginis* geschlossen wurde und diese mit den Maßen der Chorabschlußwand übereinstimmten. Die Reliefs mit Darstellungen aus dem Marienleben wären demnach als Flügel des dokumen-

tierten Marienaltars denkbar (Weihe 3. 10. 1476). Als Schlußfolgerung ergibt sich, daß der von Christoph von Zelking gestiftete Hochaltar vermutlich ohne Flügel konzipiert und als vertikalbetonte Konstruktion organisch in den Chorabschluß eingefügt worden war. Die beiden jetzt an den Chorwänden postierten Schreinwächter hätten demnach vorher an ihrem traditionellen Platz an den Schreinseiten gestanden, ohne — wie nach der unglücklichen Verkürzung im 19. Jahrhundert, die dem Schrein die Tiefe nahm — von den geöffneten Flügeln verdeckt zu werden. Die dabei von Ramisch vermutete Analogie zu Moosburg ist einer weiteren Diskussion wert. Daß Altäre ohne Seitenflügel offenbar nicht selten waren, zeigte Schädler 1977 beim Vergleich des flügellosen Moosburger Hochaltars mit dem Bild eines Altarschreines auf Jörg Kölderers Seefeldler Mirakeltafel, der ohne Flügel, aber mit reichem Gesprenge dargestellt ist (*Abb. 9a-c*). Somit könnte der Altaraufbau von Kefermarkt als Vorläufer des ca. zwanzig Jahre jüngeren Moosburger Altars betrachtet werden. Doch bleibt auch diese Gedankenkette, so einleuchtend ihre Argumente sind, Spekulation, solange das Kefermarkter Retabel nicht im Zuge einer umfassenden Restaurierung zerlegt worden ist, eine Forderung, die neben Manfred Koller besonders Benno Ulm mit Nachdruck vertrat. Aufgrund einer detaillierten Analyse der einzelnen Bestandteile könnte man hoffen, verdeckte Spuren früherer Montierungen zutage zu fördern, die auf das erste Aufstellungskonzept schließen lassen. So wäre allein schon die Abnahme der Flügel aufschlußreich, da ihre Scharniere später mit Brettern unterlegt wurden, die dann ihrerseits auf den alten — verkürzten — Altarschrein montiert wurden. Nach Entfernung der Bretter könnten möglicherweise Montierungsstellen sichtbar werden, die entweder auf Konsolen für die Schreinwächter oder aber — falls das Retabel doch als Flügelaltar konzipiert war — auf Druckstellen und Nagellöcher der alten Angeln schließen lassen. Das allerdings setzt voraus, daß bei der Schreinverkürzung im 19. Jahrhundert eben jene Befundstellen nicht mitbeseitigt wurden.

Die bisher strittige Frage nach der Fassung des Retabels darf, dies ist ein konkretes Ergebnis der Tagung, als geklärt gelten. Schädler und Ulm traten für eine Vergoldung bzw. Fassung ein, wobei Ulm sich auf minimale, bei der Entfernung späterer Farbschichten übersehene Grundierungs-, Fassungs- und Punzierungsreste sowie auf eine Bemerkung Stifters von „der ganz eingezogenen Farbe“ am Kopfkissen der Maria auf der Relieftafel des „Marientodes“ stützen konnte. Die Fassungsreste werden durch Christoph von Zelkings Testament bestätigt, in dem es konkret heißt, der Altar sei „ze malln und vergoltn“ (Oberchristl, S. 5). Damit ist auch die Frage beantwortet, die eigentlich Hintergrund der Diskussion um die monochrome oder polychrome Fassung des Altars war, ob nämlich die Erben sich an die recht dezidierten Verfügungen Zelkings gehalten haben und den Altar nach seinen Anweisungen fassen ließen.

Brigitte Schliewen