UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1940

Matthis Gothart Nithart

urn:nbn:de:hbz:466:1-41887

Visual Library

Höhe ab wie Rudolf von Habsburg jene der Männer. Sie ist aber sicher von anderer Hand. Bange hat einen Schüler des augsburgischen Daucherkreises vermutet. Schwaben *und* Oberrhein möchte der Verfasser herausspüren.

Wir können nicht wissen, wie die Reihenfolge der Entwürfe in Sesselschreiber selber war, und ob auch in ihnen die gleiche Entwicklung abzulesen wäre. Wahrscheinlicher ist, daß die Bildner selber sie vollzogen, denn es ist eine plastische Entwicklung. Doch sind alle diese Gestalten entstanden, solange Godl, der seit 1508 eine zweite Gießhütte innehatte, noch nicht an die Stelle des Münchener Malers getreten war. So sicher wir sind, daß wir diesen nicht allein vor uns haben, daß er kein Plastiker war, daß mehr als ein Bildner seine Entwürfe ausführte — *diese* hat er dennoch selber geleistet, und *sein* Name überschreibt den ersten wichtigen Abschnitt des Innsbrucker Werkes.

MATTHIS GOTHART NITHART

Welch ein Geschlecht war doch zehn Jahre vor Dürer schon geboren! Geniale Werke und wirkliche Geniegestalten drängen sich zusammen. Der Größte steht uns noch bevor, und es mag von Ausdruck sein, daß dieser Größte eines an starken Plastikern so reichen Geschlechtes ein *Maler* war, einer der wenigen ganz ausgesprochen reinen Maler und geborenen Meister der Farbe, die das alte Deutschland hervorgebracht hat, Maler im eigentlichen Sinne weit mehr als Dürer: *M. G. Nithart* oder *Neidhardt*, der „Grünewald". Noch immer ist es nötig, beim Blick auf diese allen Maßstäben gerne entweichende Gestalt die Deutschen zu warnen vor ihrer schwer ausrottbaren Sucht, Große auf Kosten anderer Großer zu loben. Nach einem Händelfeste der neueren Zeit konnte man sagen hören: „So, jetzt weiß man doch endlich, daß es mit dem Bach nichts ist." Wie hat sich Goethe gegen das ewige Verglichen-Werden mit Schiller ausgesprochen! Grünewald aber glauben manche zu ehren, wenn sie Dürer beschimpfen. Es ist für den, der *Geschichte* sucht, nicht leicht, sich in diese Stimmung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

hineinzuversetzen, die fast immer Ausdruck unbewußter Eigensucht ist. An Grünewald haben sich eine Zeitlang gerne solche angeschlossen, die sich irgendwo im Leben zurückgesetzt fühlten. *Er* war ihr Mann, der „Verkannte", „vom eigenen Volke Verstoßene"! Es ist aber auf der Welt nicht einzusehen, warum die Erkenntnis *eines* Großen die eines anderen schädigen sollte. Am wenigsten spricht aus dieser Sucht eine Liebe zum eigenen Volke. Diese wird desto ehrlicher sich freuen, je mehr Gründe sie dafür hat.

Bei Dürer wie bei Grünewald sind wir auf jener Höhe, die den Wertvergleich sinnlos macht. Wir beschränken uns auf den Versuch, die geschichtliche Stellung der Größten innerhalb eines Ganzen zu sehen, dessen skizzenhaftes Bild nur wir uns anzudeuten versuchen. Je größer und bekannter die Gestalt ist — und bei aller unaufhebbaren, geradezu grundsätzlichen Rätselhaftigkeit ist Grünewald heute außerordentlich bekannt —, umso kürzer darf unsere Betrachtung, die weniger mitteilen als deuten will, gegenüber dem Tatsächlichen sein. Die Schriften über Dürer füllen eine ganze Bücherei, ihr Verzeichnis allein ergibt ein schweres Buch. Um Grünewald steht es anders, aber die letzten Jahrzehnte haben nach der bahnbrechenden und großartigen Leistung H. A. Schmids auch über ihn ein nicht unbeträchtliches Schrifttum heraufgeführt, das von der Seite der Urkundenforschung her in dem Werke von Zülch gipfelt. Eine Reihe der Grünewald-Gemälde ist nicht ernsthaft strittig, an den Rändern wirbt noch einiges um Anerkennung, nicht immer mit Recht. Aber von der Verspottung Christi in München über die kleinen Kreuzigungen von Basel und Haarlem, die Frankfurter Grisaillen, den Isenheimer Altar, das Freiburger Maria-Schnee-Bild, zu den beiden großen Tafeln in Karlsruhe, zum Münchener Mauritius und der Stuppacher Madonna wie der Aschaffenburger Pietà, steht ein fester Gesamtrahmen da, der uns vollauf genügen kann. Eine Reihe großartiger Zeichnungen tritt hinzu — und manche Nachricht über schmerzhafte Verluste. Allein aus dem Mainzer Dome sind drei Altäre durch die Schweden verschleppt worden und sind in der Ostsee versunken. Von dem erhaltenen Gesamtwerke strahlt ein Zauber aus, der auf Manche betörend, auf Manche erschreckend wirkt, aber immer von neuem sich bewährt. Nicht zufällig tritt er seit der Zeit wieder auf, in der der Widerstand gegen alle

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

geistigen Folgen der Aufklärung andämmerte, dem späteren 19. Jahrhundert. Die Plötzlichkeit fällt auf; sie hat Manche, die um diese jähe Erkenntnis durchaus nicht verdient waren, so bestürzt, daß sie noch recht lange und recht laut danach riefen, man solle doch nun endlich diesen Grünewald anerkennen, als dies längst durch die Männer der wissenschaftlichen Tat geschehen war. Auch dies gehört schließlich zum Bilde des Künstlers, etwas von seinem Wesen ist selbst darin enthalten. Alles ist anders als bei Dürer. Dieser ist nie vergessen worden; aber weder Gutes noch Böses ist damit über einen Künstler ausgesagt, nur etwas über die Art, über den *Stil*, den er stets nicht nur in seinen Werken und seinem Leben, sondern auch im Nachleben entfaltet (Rembrandt gegenüber Rubens). Dürer ist sicherlich seiner Kunst wegen zur eigenen Zeit in hohem Grade berühmt gewesen. Raffael sandte ihm zwei Akte, die Dürer 1514—1515 mit einem älteren (verlorenen) Selbstbildnis als Gegengabe beantwortete. Es wurde in Italien sehr hoch geschätzt. Die Venezianer wollten ihn bei sich behalten, die Antwerpener ebenfalls, und er ist von den Künstlern des reichen stammverwandten Nachbarlandes stürmischer gefeiert worden als von den Deutschen. Seine weithin reichende Sichtbarkeit beruht aber nicht nur auf seinen Werken. Seine geistige Gestalt ist, wie die Goethes, ein größeres Kunstwerk als Vieles, das er hervorgebracht. Das Ganze seines Lebens, die Gesinnung, das Verantwortungsbewußtsein, die betonte Wurzelung im eigenen Volke, dazu die Sprachgewalt seiner Schriften — dies alles machte ihn für die Deutschen deutlicher. Aber daß Grünewald durch ein Urteil seines Volkes über seine *Kunst* „verkannt" und „verstoßen" worden sei, ist reine Legende. Wer für den Kardinal Albrecht von Brandenburg in Mainz und die Antoniter in Isenheim tätig war, der war nicht „verkannt". Wenn er von Albrecht „verstoßen" wurde, so nicht aus Gründen des Künstlerischen, sondern weil der Altersgenosse Riemenschneiders und Strigels gleich jenen sich auf die Seite der Bauern (und vieler Bürger) gestellt zu haben scheint, und weil ihn die neue Lehre bedenklich beschäftigte. Wenn aber von seiner Kunst zu jener Zeit nicht viel geredet wurde, so hat dies einen sehr tiefen Grund: Künstler waren noch etwas so Selbstverständliches, daß man keine großen Worte um sie machte. Daß die größten Werke den Besten übertragen wurden, gehörte sich; höchstens das Gegenteil hätte

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Äußerungen hervorrufen können. Die Zünfte haben sich allerdings gelegentlich, vielleicht nicht ohne Eigenlob, über ihre Angehörigen ausgesprochen. Schongauer wurde „Stolz der Maler" genannt, und wir wissen vom Ruhm noch mehrerer anderer unter ihren Fachgenossen. Nur pflegten diese nicht zu schreiben, und nur zufällig hören wir einmal von ihrer Anerkennung. Daß aber einer, der schrieb, daß Melanchthon außer Dürer und Cranach nur noch einen einzigen Anderen, und zwar Meister Matthis, diesen also als einen der drei größten deutschen Maler seiner Zeit nannte, sollte nicht, als bloß einmal geschehen herabgewertet, sondern als gegen alle übliche Gewohnheit erfolgt sehr hoch angeschlagen werden. So wenig wie verkannt und verstoßen, so wenig aber war auch M. G. N. ein wilder Vertreter ausschließlich deutsch-nordischer Formen und scharfer Ablehner des Südens. Wenn es eine solche Selbstverwahrung gab, so wäre sie eher noch, und auch nicht lückenlos, bei Cranach zu finden. Die aufgeregten Schreier für das „verkannte" Nur-Deutsche der Form hatten sich nicht einmal ihres Grünewald Werke angesehen. Die Karlsruher Kreuztragung ist voller italienischer Bau- und Ornamentformen, das Freiburger Maria-Schnee-Bild ist eine Vision des Südens, bei der man sich höchstens dieses Eine fragen muß: ist eine solche Versetzung in italienische Architektur überhaupt denkbar ohne eine gründliche Reise nach Italien, die dessen Bauformen mit ausgesprochener Aufmerksamkeit studieren ließ? Ebenso falsch wie jene allzu leicht widerlegbaren Behauptungen ist die, daß Grünewald ein „naturferner Expressionist" gewesen sei. Er war vielmehr einer der größten Natur-Erleber aller Zeiten. Allein vor der einzigen Wiener Zeichnung eines Waldheiligen bricht schon fast Alles zusammen, was die Romantiker um 1800 an doch so vielen und schönen Naturerlebnissen auf die Fläche gebannt haben. Die Pflanzen des Isenheimer und des Stuppacher Altares sind mit nicht geringerer Liebe gesehen als die Dürers — nur anders: der unvergleichlich liebevolle Blick wandelt die Natur anders. Auch Dürer verwandelt sie! Der dienende Ausdruck, die „Passion" selbst in den Pflanzen, ist unmittelbarer, geisterhafter ausgefallen, das Dienende selbst nicht um ein Haar ungenauer oder weniger naturbegeistert gesehen. Die Landschaften des Isenheimer Altares, der eine ganze Wanderung zwischen der kahlen Totenlandschaft der Staffelbeweinung und dem friedevollen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Talgrunde der Einsiedlerszene ist, gehören zum Herrlichsten, das je das offene Auge eines Kenners des Wirklichen in der Natur aus dieser festgehalten hat. Nur ist das Dienen deutlicher, immer wieder das Dienen dieser Kunst unter dem Glauben. Wahrscheinlich hätte M. G. N. die Frage Dürers nach dem Sinne der Kunst nur mit einem statt mit zwei Sätzen beantwortet, — wenn er sie nicht überhaupt, gleich Michelangelo gegenüber Leonardo (der Goethe wie Dürer in der denkerischen Offenheit und Gesprächigkeit weit ähnlicher war), unmutig abgelehnt hätte. Das „Bild des Menschen" wäre in der Antwort kaum vorgekommen, nur „das Leiden des Herrn"!

Dies heißt aber: er ist der Altertümlichere. Dies wiederum bestärkt in der Annahme, die durch die Urkundenforschung Zülchs jetzt nicht mehr widerlegbar scheint: er ist auch der *Ältere*, weder Dürers Schüler noch auch der Riemenschneiders, sondern des Würzburgers Altersgenosse (und obendrein der leibliche Sohn der Stadt, deren geistiger Vater der Schnitzer vom Harz geworden ist). Die größte Schwierigkeit liegt für Viele in der Frage: kann der Lindenhardter Altar von 1503 das Werk eines Mannes sein, der schon in der ersten Hälfte der Vierziger steht und längere Zeit Meister ist? — Zunächst ist der Lindenhardter Altar als Werk Nitharts nur eine Vermutung, keineswegs eine unbestrittene, und man sollte eher fragen: kann er von dem *Genie* stammen, das *gleichzeitig* die Münchener Verspottung gemalt hat? Weiterhin: der Fall, daß wir die Frühzeit eines Künstlers nicht kennen, ist eigentlich recht üblich. Wenigstens dreißig für uns dunkle Frühjahre eines starken Meisters sind gar nicht selten. Aber warum glauben wir eigentlich immer zu wissen, wie das Werk eines Künstlers in bestimmtem Alter auszusehen hat? Wir wissen es in vielen Fällen und legen uns dann die Folgerichtigkeit zurecht. Wer aber weiß, wie seltsam der Werdegang reicher und tiefer Naturen ist, der gelangt zur Selbstbescheidung. Gradlinig ist er bestimmt nicht, das wissen wir. Die Sicherheit, mit der oft im Leben noch unerfahrene Kunsthistoriker feststellen: „Dieses Werk des X. kann nicht nach oder vor jenem entstanden sein", beruht gewöhnlich darauf, daß sie das *Leben* noch nicht kennen, von dem die Kunst doch nur ein Teil ist. Oft kommt der „zweite Schritt" (nach dem Wahnbilde des gradlinigen Fortschrittes vorgestellt) vor dem „ersten", ja der zehnte vor dem fünften. Es gibt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

eine weitere Erfahrung, die mehrfach bestätigt ist. Es gibt sehr bedeutende Künstler, bei denen erst am Beginne des fünften Jahrzehnts und gerade da, bei vollendetem sechsten Jahrsiebent, „der Knoten platzt". Bruckner ist ein berühmter Fall. Ein solcher Mensch kann dann dadurch verblüffen und schwerer verständlich werden, daß er die *reife Form seines Lebens* in einer *frühen seines Schaffens* ausdrücken muß, was leicht als Dilettantismus mißverstanden wird. Es kann einer lange Kantor sein, ehe er ein großer Komponist wird. War Nithart nicht ein solcher Mensch? Die jähe Wirkung, das Überrennen des Beobachters, den die gewohnten Maßstäbe verlassen, das schwankende Urteil, die unabsichtliche Herausforderung, und als Antwort Begeisterung oder Ablehnung — sind das nicht Züge, die das Bild Grünewalds noch in der heutigen Welt mitbestimmen? Vielleicht war es so, daß er im Gegensatz zu den meisten deutschen Künstlern seiner Alterslage nicht aus einer Sippe stammte, in der die Kunst erblich war. Wir wissen nichts, was dagegen spräche. Grünewald war, obwohl „reiner" Maler und einzigartiger Meister der Farbe, mehr als irgend einer seiner Zunftgenossen auch ein heimlicher Dichter, wie Rembrandt. Ein *heimlicher* Dichter — das Wort ist in übertragenem Sinne gebraucht; auch einen Musiker könnte man Nithart nennen, aber das Dichterische, die unerhörte Fähigkeit zum Darstellen seelischer Inhalte, hebt ihn über alle Anderen hinaus. Es darf auffallen, daß die dichterische Begabung jene ist, von der wir am wenigsten behaupten könnten, sie sei im Mannesstamme erblich. Von diesem aus gesehen, ist sie fast stets eine Überraschung. Sie schießt plötzlich herauf, sie wird nicht durch Berufsüberlieferung herangebildet. Sie scheint, wie bei Goethe, tatsächlich von „den Müttern" zu kommen; darum ist sie nicht im Mannesstamme erblich. Alle Kunst, die ein Handwerk voraussetzt, für die man lernen muß, hinter der eine Mathematik steht, Baukunst, Plastik, Malerei und auch noch die Musik, kennt die Erblichkeit im Mannesstamme. Hier wirkt im tiefsten und schönsten Sinne die überliefernde Macht des Handwerks. Ob man dies der Vererbung erworbener Eigenschaften oder der praktischen Schulung oder lieber beidem zuschreiben will — die *Tatsache* ist unwiderleglich. Die Pachers, die Schongauers und aus Nitharts eigener Generation allein schon die Vischers, die Strigels, die Hagenauers, die Seyffers, die Dauchers, die Erharts, die Holbeins,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

später die Bachs, die Haydns, die Tischbeins: so etwas kommt bei den Dichtern nicht vor, weil Dichten kein Handwerk ist und keine Mathematik hinter sich hat, während beides auf die Musik noch zutrifft. Doch ist diese, in der die Fälle der Erblichkeit im Mannesstamme wohl schon seltener sind, der Dichtung darin bereits verwandter. Ist sie es nicht auch sonst? Bei Nithart mag die Begabung mit der unverstehbaren Urgewalt hochgeschossen sein, wie bei Goethe und so vielen Dichtern und bei nicht wenigen großen Komponisten, nicht aus dem Vatererbe, sondern aus dem Mutterschoße. Dies schon könnte ihn einsam gemacht haben — für unsere Anschauung.

Aber möge man ja nicht mißverstehen: das *Auge* Nitharts gehört zu den schöpferisch stärksten, seine könnerische Fähigkeit als Maler zu den überraschendsten, die jemals auf dieser Erde erschienen sind. Seine Seele war wohl nicht die des Berufskünstlers. Dies hob sie heraus. War es so, dann mußte dies ihn wohl einsam machen, einsam für uns, nicht aber verkannt in seiner Zeit. Melanchthon fand, daß er zwischen Dürer und Cranach die *Mitte* hielte! Er fand ihn nicht einmal auffallend. Nachher aber war Nithart bald schon so fremd geworden, daß 1598 der kunstverständige Rudolf II. den Auftrag erteilen konnte, nach dem unbekannten Meister des Isenheimer Altares zu forschen. Sehr Erlesene nur vermochten nach dem Untergange der altdeutschen Kunst den Einzigen, Einzelnen und Einsamen noch zu ahnen. Daß der Große Kurfürst dazu gehört hat, darf uns mit wahrem Stolz erfüllen. Es war nichts „Bürgerliches" an diesem Künstler. Bis das veränderte Bürgertum unserer Zeit ihn wiederentdeckte, scheint er den Fürsten — Rudolf II., Maximilian von Bayern, dem Großen Kurfürsten — fast allein aufgefallen zu sein. Zu seiner Zeit sind es zwei Italiener gewesen, Orliaco und Guersi, die ihn zur größten Tat aufriefen, ihn und nicht einen eigenen Landsmann. Auch hier steht die Wirklichkeit des seltsamen Mannes im schärfsten Gegensatze zu der billigen Legende kleindeutscher Rückgefühle von gestern. Italiener schätzten ihn, und sie konnten von ihm nur wissen, weil ihn die Deutschen schätzten.

Kunst wird erlebt, Kunstgeschichte ist Erlebniswissenschaft. Ihr Gegenstand liegt nicht jenseits des Menschen, wie die wirkliche Natur. Physik und Chemie arbeiten mit Tatsachen, über die kein Befinden, kein „*Sich*-Befinden" des Menschen entscheidet. Alles, was Zeugnis des

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Menschengeistes, insbesondere der schöpferischen Künstlerseele ist, trägt außer einem Tatbestande, der auch der Naturwissenschaft zugänglich und beschreibbar ist (Ausdehnung, Stofflichkeit usw.) einen anderen in sich, für uns den eigentlichen, den erst das *Erlebnis* auslöst, und der gleichwohl auch noch eine ganze Reihe von scharfen Beobachtungen zuläßt. Diese soll man so weit als möglich treiben (natürlich an anderer Stelle als in Betrachtungen wie dieser). Jeden Punkt, an dem der Tatbestand geschaffener Form sich mit Mathematik berührt, soll man dankbar aunützen. Es bleibt immer einiges, das strittig sein muß, das Nur-Erlebbare; und die Kraft zum Erleben ist *verschieden.* Ob etwas vom Erlebenden richtig gesehen ist, das wird (außer durch gesicherte geschichtliche Beurkundung) von einem bestimmten Punkte an, nach Durchmessung sehr vieler, der Beobachtung durchaus zugänglicher Formtatsachen, durch ein vergleichendes Zusammenlegen vieler Erlebnisse vieler Erlebnisfähiger in die Nähe einer Gewißheit gebracht. Geisteswissenschaft kann nicht Naturwissenschaft sein; sie blickt in uns selber durch uns selber. Die hohe Anzahl ehrlich erschütternder Erlebnisse, die Grünewalds Schöpfungen ausgelöst haben, ist erst seit ein paar Jahrzehnten da. Das Bild des Großen schwankt an den Rändern. Es hat aber einen sicheren Tatbestand als Kern für jene Erlebnisse, die wir als letzte Probe ansehen müssen. Da im Werke der Mensch steckt, so erzeugt es dessen Erlebung. Grünewald ist schon lange tot, aber seine Atmosphäre ist noch immer in den Werken und kann da erlebt werden. Erlebnisse muß man bekennen können. Der Verfasser bekennt: genau das schwer beschreibbare, aber unmittelbar wirkliche Gefühl, das die Gegenwart eines durchaus besonderen Menschen auslöst, das entsteht vor einem Grünewald, der durch gute Geschichtsforschung gesichert ist. Es ist anzuraten, etwa in dem kleinen Raume des Freiburger Museums, in dem das Maria-Schnee-Bild des großen Meisters einem Werke Baldungs gegenüberhängt, die Wirkungen zu vergleichen (Abb. 108). Man spürt, wie Personen gegenüberstehend, den Unterschied eines großen Genies von einem hohen Talente. Das in einem schönen Sinne „Unverständliche", das Gefühl nämlich, daß hier eine völlig einmalige, so auf der Welt nie wiedergekehrte Seele spricht, ist dem Verfasser selbst stets nur vor solchen Werken gekommen, über deren höchsten Wert schließlich auch Andere sich verständigt hatten.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Hier sei ruhig gesagt, daß gerade vor diesem Bilde das „Grundlose" — in Wahrheit das aus einem fernen und einsamen Grunde Stammende — am unmittelbarsten berührt. Dieser Mann empfindet alles anders, als man erwarten könnte. Nun würde dies allein auch bei einem Geisteskranken oder einem nur absurden Kopfe so sein. Hier ist aber das gerade Gegenteil: jeder Strich ist zwar unerwartet, auch in jener Zeit und in jenem Volke höchst unwahrscheinlich, aber jeder Zug hängt zwingend mit anderen zusammen, und zuletzt ist alles, als könne es nicht anders sein. Es könnte auch nicht anders sein, aber es ist in solcher Weise nur dem Einen möglich. Es ist nicht „gesucht" (wofür Niemand etwas gibt), sondern gefunden und gewachsen. So beginnt man gerade das „Unverständliche" zu verstehen, doch nur auf jene Weise, wie es gelingt, ein spätes Quartett Beethovens zu verstehen, d. h. als Einheit zu erleben und dieser Einheit vorübergehend seelisch anzuwachsen — ohne daß irgendeine sprachliche Logik dies völlig begründen könnte. Warum hat der Papst, der den wunderhaften Schneegrundriß absteckt, gerade *diesen* Ausdruck, der keinem Worte zugänglich ist — nicht weil er wirklich „unmöglich" wäre, sondern weil er einzigartig ist, weil eine „grundlose" Schwermut darin steckt als ein Klang neben vielen anderen, die noch schwerer benennbar sind? Warum stehen in diesem deutschen Bilde italienisch-antike Bauten so unheimlich deutlich und doch nur wie das grandiose *Gespenst* eines riesigen Architekturtraumes da, so weit vor Tintoretto und dem Greco? Warum wirkt das Lager des Träumers in dem Palaste links, warum besonders das Ausblicken der Figur daneben in die Tiefe so über den Anlaß hinaus bedeutungsvoll, warum vor allem wirkt die Farbe in ihren unvergeßlichen Brechungen des Rot so erregend wie die Wirklichkeit einer anderen Welt? Warum wirkt sie fast wie von dem Bewohner eines anderen Sternes gesehen? — Traumhaft, ja — es ist doch nur ein Wort! Wenn das Unerklärliche so *zwingt* wie bei Grünewald, dann hat man erlebt, was ein einmaliges Genie ist. Man braucht den aussichtslosen Versuch nicht zu machen, es zu benennen. Es bleibt ganz gewiß noch übergenug an Benennbarem, und das Letzte, was hier verfochten werden soll, wäre der Rausch an Stelle des forscherischen Ernstes. Aber forscherischer Ernst gerade muß das traumhaft Unerreichbare, das in jedem Augenblicke Unerwartete und trotzdem

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

geheimnisvoll Überzeugende als eine *Tatsache* anerkennen. Um Tatsachen bemüht er sich. Die menschliche Sprache hat, seit Huysmans in „Là Bas" die erste dichterische Wiederentdeckung des Isenheimer Altares vollzog, auffallend viele Versuche gemacht, von der trockensten Urkundenforschung bis zur dichterischen Hymne, um von dem Zauber dieses Genius etwas einzufangen und zu übertragen. Kein Wettbewerb damit soll hier gewagt werden. Mag es billig und bequem erscheinen — *hier* die Unsagbarkeit zu betonen, hält der Verfasser für Pflicht. Es ist Sonderpflicht innerhalb einer allgemeinen. Denn kein ehrlicher Historiker der sichtbar vom Menschen gestalteten Formen wird vergessen, daß in diesen — verschieden groß, aber stets vorhanden — immer ein Kern steckt, der darum der Sprache der Zunge und des Denkens nicht erreichbar ist, weil er sich selbst dieser Sprache nicht bedient. Es ist in unserem Falle erlaubt, nur vom Unbestreitbaren, allenfalls vom Unbestrittenen auszugehen. Einmischung in den Streit der Fachleute ist nach Möglichkeit auszuschalten; die Möglichkeit besteht nur nicht immer. Unbestritten ist als ein erstes bekanntes Werk Nitharts die Münchener Verspottung Christi von 1503. Weil sie es ist, wird hier der Lindenhardter Altar, ein schwer beschädigtes, abgeriebenes und ungleichmäßiges Werk, möglichst beiseite gelassen. So viel zu sagen, ist aber auch hier erlaubt: es gibt da einige Züge, die ein Hineinwirken Nithartschen Geistes wohl beweisen; mehr jedoch nicht. Sie kommen meist auf dem rechten der beiden Flügel vor und stehen selbst da noch vereinsamt. Am linken kann der Verfasser fast nichts von unserem Meister entdecken. Nur eines könnte er zugeben: auch der Schöpfer der Lindenhardter Flügel ist offenbar älter als Dürer gewesen. Das genügt aber nicht. Vor allem ist der sichere Grünewald ein Genie — und nicht nur eine bestimmte Art, Köpfe zu bilden. Man erkennt diese Art wohl auch noch auf dem linken Flügel, aber sie braucht nur einen *Eindruck* zu beweisen. Sollte dies richtig sein, so läge darin ein Wert des Lindenhardter Zeugnisses. Es bewiese, daß es damals schon einen Grünewald-Stil gegeben hat, der gegen 1500 auf einen Anderen, Geringeren wirken konnte. Die Tatsache an sich ist glaubhaft, da seit reichlich einem Vierteljahrhundert schon Nithart Maler in Aschaffenburg war (seit 1486). Dies wissen wir genau, denn 1488—1489 war Nithart dort Meister, was einen mindestens zweijährigen Aufenthalt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

voraussetzte. Später lebte er in Seligenstadt, von wo aus er im Dienste seines Mainzer Landesherrn für diesen wie für andere Auftraggeber alle uns bekannten Werke geleistet hat. Er lebte also da, wo ein anderer bedeutender Maler geboren war, Hans Memling, der ein Ruhm mehr für die Kraft der deutschen Kunstbegabung, aber ein Glied nicht oberdeutscher, sondern niederländischer Malerei geworden ist. (Er war, zuerst Werkstattgenosse Roghers, schon in den sechziger Jahren in Brügge, als Nithart noch ein Kind war. So kann die berechtigte Freude, die wir an seiner Zugehörigkeit zum Deutschtum haben, nicht dazu verführen, seine sehr feinsinnige, im Nordwesten gewiß durch eine zarte Lyrik auffallende Kunst in die Betrachtung der unseren einzubeziehen, deren entscheidende Bewegungen er nicht miterlebt, geschweige denn mitbestimmt hat.)

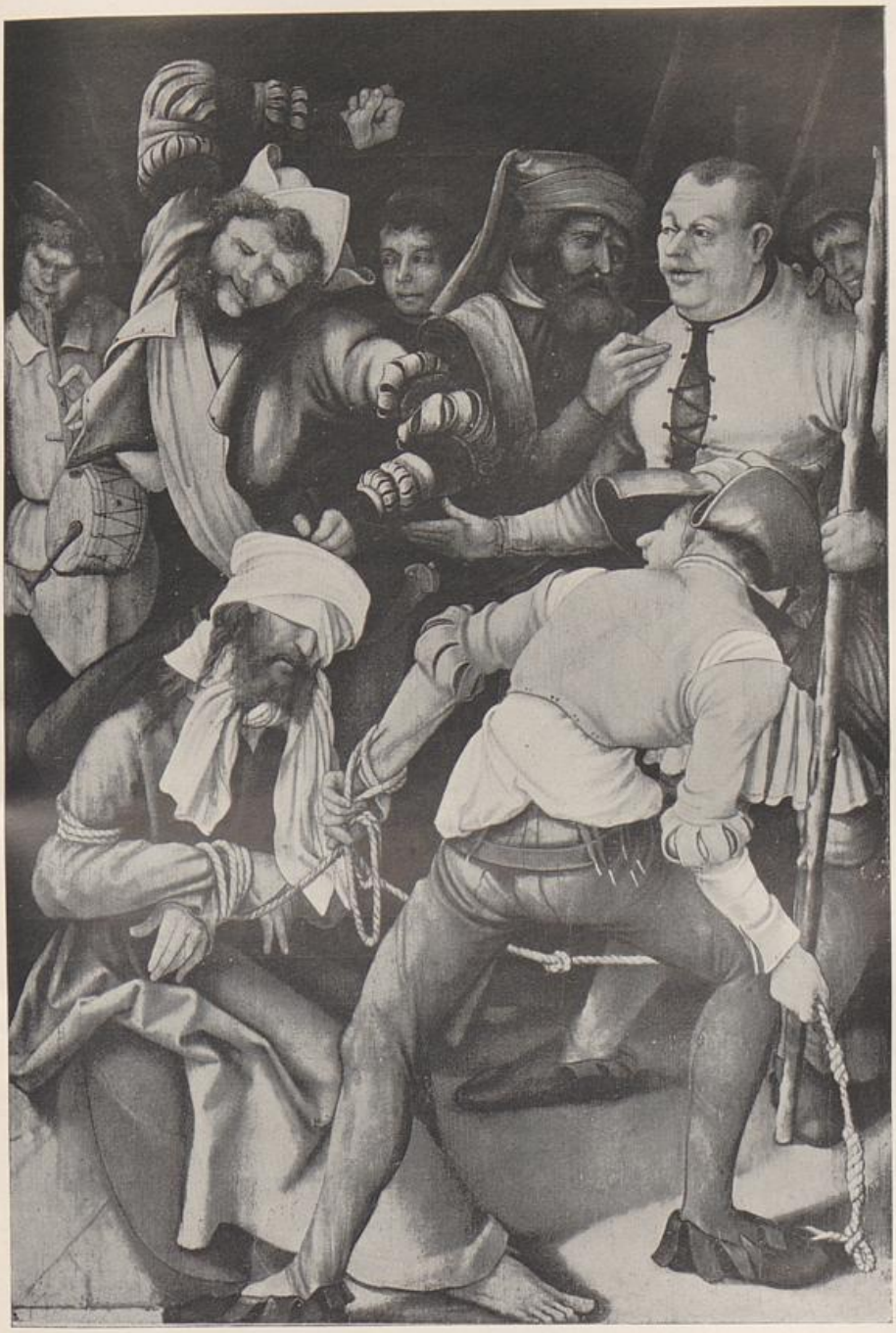
Wir können die uns unbekannte Zeit, in der Matthis sicher schon Künstler war, aber vielleicht einer, in dem alles noch *wartete*, die Aschaffenburger nennen — die uns in Werken geoffenbarte die Seligenstädter. Der geborene Würzburger war nicht auf dem Boden der engeren Heimat tätig; auch dies mag bezeichnend sein. Dieser unbegreiflich hohe Meister der Farbe stammte nun gerade aus einer Stadt, deren ganzes Wesen den in Deutschland so oft spürbaren Vorrang der plastischen Arbeit vor der Malerei zu allen Zeiten begünstigt und in eng verdichteter Form vertreten hat. Ein norddeutscher Plastiker nahm mit Fug und Glück die Stelle ein, die dem Maler Nithart in der eigenen Heimat doch nicht die rechte Luft geschenkt hätte, die dem anderen aber, dem Schnitzer, die herrlichsten Möglichkeiten bot.

Die Münchener Verspottung, aus der Aschaffenburger Stiftskirche stammend, in alter Zeit beschädigt, bezeugt das Genie so eindeutig — wie Lindenhardt es nicht bezeugt (Abb. 109). *Muß* jemand vor jenen zwei Flügeln auf den Gedanken kommen: dies hat ein *Genie* gemalt? Vor dem Münchener Bilde ist gerade dieser Eindruck schlagend schnell gewonnen. Hier ist eine Gewalt der Bewegung, eine Unabhängigkeit vom Maßstabe, die alles Gewohnte durchstößt, obwohl sich darin eine bekannte gesamtdeutsche Anlage beweist. Nur einen Meter ist das Bild hoch. Man vergißt den Maßstab schnell, er wird in der Erinnerung größer. Wir sind genau in der Zeit, da Riemenschneider seinen herrlich stillbewegten Blutaltar schuf. Hier aber spricht ein Dramatiker von

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

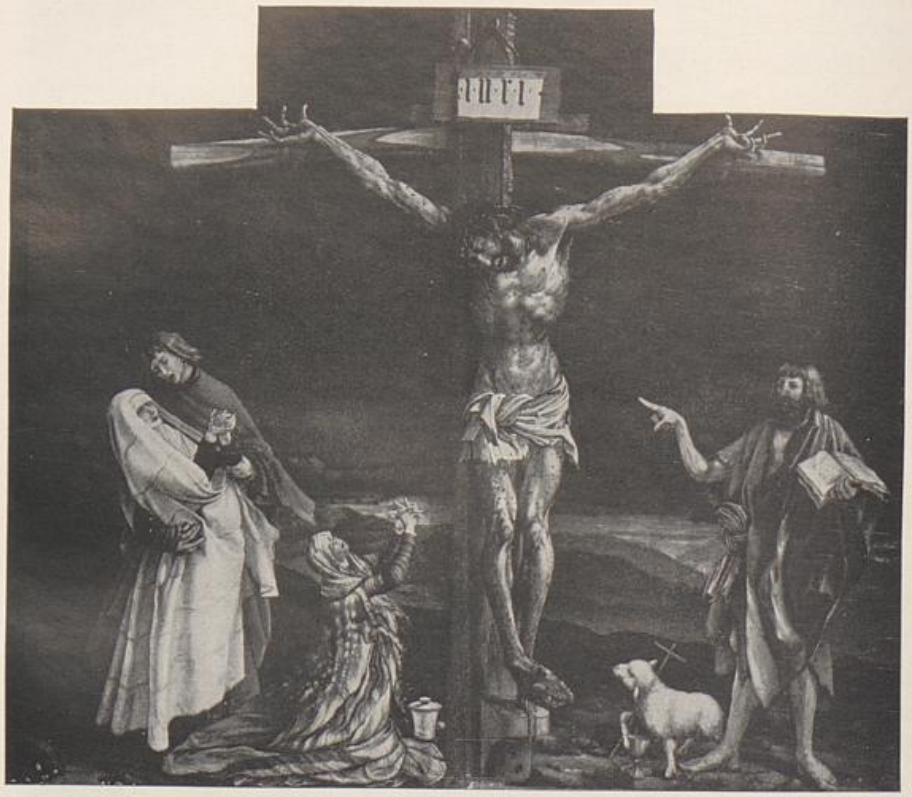
höchster Wucht. Wie der Altersgenosse Hans Witten später in der Chemnitzer Geißelsäule, so zeigt auch Nithart eine Kenntnis der Schongauerschen Passion. Wie er sie zeigt, das verblüfft. Die Bewegung des Folterers rechts im Vordergrunde ist die freie Umkehrung jener des Peinigers links auf Schongauers Geißelung. Nithart nimmt nichts an für die Gestaltung der Fläche, aber er versetzt sich so stark in eine entscheidende Körperhaltung, daß er sie vollrund sieht und aus der vorderen Ansicht auf die vom Rücken her schließen kann; er tut es auf freie Weise. Schon dies ist Zeichen einer starken Vorstellungskraft. Das Betäubende der Szene aber, das der Stil der achtziger Jahre durch eine wirbelnde Umkreisung des Opfers fand, wird zum betäubenden *Schall!* In dieses Bild sollen wir auch hinein*hören*. Die übliche Flöte, die der Regler-Meister — der stärkste Vorgänger Nitharts in der Darstellung der Verspottung — dem buchstäblich niedrigsten der Knechte nur in die Hand gegeben hatte, wird, in lebhafter Vergegenwärtigung, aus vollen Backen geblasen. Der Mann, den der Regler-Meister zwerghaft klein in den Vordergrund rechts duckte, ist nicht der körperlich kleinste, aber er ist der Fernste geworden, der Fernste in einem Bildraume, der ein Schallraum ist. Er verstärkt, während die Finger hastig gespitzt über die Pfeiflöcher springen, die Lautheit, er trommelt dazu, und davon dröhnt die dumpfe Luft des vollgestopften Raumes. Es ist, als ob es um ein Negerfest ginge, aber die Besessenheit, die sich am Grauenhaften selber betäubt, geht nicht in den Körper über; sie liegt in der bösen Willenshärte des geneigten Kopfes. Von dem unheimlichen Spielmann her, aus der Schattentiefe links oben, reißt sich eine wütende Schräge durch das Bild, hochflammend in dem Manne, der mit den Fäusten schlägt; dies ist die tollkühne Umdrehung einer bekannten Klagegebärde bei Beweinungen. Die Schräge trifft auf den Geißelschwinger und saust wie ein aufgeschmetterter Ball alsbald auf gleicher Bahn zurück. Daß sie an Christus vorbeigeht, daß der zuletzt Unerreichbare unter ihr wie unter einem Schutzbogen verharrt, ist höchste Dichtung der Form. Es geht von der stillgebeugten Gestalt aber eine zweite Schräge hoch, so daß ein Andreaskreuz im Raume wie in der Fläche entsteht. An der Kreuzungsstelle erscheinen nur zwei Arme und eine Hand; zwischen den Armen gleitet der Blick nach rechts aufwärts. Hier empfängt ihn eine Szene, in der ein Tropfen von Erlösendem

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



109. M. G. Nithart, Verspottung Christi, München, Alte Pinakothek

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



110, 111. M. G. Nithart, Kreuzigung und Grablegung vom Isenheimer Altar, Kolmar, Museum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

schimmert. Die zarte Gebärde, mit der der Mann im Kopftuche, ein besserer Mensch, den barhäuptigen Gewöhnlichen anrührt, kennen wir vom Hausbuchmeister und von der Lorcher Kreuztragung; sie ist mittelrheinisch. Sie klingt noch leise ab in dem Äußersten rechts, der sich trauernd auf die fette Schulter des Gewöhnlichen lehnt. Dieser Künstler kannte die Menschen! Selbst die maskenhafte Verzerrung des Geißelschwingers ist nicht einfach ein perspektivischer Fehler. Sie wirkt wie ein Hohnschrei, zugleich wirft sich dieses wie eine vorgebundene Maske verstellte Gesicht gleich mit zwei Richtungsbahnen in den Bildraum wie mit Schleuderkraft hinein. Das Beisammensein dieser acht Gestalten von jedesmal sehr verschiedenem Recht auf Fläche und Raum, voller reichster, fast oberrheinisch wirkender physiognomischer Unterscheidungen, erreicht die packendste Wirkung als leidenschaftlich geformte Gestaltung der *Farben*. Diese kreischen aus dem schweren Dunkel auf; das laute Rot führt dabei. Die Farbe zum Passionsträger zu erheben, ist immer Nitharts einzigartige Kunst geblieben. Das ist eine Kunst, die in dieser Form zweifellos bei Dürer nie gefunden werden könnte. Weit näher ist hier derVater Holbein, Nitharts Altersgenosse. Er hatte 1501 in den Passionsszenen der Dominikanerkirche in Farbe und Bewegung vieles gegeben, das Nithart mit tiefem Eindruck in Frankfurt gesehen haben muß. Dürer ist darum nicht kleiner, er ist nur anders. Das Denken steht bei ihm da, wo bei Nithart ein geheim musikhaft-dichterisches inneres Hören, und die Zeichnung ist ihm, was jenem die Farbe. Augen und Hände waren, sogar leiblich, am lebendigen Dürer berühmt, und mit Recht. Bei Nihart spüren wir noch ein schöpferisches *Ohr*.

Nicht wo wir ähnliche Stilmittel, nur wo wir gleichartige *Kraft* empfinden, da erkennen wir den Einmaligen wieder. Daß dieser Mann wie allem, so gerade der Kreuzigung neue Form geben mußte, verspricht schon das Münchener Bild. Er hat den Kreuzestod, soweit unsere Kenntnis reicht, zunächst zweimal in kleiner Form gefaßt, ehe er als Mann in den Fünfzigern, dann in den Sechzigern ihm die monumentalste gab, die altdeutsche Malerei auch maßstäblich je erreicht hat (Abb. 110/11). Der dunkle Grund, der wie die offenen Quinten zu Beginn der IX. Symphonie die Hauptformen erst aus sich hervortreibt, wird in dem Baseler Bildchen zur Landschaft. Vieles keimt darin, was in

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Isenheim sich breit entfalten sollte. Schon hier ist nicht die Szene auf Golgatha gegeben, mit all dem kleinen Nebenbei, das seit dem 14. Jahrhundert als Reiz des Nebensächlichen die Darsteller immer wieder beschäftigt hatte (so, nicht zu vergessen, auch den Hausbuch-Meister, den sehr andersartigen Vorgänger Nitharts auf dem gleichen mainzisch mittelrheinischen Boden). Hier ist durchaus das Hauptsächliche gewollt — wie, trotz aller größten Unterschiedlichkeit, auch bei Riemenschneider. So wie dieser, den wir „Lyriker" nannten, nicht ohne dramatisches Gefühl ist, das er nur eben leise vorträgt, so ist Nithart wahrlich nicht ohne lyrisches, das er gewaltig weitet. Aber schon fühlt man sich von solchen stets groben Verallgemeinerungen abgetrieben. Das Wesentliche ist die *Gefühlsverdichtung,* wie sie das deutsche Andachtsbild seit der Zeit Eckeharts und Seuses bestimmt hatte. Sie zieht auf den entscheidenden Vorgang nur Träger solcher Gefühle zusammen, die für den Verehrenden selber zutreffen sollten, Schmerz und Hoffnung, Klage und Bekenntnis. Diese Gefühle sind durchaus als die ihrer Träger deutlich und sollen doch nur das der Andächtigen in vielstimmiger Brechung zeigen. Träger anderer Gefühle aber, die dem innersten Sinne der Kernhandlung nicht notwendig zugehören, kleinere und alltägliche Ichgefühle also, die in der ausgesponnenen Szene Platz hätten, Kriegsknechte, die sich um den Mantel streiten, Zuschauer jeder Art, Bürger, Bauern, Volk — sie alle sind von diesem strengen Bezirke des *Wesentlichen* ausgeschlossen. In diesen hinein gehört dafür die *Landschaft.* Auch sie trägt ein Gefühl vor, zunächst das allgemeine: daß Großes und Schweres geschieht; dann das besondere: der Vorhang im Tempel zerriß. Das sieht man nur mittelbar, aber die Helle unter der drückenden Nacht des Trauerhimmels geht wahrlich wie ein Vorhang auf. Das braucht Nithart nicht einmal sich gesagt zu haben, er sagt es *uns!* Auch die Landschaft ist eine der Stimmen des gänzlichen Andachtsgefühles, das auf die Einzelgestalten als auf Stimmen verteilt ist. Nichts ist hier, was nicht *gültig* wäre; daran erkennt man den großen Menschen. Da diese Landschaft volltönende Stimme, der tiefste Baß des Passionsgesanges ist, so darf sie nicht zahlreiche schöne Einzelheiten bieten, wie sie der wandernde Blick etwa bei Dürers Münchener Beweinung als ein mehr sachliches, sehr überzeugendes, aber passionsunabhängiges Erlebnis eines genialen *Landschaftsmalers an sich* mit Dank aufnimmt. Die Landschaft

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der Dürerschen Beweinung ist berühmt schön, auch die des Allerheiligenbildes, auch die von der Marter der Zehntausend. Alle diese Landschaften sind gewiß nicht im Rahmen der Bildganzheiten vertauschbar — sie wären es jedoch im Rahmen der Bildinhalte. Nitharts Baseler Hintergrundlandschaft kann *nur* bei einem Passionsbilde, ja nur bei einer Kreuzigung erscheinen! Das ist ein grundsätzlicher Wesensunterschied. Er wird nicht hervorgehoben, um Dürer zu kränken, nicht als Unterschied des Wertes, sondern der Art; er führt uns in *Nitharts* Wesen ein. Ganz davon abgesehen, daß Dürer in der Münchener Beweinung tatsächlich nicht gleich reif war — das Bild ist nur wenig früher als die Baseler Kreuzigung, aber sein Maler war ein halbes Menschenalter jünger —: Dürers Landschaften überhaupt, ob sie als die genialsten Aquarelle der ganzen Zeit für sich allein, ob sie als angefügte Begleitlandschaft auf Blättern und Gemälden vorkommen, sie haben eine andere Gesamtheimat. Es ist die ganze, weite Welt, die das Auge ihres Schöpfers als eine Einheit in sich zu begreifen sucht und wahrhaft großartig erobert, eine Einheit, die eben als solche sich nicht kümmert um alle Vorgänge, die innerhalb ihrer möglich sind. Bei M. G. N. ist die Landschaft Diener, und gerade das Dienen macht sie nun wiederum so stark. Der Gefahr der Summe entzieht sie sich durch die gebotene Ganzheitlichkeit des Gefühlsträgers. Darum steigt die Landschaft auch nicht wesentlich über den Horizont hoch, und das ist ebenso sehr Aussage über das Wesen des Künstlers wie über seine geschichtliche Stellung als Landschafter. Diese ist ganz überragend hoch. Die Geschichte der abendländischen Landschaft führt von dem gewußten Reichtum dessen, „was es alles gibt", von der Weltlandschaft, zur geschlossenen Darstellung des einmalig an bestimmtem Orte Gegebenen, sie führt von der Reiselandschaft mit vielen Blickpunkten zur geschlossenen mit nur einem, also vom wandernden zum festen Blicke — und vom hohen Horizonte zum niedrigen. Dies alles hängt zusammen. Wenn man alles „Interessante" vertreten sehen möchte (wie Patinier), so braucht man das Viele, und für das Viele braucht man den hohen Horizont. Bei Nithart braucht das Gefühl, das nur Eines sagen will, auch nur das Eine und Ganze. Das Eine und Ganze aber sagt das Große und Wenige, und dieses bedarf nicht der Höhe in der Bildfläche, sondern der Breite; es kann also auch den Horizont niedriger legen lassen. So

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

entsteht mit Recht und Grund der Eindruck, daß N. zu seiner Zeit der fortschrittlichste Landschafter mindestens des ganzen Nordens, wenn nicht ganz Europas ist. Er hat diesen unbegreiflich hohen Stand aber nicht erreicht, weil er Landschaft wollte, sondern weil er auch von der Landschaft den Ausdruck brauchte. Daß er das beherrschte, worin sie diente, macht ihn zu einer größten Gestalt in der Geschichte eines Kunstzweiges, den er als solchen gar nicht verfolgte. So ist es immer das Dienen, das ihn herrschen läßt, und das Altertümliche, das ihn neuzeitlich macht. Hier erscheint seine geschichtliche Sonderstellung deutlich. Er ist ausgesprochen Dürer-Zeit, Genie-Zeit nicht nur, sondern selbst Genie; aber das Neueste und am wenigsten „Mittelalterliche", das er bringt, die Ganzheit der Landschaft, das bringt er gerade, weil seine letzte Absicht noch so „mittelalterlich" ist! Im dienenden Ganzen seiner Kunst ist jede große Stimme — und *jede* Stimme ist groß bei ihm — auch eigener Wahrnehmung zugänglich. Jede der Beifiguren hat in seiner Seele ihre eigene Geschichte: die im Schmerze erfrierende Mutter, der hingegebene Jünger, die Klagefrau am Kreuzesstamme, der Bekenner mit der erhobenen Hand — in Basel ist es Longinus, in Isenheim wird es der Täufer sein — und der Gekreuzigte selber. Auf gleich einsamer Höhe wie die plastischen Kruzifixe des Veit Stoß stehen die gemalten Nitharts. Das bleibt so von Basel über das „Klein-Kruzifix" des Herzogs von Bayern (Haarlem) und die herrliche Karlsruher Zeichnung bis zu Isenheim und Tauberbischofsheim (Karlsruhe). Das Klein-Kruzifix ist die Keimzelle der Karlsruher, die Baseler ist die Keimzelle der Isenheimer Kreuzigung. Ehe Nithart zu seinem berühmten Hauptwerke gelangte, hat er für Frankfurt gearbeitet, und zwar für den gleichen Jacob Heller, der als ein wahrer Förderer deutscher Kunst auch zwei große Meister des nächstfolgenden Geschlechtes, Dürer und Backoffen, mit Aufträgen bedacht hat. Die flammend schönen Grisaillen von den Flügeln des Heller-Altares (Frankfurt, Städel) und die verlorene Verklärung auf dem Berge Tabor, von der gleich wie von Dürers Heller-Altare nur geniale Zeichnungen eine Teilahnung vermitteln, liegen noch *vor* der Riesenaufgabe, die von den Antonitern zu Isenheim kam. Dort im einsamen Kloster, wo später der junge Holbein von Basel aus den Nachlaß des verstorbenen Vaters holte, stand der mächtige Altarschrein des Niklas Hagenauer fertig da. Die gewaltigen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Maße waren vorgezeichnet. Was Nithart 1512—1516 schuf, konnte nur ihm in dieser formengeschichtlich so fortschrittlichen, seelengeschichtlich so einsamen Größe gelingen. Ein Mann von anderer Gesinnung hätte bei gleichen Schreinmaßen sich durch Schichtung kleinerer Bilder in Geschossen geholfen. So hatte es Stoß in den Außenflügeln von Krakau gehalten, so auch Schongauer, der um 1475 den ersten Isenheimer Altar geschaffen hatte. (Die Reste des ersten besitzt heute das Kolmarer Museum, ebenso wie den zweiten Altar von Isenheim.) Der Geist der Ganzheitlichkeit, der unbekümmert um den wirklichen Maßstab schon die kleine Bildfläche der Baseler Kreuzigung mit der Größe einer ungebrochenen Einheit (wahrlich einem Ganzen, nicht einer Summe) erfüllt hatte, wurde durch den großen Maßstab, den die Vorsehung darbot, nicht zurückgeschreckt, sondern nur noch beschwingt (Abb. 110/11). Drei Wandlungen zeigte der Altar. Erst die dritte erschloß als höchste Feiertagsform die in Gold strahlende plastische Versammlung der Hagenauerschen Gestalten. Neben ihnen waren bei diesem dritten Zustande nur zwei hohe Flügel von N.s Hand zu sehen, die Antonius-Versuchung und das Einsiedlerbild. Auch die Beweinung der Staffel war dann der bekannten Versammlung der Apostel gewichen, in deren Mitte, als sichtlich eigenes Werk Hagenauers, Christus selber erschien, in jener altererbten, symmetrisch-klaren, fassadenhaften Gestalt, die seit langer Zeit an dieser Stelle eingeführt war, und deren Übertragung durch Dürer auf sein Münchener Selbstbildnis von 1500 zu dem schweren Mißverständnis führen konnte, eine Haltung solcher Art wäre einem Deutschen nur nach dem starken Eindruck einer italienischen Reise vorstellbar gewesen. Übrigens ist es erstaunlich, wie Nitharts Gemälde beim dritten Zustande das architektonisch sinnvolle Gestrüpp der Schreinschnitzerei mit der Freiheit malerischer Empfindung weiterdenken und ausströmen lassen. Der erste Zustand zeigte, zwischen Antonius und Sebastian auf den Flügeln, in der Mitte die Kreuzigung, hinwegsetzend über die Fuge der Flügel: *das Eine und Große;* darunter die Beweinung mit der zwingenden Waagerechten des Sarges und der Todeslandschaft dahinter. Zahlreiche Abbildungen und viele beredte Werbungen des Wortes haben die Mitte wie die Flügel gefeiert, so daß Kürze erlaubt ist. Die Flügel sind immer noch Erinnerungen an geschnitzte Gestalten auf Konsolen, aber die Einschmelzung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

des Plastischen in das Malerische, dieser unumkehrbare Vorgang, ist, nun achtzig Jahre später als die entsprechende Tat am Genter Altare, weit über diesen hinausgegangen. Sie hat stärker in das „Wirkliche" hineingeführt und damit, sehr nithartischerweise, in das erst recht „Unmögliche". Nicht mehr gemalte Plastik ist gegeben. Auf Konsolen, die nur Gestalten der Plastik tragen sollten, stehen nun wirkliche Menschen. Sie stehen nicht im Schreinraume, sondern in einem eigenen Schmalraume, der malerisch geweitet und, am deutlichsten bei Sebastian, durch ein Fenster mit dem Draußen verbunden wird. Hier darf man, nur stilgeschichtlich, eine zwiespältige Stellung vermerken. In unsäglich überwältigender Reinheit aber siegt, weil er noch ganz dient und schon ganz im Sinne des großen Malers Räume sieht, der Wille Nitharts in dem mittleren Gemälde der Kreuzigung. Wieder keine Szene, kein Fragen nach logischer Handlung — dies alles genau so wenig wie bei den heiligen Gräbern des 14. Jahrhunderts. Deren Verbindung mit der Mystik jener Zeit steht über allem Zweifel. Auch zu Nithart ragt diese Mystik hinüber. Daß die Visionen der hl. Brigitte eine hohe Rolle spielen, ist seit Feuerstein sicher. Alles wird damit noch nicht gesagt sein, und der Verfasser will namentlich sehr überraschenden Erkenntnissen nicht vorgreifen, die ein naher Freund gefunden hat und hoffentlich veröffentlichen wird. Es sind auch Deutungen vorgetragen worden, die nicht nur ehrlich, sondern auch sehr geistreich, aber wohl zu geistreich, sich bisher nicht durchsetzen konnten. Uns genügen zwei Tatsachen. Einmal: es ist durchaus sinnvoll, daß man nach Deutungen sucht, und es ist höchst wahrscheinlich, daß man sehr Grundlegendes schon gefunden hat. Es ist ein letztes und tiefstes Kennzeichen Nitharts, daß er mindestens in Isenheim nicht eine einzige Form hinschreibt, ohne damit einen sehr besonderen, ihm bekannten und sehr wichtigen Inhalt auszudrücken, daß er ein dichterisches Programm auf höchst dichterische Weise versinnlicht. Das zweite aber ist dies: so wichtig das Wissen darum ist, *daß* es diese dichterischen Inhalte gibt, ohne die sachlich manches rätselhaft bleibt — *noch* merkwürdiger ist, daß eine von Gedankensorgen nicht beschwerte, dem Gefühlsausdruck zugängliche Seele, daß zugleich ein für höchste malerische Werte empfängliches Auge sich mit der Tatsache abfinden kann, *daß* ohne Zweifel hinter dieser Malerei Sinnbilder stehen. *Daß* sie dahinter stehen,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ist für die Bedeutung dieser einzigartigen Kunst wichtiger als das Wissen, *welche* es sind. Denn die ungewöhnlich *dichterische* Phantasie dieses Malers ist zugleich so sehr die eines ungewöhnlichen *Malers*, daß, bevor man auch nur begann, das Inhaltliche zu deuten, die Kraft der Versinnlichung schon stärker war als das Versinnlichte. Wer nur weiß, daß dies alles nicht einfach Malerei, sondern von geheimnisvollen Inhalten vorgeschrieben ist, und wer Augen hat, zu sehen, der kann das Wesentliche erleben. Die mystischen Inhalte liegen irgendwo in sprachlich gedanklicher Form. An welche Nithart sich gehalten hat, das ist für eine Betrachtung von Wesen und Werden deutscher Formen nicht so entscheidend wie die Tatsache der malerischen Versinnlichung jener Inhalte bis zum letzten. Wer gar nichts davon wüßte, der könnte noch die eigenen darin zu finden glauben, wie einst der Sozialist Huysmans. Er hatte von der zwingenden *Kraft an sich* schon seine Vorstellung. Die Wissenschaft darf und wird natürlich nicht ruhen, bis sie so weit als irgend möglich gedrungen ist. Dies muß sie, weil sie Wissenschaft ist. Wem es um die Anschauung der genialen Kräfte unseres Volkes zu tun ist, der sieht schon an den altvertrauten und leicht erkennbaren Inhalten, mit welch unheimlich bestrickender Kraft sie neu gemeistert sind. Hätte man die gleichen mystischen Gedankengänge einem Anderen anvertraut, so wäre etwas völlig Anderes erschienen. Das Andere gegen dieses Andere aber — ist Grünewald. Die Verspottung Christi, die Diakonen und die Verklärung von Frankfurt hatten keine schwer verständlichen Gedankengänge hinter sich. Was sie trotzdem mit der Isenheimer Leistung völlig eint, das ist die versinnlichende Kraft, die einen Topf oder eine Blume oder ein Holzgefäß, ein zerfetztes Gewand oder eine Landschaft so einmalig leuchtend verwirklicht, daß eine neue Wirklichkeit entsteht, die lebensfähig ist auch jenseits ihrer Inhalte. Daß Nitharts Kunst diese Kraft gerade aus der Versenkung in Inhalte, aus der Inbrust einer gläubigen Seele findet, das ist genau der gleiche Fall wie bei der Landschaft der Baseler Kreuzigung: wer nicht um die neue Landschaft rang, sondern um den tiefsten und schlagendsten Ausdruck der Passion — gerade der fand die neue Landschaft. Das „Moderne" entstand in diesem einmaligen Falle durch die noch einmal zusammengeballte Kraft des „Mittelalterlichen", das eine Augensinnlichkeit einziger Art als Diener fand. Es gibt im ganzen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Abendlande zu jener Zeit keine so großzügige Landschaft wie die der Isenheimer Kreuzigung; erzeugt aber hat diese Großzügigkeit die Größe eines *Gefühles*. Die Gestalten, die bei der Kreuzigung sich treffen, sind durch eine Logik anderer Ordnung als die einer Szene zu verstehen. Der als Mensch längst verstorbene Täufer darf als lebendige Idee zeugen. Hier gibt es keine Zeit, hier herrscht die Ewigkeit. Jede Gestalt ist hier Idee, auch jede, die schon der szenische Augenblick rechtfertigen würde: Maria, die zu Marmor gefriert und wie eine Frau aus Stein in der Hüfte umbricht, Johannes, der im Rot des warmen Lebens leuchtend sie umfängt, und Magdalena, die, in gleichsam schluchzenden Farben schillernd, über wie im Weinkrampf verschraubten Ärmeln, die Hände zusammenwringt zu einer neuen Dornenkrone vor der aufleuchtenden Landschaft des Grundes. Und kann man, vor diesem ungeheuren Himmel, eine Idee wie die des Gekreuzigten stärker *versinnlichen*, als es hier geschehen ist? Das Gebogen-Werden des Balkens durch „wirkliche" Last, das Aufschreien „wirklicher" Hände und furchtbar verspreizter Finger, den grausig „wirklichen" Kopf unter dem Druck der tief eingepreßten Dornenkrone, den schweren „wirklichen Leib", gespickt von kleinen Wunden, und die qualvoll zusammengepflöckten riesigen „wirklichen" Füße? Das sinnbildliche Lamm, das zwischen dem unter Leiden Verschiedenen und dem bekennenden Johannes (mit dem übergroß vor uns wachsenden Deutefinger) fast zierlich vor der großen Landschaft steht — das sagt noch einmal aus: Idee, bei aller bedrückenden, sinnenhaften Verwirklichung ist alles Idee! Idee — keine Szene!

So ist auch der märchenhafte Lichtzauber, den die zweite Wandlung auftut, Idee zugleich und Sinnenhaftigkeit. Vier Bilder, noch immer unterfangen von der düster-kahlen Beweinung des Toten am steinern stillen Sarkophage: Verkündigung, Engelkonzert, Gottesmutter und Himmelfahrt. Feste der Kirche sind es, und das Wunder der Menschwerdung ist dargestellt — *wie* im einzelnen, das sei hier nicht gefragt. Nur: hier gibt es kein Leiden mehr — wir sind über dem Leiden wie über der Staffel —, sondern eine *Symphonie* des Feierlichen, die kein Meister unserer späteren großen Musik mit seinen Mitteln überbieten konnte. Allen sind heute wenigstens Wiedergaben leicht zugänglich. Vermerken wir, in diesem Lichttaumel von tausendfach

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gebrochener Helligkeit, die Himmelfahrt. Sie ist entstanden, als auch Raffael, auch Michelangelo aus dem klassischen Gleichgewichte in einen neuen Zustand dramatischer Erregung gelangt waren, der als erste Vorverkündung späteren Barockstiles schon lange erkannt ist. Nicht um einen Tag ist hier die deutsche Kunst hinter der italienischen zurück. Bei Michelangelo vollzog sich (1512) während der Arbeiten an der Sixtinischen Decke, bei Raffael seit der Stanze d'Heliodoro völlig gleichzeitig der Wandel zum „Protobarock". Seit 1512 entsteht in unserer Schnitzplastik der Moosburger Altar Hans Leinbergers, und seit 1512 arbeitet — weit großartiger — Nithart am Isenheimer Altare.

Die tiefe Logik des Gefühles gibt dem Auferstehenden völlig andere Züge als dem Gekreuzigten. Nicht um das Schicksal eines sterblichen Menschen handelt es sich. Genau wie nach dem Bedeutungsmaßstabe Gestalten höchst verschiedener Größe den alle überragenden Gekreuzigten auf der Vorderseite umgeben — die dem Schmerz allein gewidmete ist höchstens halb so groß wie die des Bekenners, der vor uns sichtlich wächst —, so ist der sich Verklärende ein von Urbeginn anderer als der Gekreuzigte, er ist eine andere *Idee*. Der schwere Stein ist zurückgerollt; kein anderer Maler jener ganzen Zeit hätte ihn mit so großartiger Wucht gewälzt; über den Kriegern, fast aus ihnen, aus der bedrängenden Nähe zu unerreichbarer Ferne, fährt auf der Flamme des Gewandes der Erlöste nach rechts hoch — auch der echte Barock hätte dies nicht packender gestalten können —, wendet sich nach links und überwindet alle Bewegung, indem er sich zur Symmetrie eines in sich ruhenden Sonnenkörpers festigt — und indem er sich festigt, sich auflöst. Das ist schon eine ganze Symphonie, ein Werden aus dem Dunklen, Nahen, Greifbaren zum Lichten, Fernen, Unfaßlichen. Symphonie aber ist das *Ganze*. Wenn bei der letzten Wandlung gegenüber dem wildherrlichen Flügel mit der Antoniusversuchung, getrennt von ihm durch die goldstrahlende Schnitzplastik, der Talgrund der beiden Einsiedler sich öffnet — eine betörend schöne Landschaft noch außer allem, was sie bedeutet —, so wird in dem stillen Bach mit dem äsenden Hirsche auch das Schicksal einer Landschaft deutlich, die Landschaft der Seele ist (Abb. 112). Beim kahlen Totenflusse der Beweinung begann die Symphonie, im tiefen Frieden des leuchtenden Wiesengrundes

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

endet sie. Dieser Künstler war auch ein Musiker, aber er mußte *malen!* In dem Engelkonzert der zweiten Wandlung, an das so viele Deutungen sich herangewagt haben, im Vordergrunde vor der Kapelle, aus der das mystische junge Weib in Strahlenglorie herauskniet, erscheint vorne der Gambenspieler. Er sieht aus wie manche großen deutschen Musiker, die damals noch lange nicht geboren waren. Beethoven, Schubert, Schumann, Reger scheinen als Möglichkeiten in ihm zu ruhen. Die Zeit um 1800, die unsere Musik in ihrer höchsten Blüte sah, hätte für das Auge diese Musik nicht schaffen können; es war auch nicht mehr nötig. Die ungeborene Zukunft erschien jener anderen, älteren Geniezeit, die durch das schöpferische Auge musizierte. Sie sah den seltsamen Typus jener bronzenen Silene, in denen ein marmornes Götterbildnis schlummert (wie Alkibiades den Sokrates sah). „Was um 1800 erklingt, erscheint um 1500"; das ist diesesmal in noch engerem Sinne wahr geworden. Die künftigen Träger einer künftigen großen Musik wurden *gesehen,* ehe diese selber da war. Sie war eine kommende Möglichkeit — für das *Auge* der Geniezeit um 1500 war sie wie eine vorhandene Wirklichkeit.

Die Isenheimer Leistung hätte wahrlich ausgereicht, um Grünewald ewigen Ruhm zu sichern. Er war mit seinen Taten noch nicht zu Ende. Eine Donaueschinger Kopie übermittelt uns eine Magdalenenklage, die auch in der nur mittelbaren Form noch unmittelbar wirkt (1515—1516). — Um 1517—1519 wird das Maria-Schnee-Bild angesetzt. So schwer es sein mag, vom Einmaligen in das Allgemeine zurückzufinden: dies ist nun doch jenseits alles schon angedeuteten Unheimlich-Genialen Nitharts „Bibra-Erlebnis", das seiner Generation. Auch ihm blieb es nicht erspart, und die Gleichzeitigkeit kann kaum als Zufall beiseite geschoben werden. Dies stand ihnen wohl allen bevor, die um 1460 geboren waren: ein „Renaissance"-Erlebnis, bei fast allen zugleich die Begegnung mit der italienischen Form. Bei Strigels Rehlingen von 1517 ist diese letztere nicht spürbar, bei Riemenschneiders Bibra aber ist sie so deutlich wie bei Holbeins Sebastians-Altar von 1516 und seinem Lebensbrunnen von 1519. Der alte Vischer hatte sein „Bibra-Erlebnis", beflügelt wohl noch durch die Söhne, aber er hatte es selbst bei der letzten Gestaltung des Sebaldusgrabes 1514 bis 1519. Das hat mit Zahlenmystik nicht das geringste zu tun; es ist eine

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

erlaubte geschichtliche Feststellung, es wird nur der Gleichlauf gleichaltriger Menschen beobachtet. Wer hier nicht mitgeht, kann höchstens bestreiten, daß die Tatsachen etwas *besagen;* diese selber aber nicht. Der Maler nicht nur, sondern der „ausbündige" Mann, der geheimnisvollste Genius, gibt dem Erlebnis seines Geschlechtes jene unbeschreiblich erregende Form. Wo Riemenschneider lombardische Einzelbildungen in den Dienst einer gestillteren Gestaltung nimmt, sieht M. G. N. wie im Traume und mit jener Genialität des Traumes, die sogar den unschöpferischen Menschen eine bei Tage ihnen fehlende schöpferische Vorstellungskraft für sichtbare Formen verleiht, sieht er mit der Genialität des Träumers und mit der Wachheit des schöpferischen Mannes eine Landschaft, die aus nichts als *südlichen* Bauwerken besteht. — Seine Form scheint von da an etwas stiller und schwerer geworden; die Leidenschaft und die Kraft hat sie nicht aufgegeben. Die wundervolle Stuppacher Madonna, die nach der Reinigung viel von ihrer scheinbaren Kälte verloren haben muß, das Münchener Mauritiusbild, für Halle 1521—1523 gemalt, die Flügel des Tauberbischofsheimer Altares 1523—1524 — eine Kreuzschleppung von großartiger Riesenwucht, eine nur noch auf drei Gestalten gestellte Kreuzigung — und die späte Pietà von Aschaffenburg sind Zeugen. Das schwere Jahr 1525, das Jahr der Bauernkriege, scheint auch Nithart getroffen zu haben. Er hat sich der Verfolgung durch seinen Landesherrn entzogen, ist in Frankfurt, dann in Halle gewesen. Die Begabung für das Bauwesen, die er schon am Aschaffenburger Schlosse gezeigt, hat er als Brunnenbauer und Wasserkünstler auch für Magdeburg noch bewiesen. In Halle ist er 1528 gestorben, im gleichen Jahre wie Dürer. Dieser war der nächste Genius von höchstem Maßstabe, den unser Volk neben so vielen Künstlern hohen und höchsten Ranges in jener Geniezeit hervorgebracht hat. Mit ihm beginnt ein neues Geschlecht zu reden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN