



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Annales Universitatis Saraviensis**

**Universität des Saarlandes**

**Saarbrücken, 1.1952 - 10.1961**

[urn:nbn:de:hbz:466:1-37553](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-37553)

J. A. Schmoll gen. Eisenwerth

---

**Rezension: Lawrence und Elisabeth Hanson: Paul Gauguin.  
,Der elde Wilde'. Zürich 1955.**

In:  
Annales Universitatis Saraviensis. Philosophie. Jg. 3 (1955),  
H. 4, S. 187f.

LAWRENCE und ELISABETH HANSON: « Paul Gauguin — Der edle Wilde », Zürich 1955 (Rascher et Cie), 318 Seiten Text, 16 Bildtafeln.

Die seit dem Bewusstwerden der Vorkämpferschaft Gauguins für die Malerei des 20. Jahrhunderts seit Jahrzehnten ständig im Wachsen begriffene Literatur über den Künstler und sein Werk erhält durch das neue Buch des englischen Autorenpaars eine willkommene Bereicherung. Die Gauguin-Biographie mit dem Untertitel « Der edle Wilde » (« The noble savage »), die der Rascher-Verlag Zürich in einer ausgezeichneten Übertragung in die deutsche Sprache (besorgt durch Ilse Krämer) vorlegt, ist kein Buch der Kunstgeschichte oder Kunstwissenschaft im Sinne einer exakten Quellendarlegung und Werkanalyse. Es will dies auch gar nicht sein. Dennoch wird das Buch — so widersprüchlich es klingt — seine Rolle auch im Rahmen kunsthistorischer Bemühungen um die eigenwillige Gestalt Gauguins spielen. Das beruht auf der Verwertung aller bisher bekannt gewordenen Quellen, ohne dass diese ausführlich genannt sind oder gar in Anmerkungen verzeichnet werden. So liest sich das Buch völlig wie ein Roman, flüssig im Text, anschaulich in der Schilderung der Stationen dieses bewegten, tragischen Künstlerschicksals. Dabei wird der Lebensbericht streng chronologisch gegliedert, exakt Jahr für Jahr registrierend, was dem Helden begegnet, was er sieht, wie er sein Ziel hartnäckig verfolgt. Und nirgends gleitet die Darstellung in das peinliche psychologisierender Künstlerromane ab. Es wird nur berichtet, was durch die Quellen auch nachprüfbar ist. Dennoch liegt ein besonderer Akzent auf der Verständlichmachung der Gefühle, Gesinnungen und Entschlüsse Gauguins. Die psychologische Methode ist hier wohlthuend zurückhaltend angewandt. Es wird nicht seziiert, dennoch fast alles in diesem oft widersprüchlichen Charakter und Lebensweg zart gedeutet, das Schwerverständliche der Klärung nahegeführt. Und wo es die Quellen gebieten, wird auch kein Blatt vor den Mund genommen. In allem zieht die neue Biographie gleichsam die Resultierende aus den verschiedenen Kurven, die durch Gauguins eigene Äusserungen, Briefe und Schriften, durch die Bemerkungen seiner dänischen Frau, durch die Darstellung seines Sohnes Pola (« Mein Vater Paul Gauguin », 1937), durch die Meinung der Freunde (vor allem unter Benutzung der Briefwechsel Gauguins mit den Malern Schuffenecker, Bernard, Van Gogh und de Monfreid) und durch die kritischen Bearbeiter des Themas (unter denen vor allem die spä-

teren Autoren Cogniat, Graber, Hauteœur, Perruchot, Rewald und Russell genannt seien) gezeichnet worden sind. Eine Resultierende in diesem Koordinatennetz von Gewissheiten und Möglichkeiten, die immer verantwortungsbewusst scheidet, interpoliert und verdichtet. Es ist bewundernswürdig, wie auf diese Weise die beiden gefährlichen Klippen « freischriftstellerischer Künstlerroman » und « registrierende Chronologie » umfahren werden.

Da sich die Verfasser zum Hauptthema den Menschen Gauguin gewählt haben, nimmt nicht wunder, dass sein Werk untergeordnet erscheint und mitunter etwas zu kurz kommt. Dennoch finden sich einzelne in wenigen Strichen angelegte Bildbeschreibungen und Bilddeutungen, die z. T. auf dem festen Grund der Quellen basieren, z. T. freilich auch neue Erläuterungen hinsichtlich der Genesis gewisser Bildmotive und bestimmter Formwandlungen geben. Hier beginnt das Kunsthistorische im engeren Sinne, obwohl es nicht in der Fachsprache auftritt. Und man sollte es nicht einfach beiseiteschieben, weil es in einen « Roman » verknüpft erscheint. Wie denn überhaupt dieses Buch voller Anregungen steckt und vorbildlich zu nennen ist für eine neue Form der reinen « Vita » — im Sinne Vasaris, Grimms und Justis — nur mit den Mitteln neuzeitlicher Quellenverwertung und Psychologie erbaut, deren Hilfsgerüste für den Leser jedoch unsichtbar bleiben. Man möchte dieses Buch jedem empfehlen, der sich nicht nur flüchtig mit dem romanhaften Verlauf der Lebenskurve Gauguins bekannt machen will, aber auch allen, die ernsthaft bemüht sind, in das Wesen seiner Kunst einzudringen. Es ist ein ideales Buch zur Einführung in das Thema Gauguin und wird sich neben den Schriften, die sich mit seinem Werk befassen, behaupten, da es nicht nur den vollständigen Abriss seines Lebens gibt, sondern zugleich auch mit den Lebens- und Kunstfragen seiner Epoche vertraut macht. Der Meister von Pont-Aven und Tahiti, sein elementares Künstlerschicksal, zwischen Impressionismus, Symbolismus und Expressionismus, geschichtlich zwischen den kraftverwandten Erscheinungen von Courbet und Picasso, — dieses Malerphänomen, mit dem die Moderne des 20. Jahrhunderts (wie die des 19. mit Goya) beginnt, wird hier faszinierend lebendig: — die beste Gauguin-Biographie, die bisher geschrieben wurde, vielleicht die beste auf lange Sicht. J. A. SCHMOLL gen. EISENWERTH

J. A. Schmoll gen. Eisenwerth

---

**Rezension: Lottlisa Behling:  
Die Handzeichnungen des Mathis Gothart Nithart genannt  
Grünewald. Weimar 1955.**

In:  
Annales Universitatis Saraviensis. Philosophie. Jg. 3 (1955),  
H. 4, S. 188f.

LOTTLISA BEHLING: *Die Handzeichnungen des Mathis Gothart Nithart genannt Grünewald*, Weimar 1955 (H. Böhlau Nachfolger), 128 Textseiten mit 31 Abbildungen und 41 Bildtafeln.

Das dem Andenken Wilhelm Pinders gewidmete Buch der ehemaligen Schülerin von Paul Frankl (früher Halle/Saale, jetzt Princeton) und Wilhelm Pinder behandelt gleichsam aus dem Geiste beider so unterschiedlichen früheren Lehrer eines der schönsten und zugleich schwierigsten Kapitel aus der Geschichte der altdeutschen Zeichenkunst. Der Wert des Unterfangens liegt zunächst in der sorgfältigen Sammlung aller Fakten, in der Zusammenfassung der bisherigen Forschungsergebnisse und vor allem in dem Versuch, die neuesten Funde in das bekannte Werk des Meisters einzugliedern. Diese Bemühung allein rechtfertigt die Darstellung des Zeichners «Grünewald», dessen letzte gründliche Behandlung G. Schönberger noch ohne Kenntnis der jüngsten Funde vorgenommen hatte. (G. Schönberger, *The Drawings of Mathis Gothart Nithart, called Grünewald*, New York 1948). Dachte man nach Schönbergers Veröffentlichung, dass der Meister des berühmten Isenheimer Altars als Zeichner so erschöpfend behandelt sei wie er urkundlich uns in seinem malerischen Werk durch H. A. Schmid, H. Feurstein und vor allem W. K. Zülch gewürdigt und durchleuchtet erschien, — so sahen sich die Grünewald-Forschung und alle Freunde der Kunst des Seligenstädter Meisters durch die z. T. abenteuerlichen Entdeckungen verlorengegläubter oder ganz unbekannter Werke seiner Hand in Donaueschingen (die Ergänzungstafeln zu den beiden Frankfurter Altarflügeln), Marburg (6 Zeichnungen aus einer Abfallgrube) und Berlin (3 Zeichnungen, ausgeschnitten und in eine alte Bibel geklebt) vor einer ganz neuen Situation. Während die neugewonnenen Dokumente von Donaueschingen (Fürstenbergische Sammlungen) und Berlin (Märkisches Museum) bald allgemein als zum Werk Meister Mathis gehörend anerkannt wurden, regte sich gegen die Autorschaft Grünewalds, ja gegen die Echtheit und das Alter der Marburger Zeichnungen sofort ein wachsender Verdacht. Nach dem heftigen Streit um diese Fragen, der in der Tagespresse begann und in Fachzeitschriften weitergeführt wurde, nimmt man das neue Buch von L. Behling besonders gespannt zur Hand. Mit äusserster Sorgfalt hat die Verfasserin, die dem Kunstgeschichtlichen Institut der Universität Jena vorsteht, alle Meinungen gegeneinander abgewogen und bei aller Zurückhaltung doch eindeutig Stellung genommen: auch sie kann sich zur vollen Anerkennung der Marburger Zeichnungen nicht durchringen und neigt zur These von W. Niemeyer, der die Marburger Zeichnungen dem Grünewaldschüler Hans Gimmer zuschreiben möchte. Aber sie äussert auch hierzu Beden-

ken, da wir von Grimms Art zu zeichnen keine deutliche Vorstellung besitzen. Jedenfalls wird die u. a. auch von Zülch vorgeschlagene These, dass der Grimmschüler Uffenbach zu Frankfurt a. M. (der als Enkelschüler Grünewalds Zeichnungen des grossen Meisters besass) als Autor der Marburger Studien in Frage komme, aus stilistischen Gründen von L. Behling entschieden abgewiesen. Gegen die gewichtige Stimme Friedrich Winklers, des heute unbestritten grössten Kenners altdeutscher Zeichenkunst, der sich für die Echtheit der Marburger Funde und für die Autorschaft Grünewalds (schon aus technischen Gründen) aussprach, fasst L. Behling alle Bedenken sachlicher Art, die bisher geäussert wurden, zusammen, und unterstreicht selbst noch einmal die künstlerisch-stilistisch abweichende Haltung und Form der Marburger Zeichnungen, die nicht allein mit der Auswaschung der dem Regen längere Zeit preisgegebenen Blätter erklärt werden könnte. Vorsichtig folgert sie aus allen Argumenten des Für und Wider, dass die Forschung in diesem Punkte jedenfalls noch im Fluss sei. Neben dem vielfach verbreiteten stilkritischen Unbehagen gegenüber der Marburger «Handschrift» ist für diese Feststellung vor allem auch die noch unge löste ikonographische Problematik (eine in den Lüften schwebende Veronika? u.s.f.) massgebend, obwohl bewusst ist, dass sich in Grünewalds unangefochtenen Zeichnungen auch ähnliche Rätsel stellen (z. B. denke man nur an das wunderbare Berliner Blatt mit dem knienden Kronenträger und die darum geführte Diskussion: L. Behling möchte gegen Kehrer doch in der Hauptfigur den Christus einer Marienkrönung sehen, gibt aber zu, dass die Szene auf einem Waldboden höchst merkwürdig erscheint). Die ikonographischen Bedenken sollte man gerade bei Grünewald zuletzt prüfen, und wo keine technischen bestehen (wie Winkler nachwies) bleibt eben doch nur die stilkritische Methode übrig. Und in diesem Feld ist es freilich ein weiter Weg vom Unbehagen zum Beweis. Immerhin deutet L. Behling auf eine ganze Reihe kritischer Punkte in den Marburger Zeichnungen, die man auch nicht einfach fortschieben kann. Vielleicht liegt des Rätsels Lösung wirklich in jenem noch so unbekanntem Bereich der Grünewald-Nachfolge, die besonders zu untersuchen ein dringliches Anliegen wäre.

Im Leser, der sich in die schwierigen Fragen letzter Kennerschaft vertieft, entsteht der Wunsch, gelegentlich eine Neuauflage des Behlingschen Buches zu erleben, der alle besprochenen Zeichnungen als Faksimile-Drucke in einer Mappe beigefügt werden sollten. Denn es lässt sich

an Hand der zwar guten, aber doch verkleinerten und nur in der schwarz-grauweiss-Skala wiedergegebenen Abbildungen des vorliegenden Buches kein genügendes Bild vom Zustand, von der Beschaffenheit und vor allem von der Grösse und Farbigkeit der kostbaren Blätter gewinnen. Wenn es schon nicht möglich sein sollte, in absehbarer Zeit eine Grünwald-Gesamtausstellung zu veranstalten — wie die Verfasserin vorschlägt —, so sollte man doch den Versuch unternehmen, die 41 behandelten Zeichnungen in adäquaten Drucken zu publizieren, eine Aufgabe, die des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft würdig wäre. Erst dann könnte die Diskussion um die z. T. so schwer zugänglichen Zeichnungen fortgeführt werden, eine Diskussion, für die L. Behling ein gediegenes Fundament gebreitet hat. Denn das neue Buch gibt den letzten Stand der Forschung an, enthält eine ausführliche Literaturübersicht und einen kritischen Katalog der besprochenen Blätter. In der Auseinandersetzung mit den vielfältigen, verstreuten Äusserungen zu einzelnen Zeichnungen kommt die Verfasserin auch zu neuen Bestimmungen hinsichtlich der Datierung (z. B. setzt sie den Rückenakt des Tubabläusers nach 1520 an) und der Deutung (so spricht sie gegen H. Köhns Einwand doch wieder dafür, dass die Weimarer Zeichnung eines alten Mannes den Isenheimer Auftraggeber Guido Guersi darstellen könne; bei den neuen Zeichnungen des Märkischen Museums Berlin setzt sie sich gegen Zülch — und mit Stengel — dafür ein, hier Studienfragmente für das verlorene Mainzer Verklärungsbild zu erkennen, unter ihnen namentlich das Bild des grossartigen über dem Tabor schwebenden Moses).

Darüberhinaus gibt L. Behling eine Gliederung des Gesamtstoffes in 4 Abschnitten: 1. frühe Arbeiten (ca. 1503-1512), 2. Studien zum Isenheimer Altar (1512-1516), 3. der « breite » Stil (um und nach 1515), 4. die späten Zeichnungen (1520-28). So wird die Einheit der Zeichnungen behutsam differenziert und die einzelnen Abschnitte lassen sich am malerischen Werk kontrollieren. Dabei weist die Verfasserin schon eingangs darauf hin, dass wir noch immer keine Vorstellung von Mathis Nithart-Gotharts Frühzeit haben. Hier liegt zweifellos die grösste Lücke in der vita des Künstlers. Man stelle sich vor, wir hätten von Dürer, der wie « Grünwald » 1528 starb, erst vom Jahre 1503 ab Bildurkunden, oder — um ein ganz anderes Beispiel zu nennen: — wir hätten von Goya, der 1828 starb, erst Bilder vom Jahre 1803 ab (also nach dem gesamten Jugendwerk und nach dem ganzen Werk der Reifezeit, ja der reifsten Epoche zwischen 1792 (Beginn der Caprichos!) und den Bildern vom Mai-Aufstand 1802...: man müsste dann doch

alles, was ab 1803 vorhanden ist, dem Altersstil zurechnen (vom 58. Lebensjahre ab)! Insofern ist also die Bezeichnung « frühe Arbeiten » für das Grünwald-Werk zwischen 1503 und 1512 nur relativ gültig, da wir nicht wissen, wann der Meister geboren wurde, wie alt er 1503 war. In dieser Ungewissheit verbirgt sich denn auch die Möglichkeit, für den unbekannteren, wirklich « frühen » Grünwald immer neue Hypothesen aufzustellen, die in den Vorschlägen von H. Naumann und H. Haug für den Bereich zwischen Schongauer und dem Hausbuchmeister bisher dichteste, wenn auch von der Forschung noch nicht ernsthaft diskutierte Gestalt angenommen haben, auf die L. Behling in Beschränkung auf das in seinem Kern gesicherte Werk nicht eingeht. Auch die Zuschreibung des Lindenhardter Altars als « Frühwerk » darf wohl unter diesem — wie unter stilistischen Gesichtspunkten — noch nicht als absolut gesichert gelten. Trotz dieser Einwände lassen sich unverkennbare entwicklungsmässige Tendenzen von der « Verspottung Christi » in München (1503) zum Isenheimer Altar in Kolmar (um 1515) und von dort zur Gruppe der letzten Werke um 1525 (Aschaffener Beweinung z. B.) zeigen, die L. Behling auch im zeichnerischen Stil klar nachweist.

Endlich wird der geistesgeschichtlichen Voraussetzungen (an Hand der Vorarbeiten von Zülch u. a.) und des kunstgeschichtlichen Wurzelbodens der Zeichenkunst Nithart-Gotharts gedacht. Dieser wird im Anschluss an die Untersuchungen von Friedländer, Graul, Hagen, Holzinger, Réau, Schönberger, Winkler u. a. noch um mancherlei Hinweise verdichtet, wobei vor allem der auf die innere Verwandtschaft mancher Formulierungen Grünwalds mit der Plastik des « weichen Stils » im frühen 15. Jahrhundert und mit der Kunst Lionardos Beachtung verdient. (Dieser Hinweis kann vielleicht auch einen Fingerzeig auf die Generationszugehörigkeit des Meisters geben!) Schliesslich sei nicht vergessen, dass L. Behling immer wieder auf den religiösen Urgrund, aus dem Grünwald schuf, leuchtet, jenen mittelalterlich-mystischen Glaubensgrund, « den zu enthüllen in seiner ganzen Herrlichkeit das vornehmste Anliegen seines Schöpfers gewesen ist und auch das einer ernsthaften Forschung sein sollte » (aus dem Vorwort von L. Behling). So ist dieses neue Grünwaldbuch in seiner bescheidenen Form, seiner gediegenen Ausarbeitung und Ausstattung ein willkommener Beitrag zur Klärung der neuesten Situation der Grünwaldforschung und zugleich die wünschenswerte Einführung für den Laien in die Geheimnisse der Zeichenkunst eines der grössten deutschen Maler.

J. A. SCHMOLL gen. EISENWERTH.