

Ausstellungen

DIE HOLZSICHTIGEN SKULPTUREN AUF DER STUTTGARTER AUSSTELLUNG „MEISTERWERKE MASSENHAFT“.

Stuttgart, Württ. Landesmuseum, 11. Mai – 1. August 1993

(mit vier Abbildungen und einer Figur)

Unter den massenhaften Meisterwerken der Stuttgarter Ausstellung fiel eine kleine Minderheit ursprünglich ungefaßter Holzskulpturen kaum auf, nicht nur wegen ihrer geringen Zahl, sondern vor allem, weil die meisten von ihnen früher oder später doch noch nachträglich farbig überfaßt worden sind und ihr ursprünglich holzsichtiger Zustand sich nur durch restauratorische Untersuchungen nachweisen läßt. Allein drei Textbeiträge des Katalogs lenken die Aufmerksamkeit auf diese kleine Gruppe ursprünglich ungefaßter Bildwerke, denen ein gezieltes Forschungsvorhaben galt, und deren Entdeckung eine der Überraschungen dieser Ausstellung ist.

Seit etwa dreißig Jahren gilt dieser Spezies der spätgotischen Skulptur ein besonderes Forschungsinteresse, und doch sind nicht nur immer noch neue Entdeckungen zu machen, auch grundlegende Fragen über Entstehung und Verständnis sind noch keineswegs geklärt, im Gegenteil: eher zunehmend umstritten. 1962 hatte Ernst Willemsen als erster die schnitztechnische Vervollkommnung der Oberflächenstruktur an spätgotischen Skulpturen beobachtet: Sie galt ihm als *Voraussetzung* für die Entstehung der ungefaßten Holzskulptur; Johannes Taubert beschrieb sie 1967 als *Kennzeichen* der holzfarbenen Skulptur als eigene Spezies neben der farbig gefaßten Skulptur; Krohm und Oellermann halten sie 1981 gar für eine *Folgeerscheinung* der Entstehung der nichtpolychromierten Skulptur, als künstlerisch-technische Kompensation für das Fehlen einer realitätsbezogenen Farbigkeit.

1966 hatte Eike Oellermann bei der Restaurierung des Heiligblutaltars von Riemenschneider erstmals entdeckt, daß die Holzoberfläche mit einem ursprünglichen pigmentierten Leimüberzug versehen war. Dadurch wird das Holz „seines Materialcharakters weitgehend entkleidet“ (Taubert), „und zugleich veredelt“ (Krohm-Oellermann); „der Leimüberzug wird im Sinne eines Firnis oder einer Lasur aufgetragen worden sein“ (Jörg Rosenfeld 1990).

Mit der Erkenntnis des Vorhandenseins eines solchen Leimüberzuges auf der Holzoberfläche kamen Zweifel über eine angemessene Benennung auf, zumal die von Oellermann bei Riemenschneider nachgewiesenen Pigmentbeigaben dem Leimauftrag einen gewissen Charakter von „Fassung“ verliehen. Taubert schlug deshalb die Bezeichnung „*holzfarbene Bildwerke*“ vor; Krohm-Oellermann dagegen: „*nichtpolychromiert*“, womit sie zum Ausdruck bringen wollen, daß nicht das Fehlen von Fassung, sondern das Fehlen von Farbigkeit den Gegensatz zur polychromen Skulptur ausmache. Rosenfeld übernimmt diese Bezeichnung und definiert den Leimüberzug als „neuartige Form der Fassung“. Danach überrascht

die Rückkehr von Heribert Meurer und Hans Westhoff in ihren Katalogbeiträgen zur Stuttgarter Ausstellung zur Bezeichnung „*holzsichtige Skulptur*“. Bei ihren Untersuchungen wurden zwar ebenfalls Leimüberzüge festgestellt, jedoch ohne jegliche Pigmentierung, so daß sie noch entschiedener lediglich als Oberflächenveredelung im Sinne eines Firnis oder einer Lasur in Erscheinung treten als bei Riemenschneider. Die Frage der Erscheinung der Holzichtigkeit als „rohes Holz“ ist insofern als erledigt zu betrachten – wie ja auch eine Marmorskulptur in ihrer Steinsichtigkeit nicht als roher Stein, sondern im Glanz der durch Politur erhöhten Oberflächenwirkung ihres Materials zur Geltung gelangt.

Dieser Seitenblick auf die materialsichtige Marmorskulptur, die seit dem 14. Jahrhundert auch nördlich der Alpen, besonders von den südlichen Niederlanden aus verbreitet war, erinnert an Tauberts Hinweis darauf, daß „holzfarbene Bildwerke resp. Altäre nur unter einem zusammenfassenden Phänomen zu verstehen sind: der spätgotischen Monochromie“. Die Behauptung Rosenfelds, „daß im ausgehenden Mittelalter nichtpolychromierte Skulpturen zuerst im Funktionszusammenhang des Retabels auftauchen“, gibt demgegenüber eine bedenkliche Verengung des Blickfeldes zu erkennen.

Allerdings geht es hier nicht um mehr oder weniger „selbständige“ Marmorskulpturen, sondern um Holzskulpturen, die zur Einstellung in Altaretabeln geschaffen worden sind. Nach der Pracht und Opulenz an Polychromie und Vergoldung, die sich im Laufe der Entwicklung der spätgotischen Schnitzretabeln entfaltet hatte, tritt deren Holzichtigkeit um so überraschender hervor: wie ein „*nahezu revolutionärer Schritt*“ (Krohm-Oellermann). Man sollte jedoch nicht übersehen, daß sich zu gleicher Zeit auch die „spätgotische Monochromie“ in weiten Bereichen der Kunst entfaltet hatte, und daß die Entstehung des holzsichtigen Schnitzaltars eine letzte Etappe dieser Entwicklung darstellt. Und man sollte des weiteren bedenken, daß auch die Monochromie sich in Opulenz und Prachtentfaltung äußert: Schon Taubert sprach von „virtuoser Schnitzkunst ... die den Eindruck kühlen Raffinements erweckt, bewußten künstlerischen Kalküls, wie wir sie mehr von Kunstkammerstücken denn von Altarwerken gewöhnt sind“. Dennoch gelingt es Rosenfeld, die Nichtpolychromierung der Altaretabeln dialektisch als bildreformerisches Phänomen zu vereinnahmen, indem er sie gewissermaßen als einen Trick der herrschenden Gesellschaftskräfte erklärt, die reformerische Kritik am Kult (polychromer) Bilder zu unterlaufen. Meurer gibt im Stuttgarter Katalog zu, daß ein solcher Aspekt in der Spätphase der Entwicklung der holzsichtigen Altarskulptur eine Rolle gespielt haben könnte, hält aber daran fest, daß er bei ihrer Entstehung noch nicht maßgeblich gewesen sei. Eher erwägt er, daß die gebildete Oberschicht sich an italienischen Vorbildern orientiert haben könnte und die spätgotische Monochromie als Anzeichen eines *Geschmackswandels zur Renaissance hin* zu deuten sei. In diesem Sinne hatten sich Hans Westhoff und Barbara Haußmann bereits 1987 geäußert – nach Rosenfeld „ein Rückfall in altbekannte materialpositivistische Aspekte“.

Damit sind die Positionen des derzeitigen Diskussionsstandes in etwa umrissen: Den einen gilt die spätgotische Monochromie als *künstlerische Alternative*,

den anderen als *reformerische Antithese* zur Polychromie. Angesichts derartiger Interpretationsschwierigkeiten sollte weitere schlicht positivistische Erforschung der Quellen und Befunde nicht schaden, um sich der Grundlage von Fakten zu versichern – und die bleibt auch nach den neuen, bei den Vorbereitungen zur Stuttgarter Ausstellung gewonnenen Erkenntnissen schmal genug, vielleicht noch immer zu schmal für so weitgehende interpretatorische Folgerungen.

Drei Fakten sind es vor allem, auf die durch die Stuttgarter Ausstellung das Interesse gelenkt wird, und die hier andiskutiert werden sollen: der archivalische Nachweis eines ursprünglich holzsichtigen Zustandes des ehem. Hochaltars des Ulmer Münsters, der restauratorische Nachweis einer etappenweisen Entstehung des Alpirsbacher Retabels sowie der restauratorische Nachweis der ursprünglichen Holzichtigkeit der Ritterfigur von Neufra.

Die Entdeckung einer Schriftquelle, wonach die Geldmittel für die Farbfassung des ehem. Hochaltars im *Ulmer Münster* erst 1504 gestiftet wurden, ist in diesem Zusammenhang als geradezu sensationell zu bewerten (Kat. Nr. 27; Gerhard Weilandt, Ein archivalischer Neufund zur Fassung des Hochaltarretabels im Ulmer Münster. In: *Ulm und Oberschwaben, Mitteilungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben* 1993). Der Sachverhalt konnte auf der Ausstellung allerdings nicht sichtbar belegt werden, da der Altar bekanntlich im Bildersturm untergegangen ist; stellvertretend wurde der große Altarraß gezeigt (Kat. Nr. 25), welcher 1474 bei der Auftragserteilung an Jörg Syrlin d. Ä. als Schreiner und Michel Erhart als Bildhauer zu Grunde lag, deren Arbeiten 1481 im wesentlichen abgeschlossen waren. Der riesige, den Ulmer Münsterchor in voller Höhe ausfüllende Schnitzaltar hat also etwa ein Vierteljahrhundert holzsichtig vor aller Augen gestanden, bevor eine Farbfassung in Aussicht genommen wurde.

Damit ist der Ulmer Hochaltar nicht nur das früheste bislang nachweisbare Beispiel eines ursprünglich holzsichtigen Schnitzaltars (noch vor dem Hochaltar von St. Martin in Lorch am Rhein, 1483, auf den jüngst Oellermann hingewiesen hat, und vor Riemenschneiders Münnerstädter Magdalenenaltar von 1490-92, der lange Zeit als der erste ursprünglich holzsichtige Schnitzaltar galt; für das einzige bisher diskutierte frühere Beispiel, den ehem. Konstanzer Hochaltar von 1466, ist der ursprüngliche Zustand nicht eindeutig gesichert und umstritten; Walter Paatz 1963; Wolfgang Deutsch 1963/1964). Darüber hinaus werden verschiedene Aspekte der Monochromie-Diskussion neu beleuchtet: Fragen der Zusammenarbeit von Bildhauer und Faßmaler bzw. deren Arbeitsteilung; die Frage der Wandelbarkeit des Retabels mittels Flügeln oder des Verzichtes darauf zugunsten einer konstanten Altarwand, die offenbar schon 1474 von den Auftraggebern diskutiert wurde (wie Meurer anhand des bislang unbeachteten Befundes der Vorrichtung zur wahlweisen Anbringung von Flügelmustern am Altarraß wahrscheinlich machen kann), was auch in einem Zusammenhang mit der Frage der Holzichtigkeit steht, da Flügel damals in der Regel bemalt zu werden pflegten; schließlich auch „das alte Argument“ der Kostenfrage, das nach den Hinweisen von Willemsen und Taubert auf die spezifische Oberflächengestaltung der holz-

sichtigen Skulptur längst erledigt schien (vgl. Karin Wörner und Alexander Marksches in Krohm-Oellermann 1992).

Man kann die verschiedenen Aspekte vielleicht so zusammenfassen: Altarbauten dieses enormen Umfangs waren selbst für eine so reiche Stadt wie Ulm nicht so ohne weiteres zu realisieren, zumal für die Fassung noch ungleich höhere Kosten zu erwarten waren als für das Schnitzwerk (*RDK VII*, Sp. 752); bei den von Rosenfeld gesammelten Beispielen nichtpolychromierter Schnitzaltäre handelt es sich überwiegend um so umfangreiche Werke, während kleinere Nebenaltäre nach wie vor in einem Zuge geschreinert, geschnitzt und gefaßt wurden. Wenn dem so war, so dürfte man langfristig geplant und dabei auch daran gedacht haben, daß das Altarwerk vor seiner für später vorgesehenen Farbfassung nicht „im rohen Holz“ vor aller Augen stehen sollte. So könnten schnitztechnische Perfektion und Leimüberzug zunächst als „interimistisches finish“ verlangt worden sein (dazu gehörte in der Regel auch die farbliche Akzentuierung von Augen, Mund und anderen Details).

Wenn dann ein so gewaltiges Altarwerk ein Menschenalter lang in einem solchen Interimszustand vor aller Augen stand, konnte das für die „Kunstauffassung“ Folgen haben: Hier knüpft Meurers These vom Geschmackswechsel zur Renaissance hin an. Eine altbekannte Quellenüberlieferung könnte diese These stützen: Wenn Andreas Stoß sich 1523 darauf berufen konnte, „daß alle kunstverständigen Meister den Grund dafür sagen können“, warum der holzsichtige Karmeliteraltar seines Vaters nicht „leichthin mit Farben bemalt werden dürfe“ – so war diese Auffassung zwanzig Jahre früher, 1504, offenbar noch nicht so selbstverständlich, als Veit Stoß die nachträgliche Farbfassung des holzsichtigen, schnitztechnisch hervorragenden Münnerstädter Altares übernommen hatte. So spricht vieles für die Deutung Meurers, daß der eigentlich interimistisch geplante Zustand des Ulmer Hochaltars im Laufe der Zeit Vorbildlich gewirkt haben könnte: etwa auch für den Entschluß der Abtei Ochsenhausen, ihren Hochaltar holzsichtig ausführen zu lassen (1496-99) – wobei freilich offen bleiben muß, ob dies noch als interimistisches Konzept oder schon als endgültige Entscheidung zu deuten ist (jedenfalls blieb der Ochsenhauser Altar ungefaßt, bis er in der Barockzeit abgebrochen und seine Skulpturen verstreut wurden; an ihren neuen Standorten wurden sie erst später farbig gefaßt: Kat. Nr. 47f.).

Eine Schlüsselrolle spielt in diesem Zusammenhang das *Alpirsbacher Retabel* (um 1520, Kat. Nr. 85), das einzige erhaltene Beispiel, bei dem der holzsichtige Schrein mit seinen Skulpturen noch ergänzt wird um Flügel, die entsprechend mit holzgrundigen Ton-in-Ton-Malereien (Camaieu) versehen sind. Schon Taubert hat mit Nachdruck auf dieses Beispiel hingewiesen, dessen Einheitlichkeit der holzfarbenen Erscheinung er als Beweis für die Authentizität dieser Konzeption spätgotischer Monochromie heranzog. Die Camaieumalereien der Flügelalteln verankern es darüber hinaus fest in der südwestdeutschen „spätgotischen Monochromie“.

Die Beweiskraft dieses Befundes scheint jedoch ins Wanken zu geraten, wenn man auf der Stuttgarter Ausstellung nun erfährt, daß die überlieferte Farbigkeit,

zu der auch eine Teilfassung der Inkarnate und des Schreinintergrundes gehört, erst in Etappen zustande gekommen sei: Ursprünglich seien die Skulpturen ganz holzsichtig geblieben, die partielle Inkarnatbemalung sei erst nachträglich erfolgt, ebenso die dunkelblaue Färbung des Schreinintergrundes. Hier fühlt sich der Betrachter verunsichert: Die helle Inkarnatfassung der Skulpturen ist es doch gerade, die mit den Weißhöhungen der Camaieumalerei auf den Flügeln so gut zusammengeht, daß sie in der Gesamterscheinung toniger Monochromie aufgehen. Als Beleg wird auf das Untersuchungsergebnis hingewiesen, wonach der Leimüberzug auch unter der Inkarnatfassung durchgängig nachweisbar sei, und daß ursprünglich darauf nur Lippen und Augen farbig akzentuiert gewesen seien (wie es in vielen Fällen bei holzsichtigen Skulpturen zum „finish“ gehört). Auch das an sich singuläre, die Skulpturen als Raumgrund hinterfangende Blau assoziiert die gemalten architektonischen und landschaftlichen Bildräume der figürlichen Flügelbilder. Beides, Inkarnatfassung und Blaugrund, seien barocke Ergänzungen („vermutlich 17./18. Jahrhundert“): Doch woher hätte das Barock eine so genaue Kenntnis spätgotischer Teilfassungspraktiken? Denn beides, Inkarnatfassung und Blaugrund sind Charakteristika der „spätgotischen Monochromie“, während sie im Barock keine entsprechende Tradition haben.

In diesem Zusammenhang fällt die „Erminger Madonna“ (Kat. Nr. 86) als Parallelfall auf, die bei sonstiger Holzsichtigkeit eine gleichartige partielle Inkarnatfassung aufweist. Den jedoch im holzsichtigen Bereich allenthalben erkennbaren Farbresten nach zu urteilen, scheint der heutige Zustand aber das Ergebnis einer (partiellen) Freilegung zu sein, wovon im Katalog allerdings nichts berichtet wird. Den Katalogangaben zufolge hätte es sich vielmehr um ursprüngliche Holzsichtigkeit mit nachträglicher Inkarnatfassung des 17. Jahrhunderts gehandelt – also wie bei den Alpirsbacher Skulpturen. Die Überlieferungsgeschichte bedürfte noch einer Klärung, denn: Bei zwei Werken, die zur selben Zeit in derselben Werkstatt entstanden waren und dieselben schnitztechnischen Merkmale aufweisen, wäre die Duplizität einer unabhängig voneinander in der Barockzeit erfolgenden gleichartigen Teilfassung in Art spätgotischer Tradition undenkbar. So käme diesem Parallelbeispiel Beweiskraft für die einheitliche Ursprünglichkeit der bestehenden holzgrundig-farbigen Erscheinung des Alpirsbacher Retabels zu (wie auch umgekehrt).

Der Nachweis punktueller Farbgebung von Augen und Lippen reicht demnach allein nicht aus, um eine ursprüngliche Holzsichtigkeit zu beweisen: Es müssen schon weitere bestätigende Argumente hinzukommen (wie besondere Oberflä-



Fig. 1 Neufra bei Riedlingen, Schloßkirche. Standbild des Ritters Stephan von Gundelfingen. Pause der aufgemalten Inschrift, aufgenommen 1963 von Restaurator Hammer, Ulm; zweite Zeile ergänzt vom Verf.

chenbearbeitungsmerkmale, weitere teilgefaßte Partien z. B. an Gewandsäumen usw., worauf im Katalog jeweils hingewiesen wird). Es sei hier auch an die Diskussion erinnert, die um die Frage des holzsichtigen Befundes der Thronenden Madonna der Prager Teynkirche, vor 1420, geführt wird (Parler-Kat. 1978, Legner 1980, Rosenfeld 1990, Wörner-Markschies 1992). Die Ursprünglichkeit einer partiellen Inkarnatfassung bei sonstiger Holzichtigkeit dürfte sich noch schwerer allein vom Befund des Objektes selbst her nachweisen lassen, wenn nicht bestätigende stilkritische Argumente — wie im vorliegenden Fall — beigezogen werden können.

Schier unauflösbar aber scheint die Unterscheidbarkeit von Konzeption und Ausführung, wenn — wie im Falle der *Ritterfigur von Neufra* (1528, Kat. Nr. 1; Abb. 2–4) — alle verifizierbaren Kriterien des Befundes auf ursprüngliche Holzichtigkeit schließen lassen, sich aber dennoch nachweisen läßt, daß die Figur gleich bei ihrer Aufstellung eine Farbfassung erhielt. Eine holzsichtige Profanfigur — das wäre ein Gegenbeweis gegen die Rosenfeldschen Thesen. Doch der Befund der Sockelinschrift bezeugt lediglich, daß die Figur holzsichtig angeliefert wurde. In diesem Zustand trug sie den üblichen Leimüberzug mit farbigen Akzenten an Augen, Mund, Einzelheiten von Rüstung und Heraldik sowie die am Sockel eingeschnitzte Signatur des Bildhauers: „niclaus,wckmann.bildhauer. zû ... 1528“ (Abb. 4).

Wäre die Konsole, auf welcher die Figur aufgestellt werden sollte, nicht an einer Seite etwas zu klein geraten, wir hätten wohl nie etwas von dieser Inschrift und von der Autorschaft dieses sonst nur aus Schriftquellen bekannten Bildhauers erfahren. So mußte der Sockel der Figur bei ihrer Aufstellung an dieser Seite etwas abgearbeitet werden (= Fehlstelle der geschnitzten Inschrift), und als sie dann gefaßt wurde und die Bildhauerinschrift dabei abgedeckt wurde, blieb dahinter nur die Jahreszahl 1528 sichtbar, während im übrigen eine neue Inschrift aufgemalt wurde, die den Namen des Ritters nannte: „her steffan vō gundelfing freyer/der jünger“ (die zweite Zeile auf der Konsole; Fig. 1). Die sichtbar gebliebene Jahreszahl verlockte bei der 1963 durchgeführten Restaurierung zur Abnahme der gemalten Inschrift — ein uns heute kaum noch nachvollziehbares Vorgehen, dem wir aber die Identifizierung des Bildhauers verdanken, der bis dahin unter der Firmenbezeichnung Syrlins d. J. behandelt worden war.

In Ergänzung zu den knappen Angaben des Katalogs über die seinerzeitige Restaurierung sei aus den Denkmalpflegeakten mitgeteilt, daß die Figur vor ihrer Freilegung mit einem „grauen Anstrich in mehreren Schichten“ versehen war, der „offenbar schon in früherer Zeit“ aufgebracht worden war — wohl um sie an eine jüngere steinerne Pendantfigur anzugleichen, die in derselben Kapelle in der Neufraer Kirche aufgestellt ist — eine Rückkehr zur Monochromie mit anderen Vorzeichen!

Als die Ritterfigur 1528 in Neufra aufgestellt wurde, kam sie neben einem Rotmarmorgrabmal zu stehen. Auch auf unserem heutigen Kenntnisstand würde es uns schwerfallen, sie uns daneben holzsichtig vorzustellen. Zweifellos hatte sich die damalige Kunstauffassung längst gegenüber der Zeit verändert, als der

Ulmer Hochaltar in Auftrag gegeben wurde (1474). Doch welche konkreten Folgerungen kann man aus einer Befundlage wie der beschriebenen ziehen? Etwaige bildhauerische Intentionen von Holzichtigkeit und die tatsächliche polychrome Ausführung gehören derselben kunstgeschichtlichen Situation an. Lagen sie wirklich als Antithesen im Widerstreit? Bildreformerische Ideologien standen in diesem Falle sicherlich nicht dahinter. Wohl hatte sich mittlerweile der Kunstgeschmack der spätgotischen/Renaissance-Monochromie aufgeschlossen, doch blieben die holzsichtigen Skulpturen offensichtlich in der Minderheit. Es könnten sich auch die Ansprüche an bildhauerische Formvollendung mittlerweile gesteigert haben, auch für zu fassende Skulpturen. Oder sollte die über zweieinhalb Meter hohe Holzfigur ursprünglich doch als „modello“ für ein Bronzewerk konzipiert gewesen sein, wie auch schon vermutet wurde (Dehio-Handbuch), im Katalog aber nicht einmal mehr erwähnt wird?

Die angesprochenen Beispiele machen deutlich genug, auf welch schwankendem Boden unsere Kenntnisse von der spätgotischen Skulptur und ihrer farbigen oder holzsichtigen Erscheinung noch immer beruhen. Die Stuttgarter Ausstellung möge damit zu einer Versachlichung der Diskussion beitragen.

Jürgen Michler

OSKAR KOKOSCHKA. DAS FRÜHWERK

Wien, Graphische Sammlung Albertina, 2. März–23. Mai 1994

(mit vier Abbildungen)

Oskar Kokoschka malte etwas weniger als 500 Bilder; die Zahl seiner Aquarelle und Zeichnungen dürfte höchstens zehnmal so groß sein, die Skizzenbücher Blatt für Blatt eingeschlossen. Für ein langes Leben und acht Jahrzehnte schöpferischer Tätigkeit können diese Zahlen als nicht sehr hoch gelten. Die überschaubare Größe der Werkgruppen macht, so scheint es, ihre Erfassung in *Œuvre*-Katalogen ohne größere Schwierigkeiten möglich. Diese auf die bloßen Zahlen gegründete Einschätzung täuscht. Kokoschkas Selbstverständnis und sein von 1910 bis 1953 durch Unstetigkeit, Flucht und häufigen Ortswechsel bestimmtes Leben standen einer systematischen Erfassung und Ordnung seines Werkes entgegen; es gibt keine Einträge darüber von der Hand des Künstlers wie bei Klee oder Felixmüller, keine relativ früh erfolgte Bearbeitung von Teilen des Werks durch andere wie bei Nolde oder Schmidt-Rottluff. Umso mehr bestanden (und bestehen) Irritationen durch ungeklärte Gemälde und