



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Jacob Burckhardt und die Karlsruher Galerie

Burckhardt, Jacob

Karlsruhe, 1941

Eine Äußerung über Grünewalds Kreuzschleppung

[urn:nbn:de:hbz:466:1-75332](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-75332)

EINE ÄUSSERUNG ÜBER GRÜNEWALDS KREUZSCHLEPPUNG

Als Burckhardt in Karlsruhe sein Gutachten abgab, waren die Hauptwerke der Galerie, die beiden Bilder von Grünewald, noch nicht im Besitze der Kunsthalle. Die Geschichte ihrer Entdeckung meldet, daß der Direktor der Kasseler Galerie, Oskar Eisenmann, durch einen jungen Maler — nicht durch Hans Thoma, wie irrtümlich immer angenommen wird — auf eine große Tafel aufmerksam gemacht wurde, die er dann 1877 bei einem Vergolder in Tauberbischofsheim gesehen und als charakteristisches Werk Grünewalds erkannt hatte. 1882 gelang Eisenmann die Erwerbung für den deutsch-amerikanischen Sammler Edward Habich, allerdings ohne Wissen, daß die Übergabe von der Kirche an den Vorbesitzer nicht mit aller Rechtlichkeit geschehen war. Habich folgte deshalb 1889 der Aufforderung, die Bilder wieder zurückzugeben, die er im Rahmen seiner Sammlung der Kasseler Galerie als Leihgabe zur Verfügung gestellt hatte. In Tauberbischofsheim ging man aber wiederum wenig sorgfältig mit den Gemälden um, sodaß Schäden auftraten, die die Entfernung der Tafeln aus der Kirche notwendig machten. Es ist von Oechelhäufers Verdienst, daß die Bilder im Jahre 1900 vom katholischen Stiftungsrat in Tauberbischofsheim erworben werden konnten und in die Karlsruher Galerie kamen.

Um Burckhardts Stellung zu diesen großartigen Werken deutscher Kunst richtig zu beurteilen, ist es nützlich, den damaligen Stand und die Entwicklung der Grünewald-Forschung kennen zu lernen. Nach Sandrats Teutscher Akademie, 1675 erschienen und 1774 von J. J. Volkmann neu aufgelegt, wird der Name Grünewald, unwesentliche und falsche Erwähnungen ausgenommen, erst wieder 1820 in einem Artikel von C. M. Engelhardt über »Altdeutsche Gemälde in Kolmar« gedruckt. Der Verfasser beschreibt den Isenheim Altar, der nach einer bis in's XVII. Jahrhundert zu verfolgenden Tradition als Werk Albrecht Dürers galt. Nach Engelhardts Ansicht entsprechen aber nur die inneren Flügel seinem Geiste, die äußeren und die stehenden werden für Grünewald in Anspruch genommen. Die »schauderhafte Wahrheit« der Kreuzigung ist empfunden, für den Antoniuskopf die Porträtähnlichkeit »nach einem ziemlich unedeln Vorbild« betont. »Die Bilder sind äußerst vollendet in der Zeichnung, voll Wahrheit, aber meist von grauen-

hafter Wirkung . . . Das Colorit ist warm und sehr kräftig, aber mehr dunkel und trifft, auffallender Weise, mehr mit dem der italienischen Schule bei ihrer völligen Entwicklung überein, als mit dem frischen heiteren der alten deutschen Meister.« Im übrigen entschuldigt Engelhardt mit der Eile der Besichtigung etwaige Versehen, die ihm auch tatsächlich unterliefen, da er an einer anderen Stelle seines Artikels die Standflügel Dürer zuschreibt, dessen Mittelbildes sie nicht unwürdig seien. Bei der ausführlichen Schilderung dieses Mittelbildes wird von Erhabenheit, von der Geistigkeit der Zeichnung, dem ruhigen Sinnenkolorit und der unbegreiflich kontrastierenden Zauberbeleuchtung gesprochen, »wie sie nur einer Verzückung der lebhaftesten Imagination in jene Welt möglich sein konnte.«

Zwanzig Jahre nach Engelhardt sieht Johann Gottlob von Quandt den Ifenheimer Altar. Er findet das Lächeln der Maria, die ihr Kind betrachtet, zwar anmutsvoll, aber doch »mehr kindisch als jungfräulich«. »Den größten Raum des Bildes füllt ein Gebäude aus, einem Lusthause in verdorbenem gothischem Geschmack sehr ähnlich. Dieses seltsam verschnörkelte Haus ist mit Engeln angefüllt, welche genauer betrachtet werden müssen, um sie nicht für buntschimmernde Insekten zu halten. Der Himmel scheint in Brand gerathen zu seyn und flammt in allen Farben des Regenbogens. Das ganze Bild ist der hitzige Fiebertraum eines geistreichen Malers, in welchem Fratzenhaftes und Zartes in grauestem Gemisch sich verwirrt. Auf der Rückseite dieser Altarthüren ist der heilige Antonius in der Einöde dargestellt, und Felsen und Bäume gaben dem wunderbaren Künstler zu den graußlichsten Formen Veranlassung, so daß die alten Fichten mit ihren langen Moosbärten und das zertrümmerte Gestein selbst zu Gespenstern und Ungeheuern werden.« Die von Geißeln zerfleischt und vom Blute triefende Gestalt des Kreuzifixus wird nicht ohne Schaudern kurz erwähnt, während bei der Grablegung die Ruhe des Todes den Schmerz gestillt habe, und der vollbrachte Sieg das Gefühl über die Vorstellung der furchtbaren Qualen erhebe. »In diesem Bild zeigt sich der Künstler wahrhaft groß, und wenn ihn auch hier noch seine unbändige Phantasie über die Grenzen der Mäßigung hinausführte, so verfällt er doch nicht der Verzweiflung und erhebt das Gemüth, welches er durch die andern Bilder erschreckt. Ich wagte zu äußern, daß diese Bilder ganz gegen Dürer's Art und Weise gedacht und behandelt wären und mich durch das Gewaltfame, die freie Behandlung, das Farbige des Colorits und besonders das Phantastische in dem Bilde des St. Antonius, an Balduin Grün erinnerten.« Darüber wäre der alte Bibliothekar, der die Besichtigung der ihm anvertrauten Schätze leitete, in einen unmäßigen Zorn geraten, da er von der traditionellen Zuschreibung des Altars an Dürer fest überzeugt war.

Die Forschung setzt nun mit Nachdruck ein: Passavant stellt 1841 biographische Notizen über Grünewald zusammen, bildet das Monogramm ab und zählt eine stattliche Reihe von Werken auf, unter denen der Isenheimer Altar fehlt und von über zwanzig Bildern nur drei in München und Frankfurt wirklich von Grünewald sind. Dieser erscheine »als einer der größten Maler des 16ten Jahrhunderts, der anfänglich von einer etwas flüchtigen wenn auch geistreichen Behandlungsweise zu gründlicherem Studium und großartigem Style überging, in seiner letzten Zeit aber der einreißenden Manier nicht ganz widerstehen konnte«. Er sei Dürer »in Bezug auf Phantasie und energische Charakteristik« nachzusetzen, überträfe ihn »dagegen öfters in grandiofer Haltung, besonders aber in der Art zu malen.« Hierin habe er »bei feinerer Zeichnung und Modellierung eine gewisse Verwandtschaft mit Lucas Cranach, . . . mit dem er in nahem Verhältnis gestanden und vielleicht dessen Lehrer oder Mitschüler gewesen« sei. Auf diese Beziehung zwischen Grünewald und Cranach wird geschlossen, weil vier auseinandergefügte Tafeln mit den Darstellungen des heiligen Lazarus, der heiligen Magdalena, des heiligen Chrysostomus und der heiligen Martha, die heute in der Galerie von Aschaffenburg hängen und aus der Cranach-Schule stammen, nach alter Tradition als Flügel zu dem Münchener Mauritius- und Erasmusbild gehören sollen und infolgedessen von Passavant als Werke Grünewalds verstanden wurden. Mit diesem Irrtum beginnt die sogenannte Pseudo-Grünewald Forschung, die die Gelehrten Jahrzehnte lang beschäftigt hat.

Als Wilhelm Füssli 1842 durch Colmar reiste, konnte er eines zufälligen Umstandes wegen den Isenheimer Altar nicht sehen, aber er erwähnt wenigstens die Kreuzigung als Grünewalds Werk und beruft sich dafür auf eine schriftliche Quelle, eine kurz nach der Mitte des XVII. Jahrhunderts niedergelegte Notiz des Basler Sammlers Remigius Fäsch, die sich allerdings nur auf dieses Bild bezieht. Wahrscheinlich wußte auch der junge Burckhardt von dieser Notiz und hat sie als Grundlage für seine Bestimmung des Altars benützt, dessen einzelne Tafeln damals noch in verschiedenen Räumen der Colmarer Bibliothek hingen. Burckhardt erkannte als Erster die Einheit des Werkes, über das er kurz im Kunstblatt von 1844 berichtet.

MITTHEILUNGEN AUS BASEL.

. Unfere Nachbarstadt Colmar besitzt bekanntlich eine wichtige Sammlung von Bildern der oberdeutschen Schule, welche aber bis vor wenigen Jahren, eines höchst unfreundlichen Aufsehers wegen, so gut wie unficht-

bar waren. Der jetzige Bibliothekar, Herr Hugo [Hugot] hat diese Schätze vom Banne befreit und leicht zugänglich gemacht; auch pflegt er den Kunstfreunden auf das Gefälligste die historischen Notizen, die man in Betreff der hier aufbewahrten Bilder besitzt, mitzuthemen. In Kurzem wird denselben auch ein passenderes Lokal angewiesen werden und zwar das ehemalige Dominikanerinnenkloster (unweit vom Bahnhofe). Hoffentlich werden dann nicht nur die merkwürdigen Bilder der Colmarer Schule in dem gehörigen Lichte aufgestellt werden, sondern man kann auch erwarten, daß das große Altarwerk des Matthias Grünewald von Aachenburg die ihm gebührende Ehrenstelle erhalten werde. Dasselbe wurde früher bald Dürer, bald Holbein, bald Hans Baldung zugeschrieben, bis endlich der wahre Urheber bis zu ziemlicher Evidenz ermittelt ward. In den fantastischen Lichteffecten zeigt sich eine offenbare Verwandtschaft mit A. Altdorfer. — Übrigens lassen sich wohl drei verschiedene Hände erkennen, und ein Kopf (Johannes der Täufer, auf dem Außenbilde) sieht allerdings beinahe wie Dürers eigenes Werk aus. Da die drei Statuen, welche den Kern des Altarwerkes bildeten, noch vorhanden sind, so wird es nicht schwer seyn, das in den Farben trefflich erhaltene Werk so herzustellen, wie es ehemals den Hauptaltar des elsässischen Antoniterklosters Ißenheim geschmückt haben mag.

B.[urckhardt]

Kaum veröffentlicht, wird diese Zuschreibung von Waagen angegriffen, der »mit Bestimmtheit den Hans Baldung Grien« als Meister erkennen will und von der Nennung Grünewalds befremdet ist, dessen »echte Bilder in München« er »sehr abweichend und ungleich vorzüglicher« findet. Da er sich bei seinem Besuch in Kolmar hauptsächlich für die Tafeln interessierte, in denen er Werke Schongauers zu sehen glaubte, blieb ihm keine Zeit für Notizen über den Ißenheimer Altar. Nachträglich erinnert er sich »noch eines Christus als Mann der Schmerzen, welcher sowohl durch die manierirte Stellung und Zeichnung als durch das Übermaß von Blut und Geißelstriemen einen abschreckenden und grauenhaften Eindruck macht«.

Im Jahre 1846 erscheinen gleich drei Arbeiten, in denen Grünewald vorkommt. Unter zwölf eigenhändigen Werken und fünf Bildern von Schülern, die Becker aufzählt, ist nur die Münchener Mauritius- und Erasmus-Tafel einwandfrei; Waagen sieht — wiederum »mit Bestimmtheit« — im Olafs-Altar des Cranach-Schülers Hans Kemmer in der Bergenfahrerkapelle der Marienkirche zu Lübeck einen »vortrefflichen« Grünewald, und Passavant schreibt ihm das Mittelbild des großen Marienaltars von 1529 in der Frauenkirche zu Halle zu, dessen Flügel theils von Cranach, theils von einem anderen

Gehilfen Grünewalds gemalt sein sollen. Da Passavant annimmt, daß Grünewald das Hauptbild des Altars geschaffen habe, wird er zum Meister und Cranach zu seinem besten Schüler. Obwohl im gleichen Aufsatz die verstümmelten Ortsangaben bei Jobin und Sandrart richtig auf Isenheim bezogen sind und Passavant damit einen fast quellenmäßigen Beweis für die Autorschaft Grünewalds an diesem »außerordentlichen Werk« in den Händen hält, ist er von seiner These so befangen, daß er sich ausdrücklich des Urteils enthält, bis weitere Nachforschungen genügende Sicherheit bieten würden.

Inzwischen hatte Burckhardt die Neubearbeitung von Kuglers Geschichte der Malerei übernommen. Die Aufgabe war umso reizvoller, als es sich um ein überall anerkanntes Buch handelte, in dessen zweite Auflage die Forschungsergebnisse der letzten zehn Jahre einzufügen waren. Aus den drei Sätzen, die in der ersten Auflage von 1837 über Grünewald stehen, werden jetzt drei Seiten. Damals hieß es nur: »Mathias Gruenewald gilt als ein vorzüglicher Nachahmer Dürers«. An Werken sind lediglich eine Heilige Familie in der Schleißheimer Galerie genannt und Strigels Bildnis der Familie Maximilians I., das schon 1783 im Mehel'schen Katalog der Wiener Gemäldegalerie als »Matthaeus Gruenewald« angeführt ist. Burckhardt stellt dem eine erste Gesamtbeurteilung entgegen.

JACOB BURCKHARDT ÜBER GRÜNEWALD

in der 2. Auflage von Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei, Berlin 1847

In einer entferntern Verwandtschaft zu Dürer steht Matthias Grünewald von Aschaffenburg, einer der bedeutendsten Meister jener Zeit. An Freiheit und Großartigkeit der Auffassung, an Breite der Behandlung ist er Dürer und Holbein gleichzustellen; volle, reiche Formen, grandiose Gewänder, mächtige, tiefe Farben (in schwäbischer Art) sind hier zu einer wahrhaft kühnen, auf die Wirkung ausgehenden und oft nur keck andeutenden, oft aber auch liebevoll durchgeführten Darstellungsweise benützt. In Betreff des geistigen Fonds muß er jenen beiden großen Zeitgenossen allerdings nachstehen, doch sind seine Charaktere immerhin bedeutend genug.

Es folgt eine gewissenhafte Aufzählung der Werke, die von früheren Forschern zugeschrieben wurden: die Münchener Tafeln, acht Bilder in der Galerie von Aschaffenburg, der Pflock'sche Altar von 1521 in der St. Anna-Kirche von Annaberg, die Außenflügel eines Altars in Heilsbronn, der Olafs-

altar in der Marienkirche zu Lübeck, der Marienaltar von 1529 in der Frauenkirche zu Halle, ein Rosenkranzbild im Bamberger Dom, zwei Tafeln mit Heiligen in der Abel'schen Sammlung zu Stuttgart.

Von geringerer Bedeutung sind zwei Heiligenbilder grau in grau im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. und mehrere Bildnisse im Belvedere zu Wien; doch ist unter diesen ein trefflich einfaches Porträtbild des Kaisers Max und seiner Familie hervorzuheben. — Schließlich erwähnen wir ein sehr großes räthelhaftes Altarwerk (aus dem elfässischen Kloster Ifenheim stammend, jetzt getrennt aufgestellt im Museum zu Colmar) welches schon im XVI. Jahrhundert die größte Bewunderung erregte und in neuerer Zeit bald Dürer, bald Altdorfer und Baldung (letzterem mit großer Wahrscheinlichkeit) zugeschrieben wurde, nach historischer Probabilität aber von Grünewald mit Hülfe verschiedener Schüler gemalt ist. Bei verschlossenen Flügeln sieht man den Gekreuzigten zwischen den Seinigen und 2 Heiligen, in nächtlicher Landschaft; es ist eine grauenvolle Jammergestalt, über und über mit Schwären bedeckt, das Ganze übrigens in tüchtigem Styl der Dürer'schen Schule behandelt. Zwei Seitenbilder, S. Antonius und S. Sebastian, in schöner statuarischer Ruhe, der erstere von ganz besonderer Würde und Größe, scheinen von der Hand des Meisters; die Altarstaffel, Christi Begräbniß, ist mir nicht mehr in der Erinnerung, ebenso die Innenseiten der Außenflügel, Auferstehung und Verkündigung darstellend. Von höchster Pracht und Fülle sind nun die Außenseiten der Innenflügel, welche, wenn sie wirklich von Grünewald herrühren, denselben in phantastischen Licht- und Farbeneffekten dem Altdorfer mindestens gleichstellen. Man sieht Maria, eine Gestalt voll grandiofer Lieblichkeit, mit dem Kinde, von Engeln begleitet, in einer wildromantischen, prachtvoll beleuchteten Berglandschaft; oben in dem gluthstrahlenden Himmel erscheint Gott Vater und niedererschwebende Engel. Die Innenseiten der Innenflügel enthalten die Verführung des heil. Antonius in einer öden, meisterhaft in Altdorfers Styl behandelten Landschaft (die Teufelsfratzen zum Theil nach Martin Schongauer) und das Gespräch des heil. Antonius mit dem heil. Paulus. Der Mittelraum endlich enthielt vergoldete Holzstatuen, welche noch ebendort vorhanden sind.

Man muß sich die Schwierigkeiten der damaligen Forschung vergegenwärtigen, die noch keine Photographien kannte und für jeden Vergleich und jede Kritik nur auf das Gedächtnis der Gelehrten und auf das geschriebene Wort angewiesen war. Das Bemühen um eine umfassende Denkmälerkenntnis und seine Kontrolle konnte durch die Umständlichkeiten und Kosten

des Reisens — die erste deutsche Eisenbahn war 1835 dem Verkehr übergeben worden — beinahe ausichtslos erscheinen. So mußten bei der zusammenfassenden Arbeit für ein Handbuch fast notwendigerweise nicht nur die Ergebnisse, sondern auch die Irrtümer der Forschung aufgenommen und weitergetragen werden. Das Entscheidende liegt aber bei solchen Werken nicht im Einzelnen, sondern im Überblick über das Ganze, der immer wieder neu geschaffen werden will. Auch das ästhetische Urteil ist verständlich als Äußerung einer Generation, die sich ganz nach dem Schönheitsideal Raffaels orientierte. Die Welt Grünewalds, die wir heute als einmalige und vollendete Vereinigung des Gegensätzlichen begreifen, war ihr bei aller Großartigkeit etwas Unausgeglichenes, Bizarres und Schreckhaftes.

Gleichzeitig mit dem Handbuch der Geschichte der Malerei bearbeitete Burckhardt auch die Neuauflage des Kugler'schen Handbuches der Kunstgeschichte, die 1848 erschien. Nicht nur das eigentliche Fachgebiet, sondern auch die Kenntnis von der Antike seit den Ägyptern, von den Kulturen Kleinasiens, des Ostens, Altamerikas und sogar der Osterinseln sind in einem Bande behandelt, der deshalb für Hinweise auf Einzelercheinungen nur kürzesten Raum bieten konnte. Grünewald ist in der ersten Auflage des Werkes als »Dürers Nebenbuhler« erwähnt und gilt »als vorzüglicher Nachahmer von dessen Richtung«; in Burckhardts Zusatz erscheint er »an großartiger Auffassung und breiter Behandlung den meisten seiner Zeitgenossen überlegen«.

Auf dem von Burckhardt erarbeiteten Standpunkt blieb die Forschung fast zwei Jahrzehnte stehen, bis sie von Woltmann, der damals Ordinarius für Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule in Karlsruhe war, aufs Neue aufgegriffen wurde. Zuerst sprach er sich 1866 rückhaltslos für die Autorschaft Hans Baldung Griens am Isenheimer Altar aus, hat sich dann aber 1872 selbst berichtigt und das Werk Grünewalds von allen falschen Zuschreibungen gereinigt. Sein Artikel über den deutschen Correggio, eine von Sandrart übernommene Bezeichnung, ist zur Grundlage der neueren Grünewald-Forschung geworden.

Mit anderen Problemen und Arbeiten beschäftigt, hat Burckhardt in die weitere wissenschaftliche Diskussion nicht mehr eingegriffen. Dagegen kam er im Rahmen eines Vortrages über das Museum von Kolmar am 28. Dezember 1861 auf Grünewald zu sprechen. Das Manuskript, das Hans Reinhart zu veröffentlichen beabsichtigt, enthält eine eingehende und sehr charakteristische Beschreibung des Isenheimer Altars, von der wir im Verlauf dieser Ausführungen eine Probe bieten können. Aus der Unmittelbarkeit der Darstellung ist zu schließen, daß hier ein starker und frischer Eindruck zugrunde liegt, wenn sie nicht überhaupt vor dem Werk selbst entstand, das seit einiger

Zeit wieder zu seiner ursprünglichen Einheit zusammengefügt worden war. Auch zu der Frage nach dem Autor nimmt Burckhardt Stellung, allerdings nur sehr kurz, da er in der Überschrift den Namen Grünewald in Klammern setzt und mit einem Fragezeichen versieht. Für den Kreis seiner Zuhörer mochte ihm eine tiefere kunsthistorische Ergründung weniger wichtig erscheinen als eine lebhafte Schilderung, die den künstlerischen Wert betonte und das Publikum zur Befichtigung des Altars anregen konnte.

Dann wird Grünewald wieder in einem Brief an Albert von Zahn erwähnt, der über seinen Plan einer groß angelegten, systematischen Geschichte der deutschen Renaissance-Malerei und im Zusammenhang damit wohl über Forschungen auf dem Gebiete der Ornamentik berichtet zu haben scheint.

JACOB BURCKHARDT AN ALBERT VON ZAHN

13. Dezember 1869.

... A propos: Kennen Sie den fogenannten Grünewald in Colmar? wou nicht, so ist er aus verschiedenen, Gründen einer Reife werth, und wäre es nur wegen der Decoration des Baldachins mit dem Engelconcert, welche eine ganz unerhörte Fülle spielender Phantafie verräth. ...

Die wieder aufgefundene Tafel aus Tauberbischofsheim, die der Forschung und der Öffentlichkeit bis dahin unbekannt geblieben war, dürfte Burckhardt kaum gesehen haben, als er sich Anfang August 1882 für einige Tage in Kassel aufhielt. Das Bild befand sich noch beim Restaurator, der unter dem Anstrich der Rückseite die Darstellung der Kreuzschleppung entdeckt hatte. Die Tafel wurde daraufhin auseinander gefügt; ihre Wiederherstellung zog sich infolge des schlechten Erhaltungszustandes dieser Rückseite lange Zeit hin. Als Habich, dessen Bekanntschaft Burckhardt damals machte, zwei Jahre später in Basel weilte, wurde anscheinend über das Kreuzigungsbild gesprochen und die Zufendung einer Photographie an Burckhardt veranlaßt.

JACOB BURCKHARDT AN OSKAR EISENMANN

Basel 23 Merz 1884

Verehrter Herr Director

Entschuldigen Sie daß ich Sie in einer Angelegenheit belästige da mir sonst Niemand Rath geben kann. Herr Habich, welcher auf seiner Reife

nach Neapel mich hier befuchte, hat mir dann durch die Firma Hanffängl die prachtvolle ganz große Photographie von Grünewald's Crucifixus zufenden lassen. Zunächst bin ich nun in Sorgen, es sei mir doch nur eine kleinere Edition davon zgedacht gewesen? was nun wohl schwer rückgängig zu machen wäre? – sodann aber (und dieß ist's was ich von Ihnen erbitte) brauche ich Herrn Habich's Adresse um ihm schriftlich meinen Dank auszusprechen. Ich setze voraus, er sei wieder in Caffel oder werde doch bald wieder eintreffen.

In vollkommener Hochachtung

Ihr stets ergebener
Jac. Burckhardt.

OSKAR EISENMANN AN JACOB BURCKHARDT

Caffel, 29. März 1884

Hochgeehrter Herr Profeffor!

In Erwiderung Ihres freundlichen Briefes theile ich Ihnen mit, daß Herr Habich zwar noch nicht wieder hier ist, aber doch längstens Ende nächster Woche kommen wird. Gegenwärtig macht er noch Studien zusammen mit Morelli in Ferrara, Modena, Parma etc.

Daß er Ihnen die Photographie des Crucifixus von Grünewald dediciert hat, freut mich ganz besonders, weil ich ein wenig stolz darauf bin, daß ich denselben f. Z. in Tauberbischofsheim entdeckt und gerettet habe. Auch dürfen Sie sich gewiß wegen des großen Formats beruhigen, da, selbst wenn es ein kleineres gäbe, Herr Habich Ihnen sicher das größere geschickt hätte. Ich bin kein Schmeichler, aber die Erinnerung an die Tage ihres hiesigen Aufenthalts ist uns eine theuere.

Die Habich'sche Adresse ist Karthäuserstr. 17.

In aufrichtiger Verehrung
Ihr gerne ergebener
O. Eifenmann.

Gleichzeitig mit diesem Brief kommt eine Karte von Habich aus Mailand, in der er seinen Besuch in Basel ankündigt. Man trifft sich im Museum und Burckhardt wird bei dieser Gelegenheit seinen Dank mündlich ausgedrückt haben.

Leider ist dadurch eine schriftliche Äußerung über die Tauberbischofsheimer Kreuzigung unterblieben. Wir sind jedoch etwas entschädigt durch die Beschreibung der Isenheimer Kreuzigung, die wir nach dem Vortragsmanuskript zitieren.

DAS ISENHEIMER KREUZIGUNGSBILD

*Aus dem Manuskript des 1861 gehaltenen Vortrages über das
Kolmarer Museum*

Der Crucifixus mit Schwielen bedeckt, daneben rechts Joh. d. Täufer (Porträt) mit dem Lamm, links Magdalena knieend und händeringend, und Joh. d. Evang., der die händeringende Maria hält. Der Grund tiefes Wolkendunkel über einer bergigen Landschaft. Der Christus nach sehr bedeutenden Studien und wie in Concurrenz mit Holbein gemalt, — doch zeitlich früher als Holbein, dessen xps v. 1521 ist — mit specieller Kenntniß der Hingerichteten? — Der Kopf nicht bedeutend, tief seitwärts. Das Hüfttuch ein zeretztes Linnen. Der Joh. Bapt. mit offenem Buch, und mit der Rechten scharf auf Christus hindeutend; — das Lamm gut, der Pelz naturwahr. Das Händeringen der Magdalena sehr heftig, ihr Haar zu dem hellröthlichen Rock fein gestimmt, die Miene grimmaffirend. Die Madonna ist dargestellt in dem Moment, da sie, noch die Hände ringend, ohnmächtig wird, in 1 weißen Überwurf über Kopf und Gewänder; die Züge schön, die Augen geschlossen, Leichenblässe. Joh. Evang grännd, vulgär oberdeutsch.

Wenige Wochen nach Habichs Besuch erhält Burckhardt auch noch eine Photographie nach der Tauberbischofsheimer Kreuzschleppung. Wie immer antwortet er nicht nur mit ein paar Worten des Dankes, sondern auch mit einer persönlichen Stellungnahme.

JACOB BURCKHARDT AN EDUARD HABICH

[Konzept]

Bafel, den 11. Mai 1884.

V. H.

Wie soll ich mich noch irgend erkenntlich zeigen können für das abermalige herrliche Geschenk welches bei mir eingetroffen ist? Gestatten Sie

mir nur einstweilen nach dem ersten flüchtigen Eindruck meinen Glückwunsch zu dieser hoch bedeutenden neuen Erwerbung! Der so feltene und räthelhafte Grünewald tritt uns nun immer näher; an seiner Urheberchaft ist, wie mir scheint kein Zweifel möglich.

Zu allererst hat diese Kreuztragung jene Eigenschaft, welche die Vorbedingung der Echtheit jedes Grünewald ist: die Originalität der Erfindung. Der Meister hat auch diese Scene in seinem Innern frei von allen damaligen Paffionsbildern als eigene Erscheinung vor sich gesehen und als sein Eigenthum gestaltet. Sein Christus bricht so zusammen, wie kein anderer Christus; seine Vertheilung und Charakteristik der Schergen ist eine andere als bei allen andern Malern. Auf dem Grund der dunkeln Mauer geht der Moment mit einer außerordentlichen Kraft vor sich.

Ferner: diesen Kopf des Christus hat nur Grünewald schaffen können; er nimmt genau die Mitte des Bildes ein wie auf jenem Colmarer Flügel der Kopf der Maria im Freien; es ist im Grund daselbe sehr mächtige Haupt wie auf dem Cruzifixus mit jener Bildung des Augenknochens wie sie schwerlich ein anderer deutscher Maler hat.

Alles Einzelne, sobald man näher prüft, ist entweder nur bei Grünewald denkbar oder doch völlig mit ihm vereinbar. Die Dornenkrone ist dieselbe wie beim Crucifixus. Die außerordentlich lebendigen Hände sind bei allen Figuren echt Grünewald, auch die Fingernägel. Der zerlappte Rand des Tuchwerkes, wie es der Meister liebt, kommt wenigstens am Rock des rechts knienden Hellebardenträgers zum Vorschein. Das Kreuz, so wie es gezimmert ist, kann nur von Grünewald gemalt sein. Genug, es hat wieder einmal nicht nur ein Schatz altdeutscher Kunst sondern auch ein siche- res Werk eines seltenen und großen Meisters müssen gerettet werden und in die rechten Hände kommen.

Genehmigen Sie, h. H., den Glückwunsch und den nochmaligen auf richtigen Dank

Ihres ergebenen

J. B.

P. S. Darf ich bitten, Herrn Director Eisenmann meinen freundschaftlichen Gruß zu melden.

Caffel 4 Juni 1884

Verehrter Herr Profeffor

Sie haben mir durch Ihren Brief vom 11 Mai eine große Freude gemacht, welche noch eine hübfche Zuthat zu dem Vergnügen ift, das mir in Bafel in Ihrer Gefellfchaft zu Theil wurde.

Eifenmann ift voller Dankbarkeit mit mir, daß Sie für unfern lieben Grünewald eine fo kräftige Lanze einlegen, für Grünewald, dem viele Kunsthiftoriker eigentlich nur ein hiftorifches Intereffe darbringen, weil fie nicht die derbe, innige, überwältigende Natur dieses Mannes begreifen und doch Kritiker über fein Schaffen fein wollen. —

Man muß vor Allem den Geift der großen Meifter durch ihre Werke auf fich einwirken laffen und deren Individualität begreifen! Für das Heer der alles benagenden Kunstkäfer (wie fie Morelli nennt) haben die Maler eigentlich keine Bilder gemalt! —

Gerade in den Formen und Farben steckt der Geift der Meifter und jene müffen ftudiert und in dem Sinne des Künstlers gefühlt werden. —

Diefe wieder aufgefundenen Gemälde und der Befitz ihrer Photographien mögen Burckhardt veranlaßt haben, nochmals über Grünewald zu fprechen, diesmal nicht vor einem allgemeinen Publikum, fondern vor dem wiffenschaftlichen Auditorium der hiftorifch-antiquarifchen Gefellfchaft zu Bafel. Er benützte für die Vorbereitung das Manuskript feines Vortrages von 1861 und notierte einige Randbemerkungen in violetter Tinte, die er erft feit den 80er Jahren verwandte. Befondere Aufzeichnungen fcheinen nicht gemacht worden zu fein, fodafß wir über den Inhalt des Vortrages nur durch das von Rudolf Wackernagel geführte Protokoll der Gefellfchaft und ein Zeitungsreferat orientiert werden.

PROTOKOLL DER HISTORISCH-ANTIQUARISCHEN
GESELLSCHAFT ZU BASEL

über die Sitzung am 12. November 1885

. . . Herr Prof. Jacob Burckhardt fpricht über den Maler Mathis Grünewald von Afchaffenburg, welchen Sandrart als einen »verwunderlichen und hochgeftiegenen Meifter« preift. Die Hauptwerke dieses Künstlers, von deffen Lebensumftänden nur das Wenigfte bekannt ift, finden fich in München,

Cassel und Colmar. Auch das Museum in Basel besitzt mehrere ihm zugeschriebene Blätter, von denen zum wenigsten eines sicher von seiner Hand ist. Das Ergebnis der vergleichenden Betrachtung dieser Werke ist die Überzeugung, daß Grünewald unter den damaligen deutschen Malern eine durchaus eigentümliche Stellung einnimmt; er ist ein großer Colorist, vor allem liebt er die Anwendung des geschlossenen Lichtes, der Reflexe und Halbtöne, die Abstufungen des Dunkels, was alles ihm den Beinamen des deutschen Correggio eingetragen hat. Namentlich aber ist ihm das visionäre Licht eigen, bei dessen Verwendung er dann oft bis an die Grenze alles Möglichen zu gehen wagt.

ALLGEMEINE SCHWEIZER ZEITUNG BASEL

Aus der Beilage zu Nr. 271 vom 14. November 1885

Hr. Prof. Jac. Burckhardt sprach in der Sitzung vom 12 ds über den deutschen Meister Matthias Grünewald aus Aischaffenburg, dessen wenige sichere Werke ihm eine hervorragende Stelle unter den deutschen Malern anweisen. Über seine Lebensumstände ist uns nur wenig bekannt; zur Zeit des Cardinalerzbischofs Albrecht von Brandenburg hielt er sich in Mainz auf und wurde von diesem Kirchenfürsten beschäftigt. Es finden sich von ihm mehrere Gemälde in München, zwei, ein Crucifix von erschreckender Realität und eine Kreuztragung (beide der Sammlung Habich zugehörig) im Casseler Museum, der sog. Isenheimer Altar in Colmar, und in unfrem Basler Museum ein unzweifelhaft ächtes und ein bestrittenes Bild. Aus diesen Werken nun geht hervor, daß Grünewald durchaus einen eigenen Entwicklungsgang verfolgte, und beispielsweise von Dürers Einfluß unberührt blieb. Er ist der Meister des Helldunkels und bringt in glücklichen Momenten wahrhaft wunderbare Farbeneffekte zu Stande; vor Allem liebt er das visionäre Licht. Der für die Antoniterpräceptorei zu Isenheim im Elsaß zu unbekannter Zeit geschaffene, mehrflügelige Altar im Colmarer Museum läßt diese Eigenschaften Grünewalds besonders hervortreten. Die meisten Bilder dieses Altars, eine Verkündigung Mariä, eine Madonna mit dem Kind im Freien, ein wundervolles Engelskonzert von ganz eigentümlicher Auffassung, eine Auferstehung Christi und verschiedene, besonders schöne Heiligengestalten (Sanct Antonius der Abt, Paulus der Einsiedler, Sanct Sebastian) stammen zweifellos von dem Meister, während die Außenseiten der Altarflügel eine Kreuzigung und die Predella eine Grablegung aufweisen, welche beiden Bilder nicht ganz auf der Höhe der übrigen Theile

stehen. In der Discussion wurde deshalb die Vermuthung ausgesprochen, diese Bilder möchten von einem Gehilfen des Meisters, vielleicht seinem Bruder Hans herflammen. In diesem Fall wäre auf Hans von Aschaffenburg auch die Kreuzigung in Cassel und diejenige in unserem Museum zurückzuführen. Treffliche Photographien unterstützten die Ausführungen des Herrn Referenten, doch gehört gerade Grünewald zu den für den Photographen am wenigsten dankbaren Autoren. Das bei ihm mit Vorliebe gemalte visionäre Licht mit feinem gelblichen Schein projicirt sich auf die Photographie dunkel, so daß lediglich mit Hilfe dieser Abbildungen schwerlich jemand sich einen Begriff von dem Meister wird machen können.

Die beiden Berichte—weitere Besprechungen sind nicht erschienen—ergänzen sich, sodaß man doch eine ungefähre Vorstellung von Burckhardts Ausführungen erhalten kann. Unter den Münchener Tafeln versteht er nicht die Verspottung Christi, die erst 1909 von Heinz Braune aufgefunden wurde, sondern das Mauritius- und Erasmus-Bild und seine beiden angeblichen Flügel aus der Cranach-Schule. Der in der Diskussion erwähnte, aus der neueren Literatur völlig verschwundene Hans Grünewald ist bei Sandrart als Zeitgenosse von Matthias Grünewald genannt und von Nagler dann irrtümlich als sein Bruder bezeichnet worden. Wahrscheinlich handelt es sich schon bei Sandrart um eine Verwechslung mit Hans Baldung Grien, dem »Grünhans« Dürers, über den der Autor der Teutschen Akademie nichts zu berichten wußte.

In der gleichen Sitzung der historisch-antiquarischen Gesellschaft folgte dem Vortrag über Grünewald ein Referat von Dr. Achilles Burckhardt über Bildnisse des Erasmus. Der Berichterstatter der Allgemeinen Schweizer Zeitung gibt ein hübsches Zeugnis für die Beliebtheit Jacob Burckhardts, wenn er schreibt: »Im ersten Act waren etwa 70 Mitglieder zugegen gewesen, in Anbetracht der leider ziemlich beschränkten Räumlichkeiten eine sehr große Zahl. Zum 2ten Act blieben noch etwa 20 da.«