



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Kunst

Die Neuzeit von der Reformation bis zur Auflösung des Alten Reichs :
Renaissance und Barock / Georg Dehio

Dehio, Georg

Berlin [u.a.], 1931

Matthias Grünewald

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96236](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96236)

Zweites Kapitel.

GRÜNEWALD UND DIE ROMANTIKER.

MATTHIAS GRÜNEWALD.

(Abb. 79—92.)

Von Dürer wenden wir uns sogleich zu dem, der sein vollkommenstes und großartigstes Gegenbild ist. Man hat oft davon gesprochen, daß das deutsche Kunstleben auf seinen Höhepunkten in einem persönlichen Doppelgipfel sich darzustellen geneigt sei, und weist dabei auf Goethe und Schiller, Mozart und Beethoven. Von viel tieferer Bedeutung als bei diesen ist die innere Gegensätzlichkeit im zeitlichen Nebeneinander bei Dürer und Grünewald. Hier liegt die Doppelung nicht in der Zufälligkeit des Persönlichen oder der schnellen Folge zweier Phasen der allgemeinen Abwandlung, vielmehr ist sie der notwendige Ausdruck des das Zeitalter erfüllenden Dualismus: In Dürer der Drang zum Universellen, in Grünewald die scharf persönliche Prägung einer spezifisch deutschen Tradition. In Dürer die Verpflichtung zur Sicherung der Kunst durch die Vernunft und eine bis zur Selbstverleugnung strenge Selbstzucht; Grünewald ein seinem Dämon hingegebener Nachtwandler. Dürer der Technisch-Allseitige; Grünewald mit einer zu dieser Zeit ungewöhnlichen Einseitigkeit Maler und nur Maler. Dürer zu weitestem Umfang der Wirkung und des Ruhmes gelangend, über die deutschen Grenzen hinaus, aber unverrückt sein Zentrum in seiner Vaterstadt nehmend; Grünewald ohne örtliche Wurzeln, einsam, früh vergessen. Dürer umspannte die ganze Problematik der Zeit; Grünewald ließ vieles, was in ihr lag, unberührt, in anderem aber gingen seine Ahnungen schon über sie hinaus. Und auch noch dieser Gegensatz: Dürers Leben und Schaffen liegt klar vor uns ausgebreitet, unser Bild von Grünewald ist äußerlich voller Lücken, innerlich voller Rätsel. Aber letztlich ist nicht nur von Gegensätzen zu sprechen; gerade weil sie im Persönlichen so stark sind, fühlen wir erst recht es durch: wieviel beiden durch Zeit und Volk gemeinsam ist.

In seinen 1531 erschienenen »Elementen der Rhetorik« nennt Melanchthon als bemerkenswerteste deutsche Maler drei: Dürer, Cranach, Matthias. Daß mit dem Dritten der gemeint ist, den wir heute Grünewald nennen, wird aber vernünftigerweise nicht zu bezweifeln sein. Dann verblaßte die Erinnerung an ihn schnell. Man kann es verstehen, daß der zur Herrschaft gelangte Renaissancemanierismus nicht viel von ihm wissen wollte. Erst das spätere 17. Jahrhundert, der Barock, hatte wieder ein Auge für ihn. Der vielseitig gebildete Maler Joachim von Sandrart nennt ihn in seiner »Teutschen Akademie« 1675 mit hohem Lob, beklagt zugleich, daß er über sein Leben nichts mehr habe in Erfahrung bringen können; doch hat er von ihm noch mehrere Bilder gesehen, die heute verschwunden sind. Selbst in Isenheim im Elsaß, wo sein Hauptwerk stand, war sein Name in Vergessenheit geraten; Franz Lerse, der Straßburger Jugendfreund Goethes, beschreibt es ausführlich, kennt aber nicht den Urheber. Erst nach 1871 wurde Grünewald entdeckt, hauptsächlich durch das Verdienst Alfred Woltmanns, des ersten Vertreters der Kunstgeschichte an der deutschen Universität Straßburg — der noch 1866 den Isenheimer Altar für ein Werk Hans Baldungs gehalten hatte. Seitdem hat die Forschung etwas mehr, wenn auch lange nicht genug, Licht über den großen Meister verbreitet.

Geburts- und Todesjahr sind nicht bekannt. Der Geschlechtsname Grünewald taucht erst bei Sandrart auf. Wahrscheinlich lautete der richtige Name — was übrigens unwesentlich ist — Neithart. Selbst über sein Hauptwerk, den Altar des Antoniter-Klosters Isenheim bei Colmar, fehlen alle direkten Daten. Der Stifter desselben (merkwürdigerweise ein geborener Italiener) amtierte 1493—1516. Der Altar muß spätestens 1511 vollendet gewesen sein, da eine der (stilistisch zu urteilen) spätesten Tafeln desselben auf einem in diesem Jahr in Straßburg erschienenen Holzschnitt kopiert ist. Das von H. A. Schmid vorgeschlagene Anfangsdatum 1508 ist also gewiß nicht zu früh gegriffen. Damit ist aber ein anderes von Schmid hypothetisch gesetztes Datum, das der Geburt um 1483, nicht leicht vereinbar. Grünewald müßte als Fünfundzwanzigjähriger den Altar begonnen haben. Es versteht sich aber ziemlich von selbst, daß ein so gewaltiger und kostspieliger Auftrag nur an jemanden erteilt wird, zumal wenn es ein Fremder ist, der sich schon an anderen größeren Arbeiten bewährt hat. Es wird also besser sein, das Geburtsjahr in die — merkwürdig fruchtbaren — 70er Jahre hinaufzurücken, näher heran an Dürer und Cranach. Das ist nicht gleichgültig. In einer Zeit raschen Flusses der allgemeinen Entwicklung kommt viel darauf an, mit welchem Moment desselben die Anfänge eines Künstlers zusammenfallen. (Die Behauptung, er sei schon 1455 geboren, bedarf keiner ersten Widerlegung). Im Dunkeln liegt auch das Örtliche des Ausgangspunkts seiner künstlerischen Entwicklung. Älter als der Isenheimer Altar

sind nur die Verspottung Christi in der Münchener Pinakothek und die Altarflügel in Lindenhart. Die Zuschreibung an Grünewald wird allgemein anerkannt; das Entstehungsjahr 1503 (oder wenig früher) ist so gut wie sicher. In Frankfurt hat Sandrart eine Verklärung Christi von 1505 gesehen*. Als Jakob Heller dem von ihm gestifteten, von Dürer gemalten Altar mit Mariä Himmelfahrt (abgeliefert im September 1509) Flügel hinzufügen ließ, hat Grünewald die Außenseite derselben mit Figuren grau in grau geschmückt** (Abb. 81, 82). Es sind also frühe, auch durch die Arbeit in Isenheim nicht abgebrochene Beziehungen zu Frankfurt das erste, was wir aus Grünewalds Leben feststellen. Die Vermutung liegt nahe, daß der Maingau seine Heimat war. Um dieselbe Zeit, als Grünewald am Verspottungsbild arbeitete, malte in Frankfurt der ältere Holbein seinen Passionszyklus. Die Beziehungen zwischen beiden Werken sind unverkennbar. Aber es ist durchaus nicht notwendig, Grünewald als den empfangenden Teil anzusehen; das Verhältnis kann auch das umgekehrte gewesen sein. Grünewalds Kunstweise als einen Seitenschöbling der Schwäbischen Schule einzustellen oder geradezu eine Augsburger Lehrzeit für ihn zu postulieren, können wir uns nicht entschließen. Eher wäre an niederländische Wanderjahre zu denken. Aus dem Elsaß kehrte Grünewald in die Maingegend zurück. Ein 1514 in Seligenstadt ihm erteilter Auftrag ist nicht sehr vornehmer Art. In Teilen erhalten: Museum in Freiburg, Stuppach (Abb. 91), ein Altar für die Mariaschneekapelle in Aschaffenburg 1517. Hier könnte ihn der Kardinal-Kurfürst Albrecht von Mainz kennengelernt haben, er blieb in dessen Dienst bis an sein Ende, etwa 1529. Drei Bilder für den Mainzer Dom sind verschwunden. 1524—25 malte er einen großen Altar für Albrechts Lieblingsstiftung in Halle; das Mittelstück kam, als Halle der Lehre Luthers zufiel, nach Aschaffenburg und von dort in neuerer Zeit nach München (Abb. 92). Endlich gehört der Spätzeit der Altar für Tauberbischofsheim, dessen Hauptteile (Kreuztragung und Kreuzigung) jetzt in Karlsruhe sind. Selbstverständlich ist dies nicht alles, was er geschaffen hat, aber von mehr haben wir nicht Kunde.

Ein Werk vom Umfang des Isenheimer Altars hat Grünewald nicht mehr zu malen Gelegenheit gehabt. Der Auftrag war einer der größten, die je der deutschen, der nordischen Kunst zugekommen sind. An Umfang übertrifft er den Genter bei weitem, und auch alle von Dürer ausgeführten. Altertümlicher als diese ist er insofern, als er am Zusammensein von Malerei und Holzplastik noch festhält. Der Aufbau wurde kurz vor der Französischen Revolution zerstört, die Teile haben sich fast vollständig erhalten (Museum in Colmar). Die Zahl der Gemälde ist, die Predella eingerechnet, neun. Die Wandlung ergab drei Ansichten:

* Studien zu derselben im Dresdener Kupferstichkabinett. Abb. 79.

** Es waren ihrer 4, davon 2 erhalten, im Städelschen Institut Frankfurt.

im geschlossenen Zustand (der nur in der Fastenzeit nicht verändert wurde) die Kreuzigung, zwei Tafeln zu einer Bildfläche zusammengenommen, und auf den Flügeln die hll. Antonius und Sebastian; im zweiten Zustand Christi Geburt und Engelkonzert, daneben auf den Flügeln Verkündigung und Auferstehung; im dritten Zustand der vertieft Schrein mit der plastischen Sitzfigur des Titelheiligen nebst den Seitenfiguren Augustinus und Hieronymus, und auf den wieder der Malerei überlassenen Flügeln die Versuchung des Antonius und sein Besuch beim Einsiedler Paulus. Die Reihenfolge der Wandlungen ist in Form und Inhalt auf den Kontrast angelegt: zuerst die tragische Schicksalserfüllung düster und bleischwer, dann die in mystischem Überschwang erfaßte strahlende, klingende, jubelnde Überwirklichkeit, zuletzt Beruhigung in festem, plastischem Dasein. Der Eindruck im Moment der Wandlung muß überwältigend gewesen sein, indem sich mit dem bildnerischen Prinzip des räumlichen Zusammenseins das der Schaubühne entnommene des zeitlichen Hintereinanders verband (Abb. 83—90, 255, 257).

Die Kreuzigung (Abb. 83, 86). Sie ist nicht historisch-realistisch dargestellt, wie das 15. Jahrhundert es tat (und in seinen erzählenden Zyklen auch Dürer), sondern dogmatisch und repräsentativ, wie im hohen Mittelalter — man beachte die Einbeziehung des symbolischen Lammes in die Szene. Grünewald steht damit nicht allein, Burgkmair, Cranach u. a. verfahren in derselben Weise reduzierend, nur hat keiner mit gleicher Energie alle Darstellungsmittel auf die Stimmung hin vereinheitlicht. Bei Burgkmair und Cranach ist die Landschaft heiter. Grünewald gibt etwas noch nie Gesehenes: ein weites, ödes, steiniges Hügelland, über das die schwarze Nacht niedersinkt, ganz monoton, nur am tiefliegenden Horizont ein matter Lichtschein. Vor der Finsternis stehen in fahler, gespenstischer Helligkeit die Figuren. Der Umriß gewinnt damit höchsten Nachdruck. Und daß sie alle reliefartig in einer Ebene stehen, gibt ihrer Erscheinung eine starre Gebundenheit, die am Schluß einer so sehr um Tiefe bemühten Epoche als überaus herb und asketisch empfunden worden sein muß. Dem am Marterholz Hängenden ist höchste physische Wucht geliehen; der Künstler wußte genau, was er damit erreichte, daß er ihn im Maßstab größer bildete als die unter dem Kreuze Stehenden: wie groß muß die Bergeslast der Qualen gewesen sein, bis selbst dieser herkulische Körper unterlag. Nichts von Verklärung ist an ihm, nicht einmal stoische Ergebung. Mit größter Ausführlichkeit werden die blutigen Male der Stäupung vorgerechnet; die Ränder sind grünlich angelauten, als hätte schon die Verwesung begonnen; die abgebrochenen Enden der Ruten stecken im Fleisch; die Füße sind furchtbar deformiert, die Finger krampfhaft gespreizt. Gegen dieses Bild des Grauens wirken die Körperverkrümmungen der älteren Kunst wie ein kühles Ornament, auf einen durch die Renaissance erzogenen Italiener müßte es unbeschreib-

lich abstoßend gewirkt haben. Und daneben steht fanatisch unerschütterlich der letzte Prophet des Alten Bundes, Johannes der Täufer, wie die Verkörperung des unerbittlichen Ratschlusses, daß dieses geschehen mußte. Mitleid ist nur auf der andern Seite; aber es ist ganz zur körperlichen Qual geworden. Maria sinkt mit einer anatomisch fast unmöglichen, um so erschreckenderen Knickung der Wirbelsäule nach hinten über. Bei Magdalena setzt sich die quirlende Bewegung der gerungenen Hände bis in alle Gewandfalten fort. Man vergleiche damit die Maria in Dürers großen Passion (Abb. 21). — Selbst die Predella mit der Beklagung am offenen Grabe bringt keinen mildernden Ausklang (Abb. 87). Mit der Pracht und Furchtbarkeit dieses Toten läßt sich nichts vergleichen. Die Zeit hat, besonders in der Plastik, viele schöne Beklagungsgruppen aufzuweisen: hiergegen erscheinen sie alle flach in der Empfindung. Zu beachten die große Wirkung durch die asymmetrische Anordnung.

Die Bilder der zweiten Reihe (Abb. 84, 85, 88). Sie führen uns nochmals so tief in die mittelalterlichen Vorstellungen von Gott und seiner Menschwerdung, daß wir um einiges eingehender, als es unserer Darstellung sonst gestattet ist, von diesen Dingen sprechen müssen. Auf den ersten Blick scheint es allerdings, als habe Grünewald sich außerhalb aller Tradition in der Kirche gestellt. Heidrich findet bei ihm dieselbe explosive Gewalt der Subjektivität, wie sie Luther in der Bewegung der Schwärmer zu bekämpfen hatte. Dieser Vergleich enthält Wahres und Falsches zugleich. Grünewald gehorchte, was den stofflichen Gehalt seiner Bilder betrifft, sicher einem ihm vorgelegten theologischen Programm. Aber allerdings stützte sich dasselbe auf Spekulationen, welche die von der Gewohnheit sanktionierte Bildgestaltung noch nie berührt hatte. Einem Durchschnittskünstler wäre das eine Verlegenheit gewesen, Grünewald wurde durch die ihm gewährte Freiheit erst der, der er war: die historischen Bindungen waren gefallen, seine gestaltende Phantasie hob sich zu schwärmender Ekstase. — Man tritt vor die zweite Reihe noch ganz erschüttert von dem Eindruck der ersten. Jetzt, indem die Flügel aufgeschlagen werden, eröffnet sich auch der Zusammenhang des göttlichen Planes, in dem das Opfer des Sohnes eine bittere Notwendigkeit war. Wir sehen in der Verkündigung, wie das Wort Fleisch werden will; und in der Auferstehung, wie das Fleisch in den Geist zurückkehrt. In der Mitte zwischen ihnen die Geburt des Heilands. Allerdings ist es nicht das altgewohnte Weihnachtsbild. Es ist, mit Kögler zu reden, nicht die Legende, sondern der Mythos gemalt. Ich kenne aus der älteren deutschen Kunst nur ein einziges Analogon: in dem Bilde des Meisters Franke auf dem Hamburger Altar von 1424 (Bd. II, Abb. 604). Wie dort fehlt Joseph, wie dort sind die Hirten nur weit hinten auf dem Berge sichtbar, wie dort erscheint am obersten Bildrande Gottvater

und sendet aus dem Gewölk goldene Strahlen herab. (Hier sei mit allem Vorbehalt eine Hypothese geäußert: der Maler des Hamburger Bildes war einigermaßen wahrscheinlich ein Straßburger; lag also vielleicht für die ungewöhnliche Darstellung eine elsässische Tradition vor? welche, um die Filiation weiter zu verfolgen, aus einer italienischen hervorgegangen wäre.) Es fehlt — auf dem Isenheimer Bilde ebenso — die gewohnte Kennzeichnung des Schauplatzes der Geburt als Hütte oder Ruine. Dafür wird eine Gartenmauer mit geschlossener Pforte sichtbar: — jedermann verständlich als der *Hortus conclusus*, das Symbol der unverletzten Jungfräulichkeit. So ist also das Mysterium, das der Realismus des 16. Jahrhunderts fast vergessen hatte, mit allen Mitteln betont, aber doch so, daß das Übernatürliche in die Ferne gelegt wird. Der Vordergrund steht in irdischer Nähe. Maria hat nichts Transzendentes an sich; sie ist nicht die zarte Jungfrau, sondern die stolze, reiche Mutter; in strahlendem Glück hebt sie den kräftigen Knaben zu sich empor aus der Wiege. Und weiter sieht man noch die Badewanne und das Töpfchen: unmißverständliche Zeugen, daß in diesem Kinde Gott wirklich Mensch geworden ist. Wie diese dogmatisch geforderte Beweisführung in ihrer naiven Drastik malerisch und poetisch verwertet ist, mit einem leisen humoristischen Unterton (so in der Wirkung auf uns — ob auch in Grünewalds Absicht?), ist von unvergleichlichem Reiz. — Wendet sich der Blick dann weiter auf die linke Hälfte, so wogt uns schon wieder die überirdische Welt entgegen. Ein Vorhang ist zurückgezogen vor einem dunkeln Raum, in dem ein phantastisches Mysterienspiel beginnt. Vorn spielt ein Engel auf der Gambe dem Christkind etwas vor; weiter hinten ein kapellenartiger Einbau (im Formencharakter am meisten an das Laurentiusportal des Straßburger Münsters erinnernd); dann wieder ein die Geige streichender Engel, umschwebt von geflügelten Cherubinen, und vor ihnen eine mädchenhafte Frauengestalt, Maria als Königin der Engel. Was bedeutet sie in diesem Zusammenhang? Wie es scheint, dies*: Die dogmatische Basis ist die Lehre, daß die Fleischwerdung Christi eine doppelte Erlösung brachte: den Menschen und den Engeln. Daher der doppelte Lobgesang: *Gloria in excelsis — pax in terra*. Der Gedanke wird ausführlich behandelt in dem »*Speculum humanae salvationis*«, wovon 1476 in Basel eine reich illustrierte deutsche Ausgabe erschienen war. Köglers Vermutung, daß sie Grünewald und den ihn beratenden Ordensmännern vorgelegen habe, ist plausibel (schließt natürlich nicht aus, daß auch noch andere »Quellen« im Spiel waren). Mit Hilfe dieses Buches lassen sich noch viele Einzelheiten zwanglos erklären, von denen wir nur das vor Maria an sichtbarster Stelle stehende Kännchen aus venezianischem Glas nennen, durch das die Sonne scheint

* Ich schließe mich im folgenden der Deutung von Hans Kögler an, Repertorium für Kunstwissenschaft 1907.

und einen zarten Schatten auf die Schwelle malt; es ist (wie auf der rechten Hälfte der geschlossene Garten) ein Symbol der jungfräulichen Geburt. Auch die Statuetten der Propheten an der Kapellenarchitektur, der Feigenbaum und Rosenstrauch im Garten haben ein jedes ihre besondere Bedeutung. Grünewalds Phantasie hat sich durch den spröden, dogmatisch-symbolischen Stoff nicht lähmen lassen, wie gewinnt doch alles bei ihm sinnliche Lebenskraft und poetischen Zauber.

Vollkommen unabhängig von der historischen Bildüberlieferung ist die Auferstehung (Abb. 88). Das spätere Mittelalter ließ den Erlöser ganz eigentlich aus dem Grabe steigen, das eine Bein auf den Rand gestemmt, das andere noch in der Tiefe. Bei Dürer steht der Verklärte in plastisch fester Formgebung auf dem unbewegt gebliebenen Sarkophagdeckel und eine Wolke schwebt heran, um ihn emporzutragen. Bei Grünewald wird das Wunder zu höchster sinnlicher Glaubwürdigkeit gebracht. Wir sehen es greifbar: die Schwerkraft ist außer Wirkung gesetzt, der Zug nach oben hat den Sarg gesprengt, er reißt den Auferstehenden mit sich, nur das Leichentuch — eine tiefe Symbolik, zugleich Gelegenheit zu einer äußerst eindrucksvollen Bewegungslinie — schleppt schwer nach, während der Mantel in dem wirbelnden Luftstrom hin und her getrieben wird. Der Körper aber ist substanzlos, ganz durchleuchtet, nur die Augen und die Wundmale der ausgestreckten Hände sind dunkle Flecke. Sonst wurde die Auferstehung in die Stunde der Morgenröte verlegt. Bei Grünewald ist es tiefe, blaue Nacht. Alle Helligkeit im Bilde geht von dem Lichtkreis um den Auferstehenden aus. Die Wächter schlafen nicht, wie die ältere Kunst es zeigte, sie haben das Wunder gesehen, aber sie sind vom Licht hingestreckt wie von einem schmetternden Schlag.

Felsentore knarren rasselnd,
Phöbus' Räder rollen prasselnd,
Welch Getöse bringt das Licht!

Die Bilder der dritten Reihe (Abb. 89, 90). Es sind ihrer, da die Mitte von plastischen Werken eingenommen wird, nur zwei: links der Besuch des heiligen Abtes bei dem Wüstenheiligen Paulus, rechts der Streit des ersten mit den Dämonen. Idylle und Spuk der Hölle. Kühle blaue, graue und blaßviolette Töne und grelle Gewitterstimmung. Auf die hier eine wesentliche Rolle spielende Landschaft kommen wir noch zurück.

Betrachten wir Grünewald im Zusammenhang der Zeit, so zeigt sich nach allen Seiten, zu Vorgängern wie Mitgängern, ein sehr großer Abstand. Aber doch fällt er nicht aus dem Zusammenhang heraus. Es gehört zum Charakter dieser Zeit, daß sie eine so enorm selbst-

herrliche Erscheinung möglich machte. Er ging mit einem mächtigen Schritt, einem der größten, der je gemacht worden ist, über die Spätgotik nicht weniger weit hinaus als Dürer, nur ging er in einer andern Richtung. Der Ausgangspunkt derselben war eben doch die Spätgotik. Aber er brachte die in dieser verhüllten Möglichkeiten so schnell zur Entfaltung, daß er öfters schon in die Problematik des 17. Jahrhunderts hineingreift. Die Renaissance ist ihm gleichgültig, weil sie seinem Wesen entgegengesetzt ist. Er bleibt nicht hinter ihr zurück, sondern er geht an ihr vorbei. Mit innerster Zustimmung hingegen hat er die Architekturformen und das tektonische Ornament der Spätgotik auf seinen Bildern zur Verwendung gebracht. Mehr noch, es hat die Grünewaldsche Linie überhaupt, an welchem Objekt auch sie sich zeige, eine spätgotische Nerventimmung. Wie die Linien der spätgotischen Architektur »flammen, sich winden, sich kräuseln«, so tun es auch die Umrisse von Grünewalds Körpern und Gewändern. Daß ihm die italienischen Dekorationsformen nicht unbekannt waren, verrät hie und da schon der Isenheimer Altar. Als sie in den 20er Jahren allgemein in Mode kamen, hat er sie reichlicher gebraucht; aber freudlos, wie H. A. Schmid sehr richtig sagt. Bedeutsamer ist auf dem Isenheimer Sebastian der antikische Kontrapost der ganzen Figur. Es war aber ein Experiment, das er nicht wiederholte. Daß seine Gemälde als Ganzes nach anderen Gleichgewichtsprinzipien als denen der Hochrenaissance aufgebaut sind, sieht man auf den ersten Blick. Eine andere Frage ist doch die allgemeinere, vielleicht ihm kaum bewußt werdende Einwirkung von Italien her. Sie wird mit Schmid zu bejahen sein. »Das Gefühl für die richtige räumliche Wirkung seiner Bilder, so wie wir sie als einen Fortschritt über die frühere Zeit empfinden, ist ihm kaum gekommen, ohne daß er richtig konstruierte Räume gesehen hätte.« Dafür konnten die Bilddrucke Dürers und der Augsburgers schon genügen. Er selbst hat aber nicht konstruiert. »Auch die große und plastische Wirkung der späteren Schöpfungen ist in diesem indirekten Sinne entschieden bedingt durch den neuen, von auswärts eingedrungenen, in seinen letzten Konsequenzen seiner Kunst feindlichen Stil.«

Der Wesensunterschied zwischen ihm und Dürer wird gewöhnlich so formuliert — nicht erschöpfend, aber die differenten Schwerpunkte richtig bezeichnend: Dürers Stil ist Darstellungsstil, Grünewalds Ausdrucksstil. Daraus erkennt man sogleich, was den einen zur Renaissance hinzog, den andern auf der nordisch-mittelalterlichen Richtungslinie festhielt. Es blieb für Grünewald unfaßbar, daß man darstellen könne um der Darstellung willen, um die ruhige, beziehungslose Existenz schön proportionierter und klar gegliederter Körper zu durchsichtiger Anschauung zu bringen; selbständige Werte waren ihm weder »Schönheit« noch »Richtigkeit« — die Grundbegriffe Dürers; nur insoweit er die Formen der äußeren Welt als Gleichnisse seiner inneren Gefühlserlebnisse

wiedererkannte, hatten sie für ihn Bedeutung, das heißt: um Ausdruck drehte sich bei ihm alles — Ausdruck war auch in der letzten spätgotischen Generation das Beste gewesen, was sie geben konnte; er war es allein, der mit den außerordentlichen Mängeln und Makeln ihrer Darstellungsform versöhnte. Aber von dem niedrigen, kleinlichen, zerlegenden Naturalismus des 15. Jahrhunderts hat sich Grünewald vollkommen befreit; er sieht die Erscheinung der Dinge als ein großes Kontinuum; er hat aber auch Momente, in denen er über die jenseitige Grenze hinaus wieder naturfern wird. Er ist in seiner Darstellung zwar im einzelnen ganz realistisch, im ganzen jedoch steht er frei über der Wirklichkeit. Nur ein ganz selbstgewisser Geist konnte es wagen, den in mühsamer Arbeit erworbenen Bestand der malerischen Kultur, die er vorfand, so unbedenklich preiszugeben. »In visionärer nachtwandlerischer Sicherheit zaubert seine Phantasie Gestalten und Farben ihrer eigenen Welt ans Tageslicht, unter Verwischung aller Grenzen des wirklichen und erträumten Daseins« (Heidrich). Aber das ist doch nicht eine außerhalb der historischen Entwicklung stehende, rein persönliche Willkür: das Pathos einer tief aufgewühlten Zeit kam in ihm zum Durchbruch und nahm persönliche Gestalt an. Er blieb altgläubig; aber viel entschiedener als bei Dürer, dem klarbewußten Anhänger der Reformation, gewinnt man durch ihn den Eindruck, daß die alte Kirche in ihren Grundlagen unterhöhlt war. H. A. Schmid meint, daß er, der Sektierer und Schwarmgeist unter den Malern, auch in religiöser Hinsicht ein Schwarmgeist gewesen sei und zu den Täufern gehört habe, jeder müsse den Eindruck erhalten, daß hinter seinen Werken nicht bloß ein einzelner Mensch, der bisher unbekannt war, sondern eine ganze große Bewegung gestanden ist, von der man nichts ahnt und wenig erfährt aus den üblichen Darstellungen der Geschichte.

Somit läßt sich der Überschwang des Gefühls bei ihm und der daraus folgende Primat des Ausdrucks in seiner Kunst noch aus allgemeinen Voraussetzungen erklären. Davon zu unterscheiden ist die rein persönliche Färbung. Sein Gefühl ist nicht nur stark, es ist extravagant. Es zieht ihn magisch zu der Nachtseite des Lebens, zum Abnormen und Gräßlichen, zur unergründlichen Tiefe des Leidens — oder er versteigt sich zu schwindelnden Höhen überirdischer Ekstasen: die beruhigte Mitte, Gesundheit und Heiterkeit, hat er fast nie dargestellt. Seine Körperformen sind erfüllt von einem vibrierenden Nervenleben, höchst beweglich, aber nicht stark. Schönheit im Sinne der Renaissance, aber auch Lieblichkeit im Sinne der Spätgotik kennt er nicht. Warum muß der so schön bewegte Engel mit der Gambe den Kopf eines häßlichen Bauernkinds haben? Schmid findet in dem Gesicht der Madonna im Rosengarten etwas Dämonisches. — In höchstem Grade ist es dem Christus der Auferstehung eigen; eine schwächliche, in den Proportionen miß-

bildete, in den Gelenken übertriebene Gestalt; nichts von Feierlichkeit und Größe. Es ist die magische Lufterscheinung, die als Ersatz für geistigen Ausdruck dienen muß. Man erwartet den Sieg des Göttlichen zu sehen und findet ein Naturwunder. — Die Verkündigungsszene ist von enormer momentan-dramatischer Gewalt; aber wo ist die Poesie, die sonst dieser Szene eigen war? Der Engel bricht mit seiner Botschaft herein wie mit einer Drohung, und Maria ist ganz nur hilfloser Schreck. Der Streit des hl. Antonius mit den Dämonen war schon vor ihm oft geschildert worden, so grauenhaft noch nie. Von dem humoristischen Element, das sonst die germanische Kunst diesem Spuk beizugesellen liebte, ist keine Spur. Es ist die vertrackteste Zoologie, die je dargestellt worden ist; im einzelnen alles überaus genau der Wirklichkeit nachstudiert, aber zerrissen und desorganisiert und die Fetzen in dämonischer Travestie der Schöpfung zu scheußlichen Neubildungen zusammengeflickt. Bären, Nilpferde, Krokodile, Raubvögel, Fledermäuse haben ihren Beitrag geliefert. Und das Furchtbarste: diese Tiere sind nur verkleidete Menschen, umgetrieben von entarteten menschlichen Leidenschaften. Alle Grade und Abstufungen sind vertreten. »Neben dem Vierschrötigen droht der Flinke, neben dem Draufgänger der Feigling, neben dem Jähzorn das Phlegma, neben der hellen Wut die salbungsvolle Ruhe des Geriebenen und die Bosheit des Verschmitzten. Hier grinst das Entsetzten, da das Grauen, da schleicht der Ekel heran. Das eine Tier fühlt sich scharf an, das andere feucht und klebrig. Das eine schreit, das andere brüllt, das dritte raschelt.« Auch sind es nicht nur tierähnliche Ungeheuer, einen triefäugigen Idioten entdecken wir, ein wütendes Weib und im Vordergrund eine dickbäuchige, mit schwärenden Beulen bedeckte Menschengestalt mit roter Zipfelmütze und Froschfüßen — man hat sie als den Dämon der Syphilis gedeutet, die damals als neueste Plage durch die Länder zog*. — Die Vertiefung ins Pathologische ist nicht auf diese Bild beschränkt. Die Frankfurter Tafel mit der Heilung eines besessenen Mädchens durch den hl. Cyriakus (Abb. 81) bringt nicht weniger unheimliche Beobachtungen an den Tag als das Antoniusbild. — Das sind Extravaganzen; aber sie machen verständlicher, wie Grünewald es fertig bringen konnte, einen so heiligen Gegenstand, wie den Erlöser am Kreuz, mit so grausamem Realismus sich zu vergegenwärtigen.

Es war »der Menschheit ganzer Jammer«, der ihn erfüllte. Die enorme Empfindlichkeit seiner Nerven für Sinneseindrücke jeder Art, die ihn zu so außerordentlichen künstlerischen Offenbarungen befähigte, hat er sicher als Mensch teuer bezahlen müssen. Niemals hat er es unternommen, seelischen Schmerz abgelöst vom körperlichen, wie Dürer im Veronikabilde, im Schmerzensmann, den vielen Gethsemaneszenen, zu

* Schmid macht darauf aufmerksam, daß die Antoniterhäuser die Pflege der Haut- und Geschlechtskrankheiten sich zur Spezialität gemacht hatten.

schildern, sondern wo der erste ist, folgt ihm der zweite auf dem Fuß; Magdalena am Fuß des Kreuzes wird von Konvulsionen geschüttelt, Maria bricht einer Toten gleich zusammen. Selbst die Schilderung seligen Jubels im Engelskonzert ist nicht frei von krankhafter Exaltation. Mit Erstaunen sehen wir hier einen Gefühlstypus entwickelt, der erst hundert Jahre später in der Malerei der Gegenreformation das allgemein Gewünschte wurde.

Die Analogie zwischen Grünewald und dem Barock erstreckt sich nun auch auf das Formale. Man darf bei seinen Bildern nie mit der Einzelheit beginnen. Sie sind in einer Weise, wie es bisher nicht bekannt war, in seiner Phantasie als Ganzes geboren. Hier springt der Gegensatz zu Dürer besonders in die Augen. Dieser reiht eine Vielheit koordinierter, für sich allein schon sehenswürdiger Teile in einen Gesamtorganismus ein, der auch wieder seinen selbständigen Wert hat. Die Barockmalerei hingegen — ich bediene mich der Analyse Wölfflins — hebt aus dem in einheitlichen Fluß gebrachten Ganzen einzelne Formen als die unbedingt führenden heraus, so aber, daß auch diese führenden Formen für den Blick nichts Trennbares, nichts, was sich absondern ließe, bedeuten. Offenbar steht Grünewald hierin näher zum Barock als zu Dürer. Es handelt sich dabei indessen nicht allein um die lineare Gliederung der Bildfläche, von größter Wichtigkeit für den Zusammenhang ist die beziehungsreiche Auslese und Ordnung der Farben. Daß Dürers Gemälde ganz ohne Rücksicht auf die Farbe konzipiert sind, ist etwas Besonderes. Im allgemeinen erstrebt das 16. Jahrhundert eine Harmonie, in der sich die einzelnen Farbflecke balancieren. Grünewald aber benutzt sie, um die Hauptmomente der Schilderung gegeneinander abzusetzen. So kontrastiert das in ungezählten Nuancen schillernde Rot der Madonna auf dem Isenheimer Geburtsbilde mit dem Weiß der Engel, in dessen Schatten violette, bläuliche und bräunliche Töne spielen. Ein Eingehen der Lokalfarbe in einen zusammenfassenden Gesamtton, wie die Holländer des 17. Jahrhunderts, kennt er nicht, vielmehr ist es das rauschende Durcheinanderklingen der vielen Einzelfarben, was auf seinen Bildern den Eindruck des Bewegten so sehr erhöht. Eine Auslese nach naturalistischen Gesichtspunkten ist ihm fremd. Er ist auch in der Farbe Phantast. Sagen wir es besser: die Farbe ist ihm die einzige Idealität. Es ist, als ob er sagen wollte: diese grobe, körperliche Welt ist, wie sie ist, also häßlich; nur die Farbe macht die Welt schön, und über sie bestimme ich. Was man seinen Realismus nennt, ist von keinerlei verstandesmäßigen Überlegungen gelenkt. Daß auf der Isenheimer Kreuzigung die Maßstäbe der Figuren ungleich sind, wurde schon bemerkt. Noch auffallender ist das im Verhältnis der Madonna zur Architektur und zu den Figuren des Engelskonzerts, obgleich der Raum als einheitlich gedacht ist. Um die Wissenschaft der Linearperspektive hat er sich offenbar nie bemüht. Es

wimmelt bei ihm von Verzeichnungen und Proportionsfehlern. Die Teile in den fortreisenden Bewegungsstrom des Ganzen überzeugend einzustellen, war ihm das allein Wichtige.

Bewegung ist ihm nicht etwas an den motorischen Apparat des menschlichen Körpers Gebundenes, sondern sie hat ihren eigenen Willen. Sie wählt sich ihre Bahn vornehmlich im Umriß. Der ausgestreckte Arm des Täufers hat eine nicht zu überbietende Ausdruckskraft, aber anatomisch ist er schwächlich. Es gilt auch gleich, ob die Bewegung vor einem sachlich bedeutenden oder indifferenten Gegenstand in die Erscheinung tritt. Wie wird doch beim Verkündigungengel die Gebärde der ausgestreckten Hand durch den vorausflatternden Mantelzipfel ungeheuer verstärkt! Ja, ohne Übertreibung kann man allgemein hin sagen, bei Grünewald verraten die Hände viel mehr vom inneren Leben als die Gesichter. Es ist bemerkt worden, daß Grünewalds Bewegungslinien das eigentliche germanische Erbe, wie es die nordische Spätgotik zu einem nicht zu überbietenden Reichtum ausgebildet hatte — man kann aber noch weiter zurückgehen auf die Linienrhetorik des romanischen »Barocks« —, daß er dies Erbe übernommen und vollendet habe. Sein Gewandstil ist ebensowenig realistisch wie der Dürers, nur von einem andern Temperament eingegeben. In der Vehemenz seiner Gebärdensprache erinnert er viel mehr an ältere deutsche Kunst als an das 15. Jahrhundert. In der Gruppe der ohnmächtig hinsinkenden Maria und des Jüngers, der sie auffängt, bleibt vieles unklar, z. B. der Zusammenhang der Hände des Johannes mit den Armen, aber die Signifikanz ihres Greifens kann nicht überboten werden. Der vorgestreckte Arm des Täufers ist gewiß nicht korrekt, aber welche deklamatorische Kraft liegt in ihm! An dem die Gambe spielenden Engel des Konzerts ist die Bewegung so musikalisch, daß durch sie auch die gemeine Form des Kopfes veredelt wird. »Musikalisch«, das ist überhaupt das am nächsten kommende Gleichnis für das Wesen seiner Linienführung.

Wie Dürer kam auch Grünewald zu einer neuen Auffassung der Landschaft: eine für die Entwicklungsgeschichte des modernen Naturgefühls bedeutsame Übereinstimmung. Jedoch faßt er sie, wie zu erwarten, anders auf als jener; nicht ihre ruhende Form fesselt ihn, sondern der in ihr liegende Ausdruckswert als Parallele zu dem geschilderten menschlichen Geschehen. Dürer hat die Stimmungslandschaft, wie bedeutend immer, nur vorübergehend kultiviert und nur auf Studienblättern; auf seinen Gemälden opfert er in seiner späteren Zeit die Landschaft ganz, Grünewalds Landschaften sind durchaus in Stimmung getaucht. Der Ausdruck trostloser Öde auf der Isenheimer Kreuzigung ist etwas absolut Neues, von niemandem vor ihm je Empfundenes. Durch die Landschaft des Beweinungsbildes fühlt sich Schmid, was man verstehen kann, an Velasquez erinnert in der Farbenwahl und selbst in der Pinselführung.

Auf der Geburt Christi sieht man im Hintergrunde eine hohe Bergwand, zu der die Abstürze der Hochvogesen ihm die Inspiration gaben; auf einer mittleren Stufe weiden die Hirten ihre Herde; eine Dunstmasse, in der Engel in unübersehbarer Schar hinschweben, senkt sich hernieder; Lichtströme brechen aus ihr hervor; in unbeschreiblich reichem Farbenspiel mischt sich der Widerschein der Himmelsglorie mit dem blauen Duft einer hellen Vollmondnacht. Es ist sehr viel Einzelform da, aber weich, verschwimmend und in schwachen Lichtkontrasten. — Auf den Einsiedlerbildern liegt der Nachdruck auf dem Vordergrund. Nach der mittelalterlichen Fassung der Legende ist der hl. Antonius durch die Wälder geirrt, um den hl. Paulus zu suchen. Er findet ihn in einer dunkeln Felsschlucht. Abgestorbene Bäume, von deren zackigen Ästen lange Moosbärte herabhängen; eine Palme; ein äsender Hirsch; Felskulissen mit bizarren Profilen, zwischen denen der Ausblick offen wird auf ein stilles grünes Tal und ferne helle Bergwände.

Man fragt sich, ob ein solcher Rausch des Gefühls, wie der, in dem der Isenheimer Altar gemalt wurde, einen Menschen dauernd beherrschen kann. Die späteren Arbeiten, freilich nur zum Teil erhalten, zeigen ihn denn auch beruhigter, wenn schon der vulkanische Kern noch immer nicht erkaltet ist. Unter sich sind sie merkwürdig verschieden in der Stimmung. Auf der Beweinung in Aschaffenburg und der Kreuztragung und Kreuzigung aus Tauberbischofsheim (Karlsruhe) lastet ein düsterer Ernst in vergleichsweise gedämpftem Pathos. Von einer nicht zu ahnenden neuen Seite stellt er sich im Mittelstück des Halleschen Altars dar (Abb. 92). Das Bild ist entstanden ein oder zwei Jahre vor Dürers Aposteln und hängt jetzt mit diesen zusammen im gleichen Saal der Münchener Pinakothek. Die Verschiedenheit ist enorm, und doch ist in gewissem Sinn eine Annäherung eingetreten: auch Grünewald hat sich von dem diesem Jahrzehnt eigenen Zug zum Monumentalen erfassen lassen. Und sehr zu bemerken: das Monumentale befreit ihn von innerem Druck, stimmt ihn heiter. Zwei Hauptfiguren mit untergeordnet behandelten, in die Tiefe zurückweichenden Begleitern. Jene, ganz von nahem gesehen, füllen den größten Teil der Bildfläche. Es sind die zwei an diesem Altar verehrten Heiligen: Mauritius, der Führer der thebaischen Legion, und der Bischof Erasmus (mit den Porträtzügen des Stifters, Kardinals Albrecht von Brandenburg). Sie sind im Gespräch, viel lebhafter und unbefangener als auf einer italienischen *santa conversazione*, wo die Heiligen nie aufhören zu repräsentieren. In der (nebenbei bemerkt: ausgesprochen asymmetrischen) Gegenüberstellung des vornehm apathischen, im schweren Prunk seiner Amtstracht dastehenden Kirchenfürsten und des quecksilbrigen, eleganten Kavaliers aus dem Mohrenlande liegt sogar Humor, eine sonst bei Grünewald seltene Sache. Aber die Charak-

teristik ist doch nicht der eigentliche Gehalt des Bildes, das ist die überaus durchgebildete Form und der unbeschreibliche Reichtum der Farben, die dabei doch alle starken Kontraste vermeiden. Hier hat Grünwald eine Höhe der Kultur erreicht, die in deutscher Malkunst — außer bei Holbein, der mit andern Mitteln vorgeht — ganz ohnegleichen ist.

In jedem bedeutenden Menschen liegt etwas Einmaliges. Bei Grünwald ist der Eindruck desselben so stark, daß der Betrachter Gefahr läuft, sich davon betäuben zu lassen. Aber auch Grünwald ist nur ein Glied in einer aus der Vergangenheit kommenden, in die Zukunft weiterrollenden Kette. Mit phänomenaler Geschwindigkeit hat er sich von seinem Ausgangspunkt entfernt, doch nicht verlassen die Richtung seiner Anfangsbewegung. Von der Renaissance hat er sich gerade nur streifen lassen. Es ist unschätzbar, an ihm zu sehen, welche Entwicklungsmöglichkeiten in der deutschen Kunst als solcher lagen. Wer seine Ahnen waren, wird uns erst ganz deutlich, wenn wir auf seine Enkel sehen: der größte derselben hieß Rembrandt. Wohl hat sich die Renaissance als eine breite Barre vor den Strom gelegt; er mußte unterirdisch weiterlaufen; aber keine Gewalt konnte verhindern, daß er einmal wieder an den Tag trete.

STRASSBURG UND DIE SCHWEIZ.

(Abb. 93—116.)

Durch einen rechtsrheinischen Gast war das Elsaß in den Besitz des gewaltigsten Werkes der deutschen Malkunst gekommen, den Ruhm der einheimischen Maler hielt Hans Baldung genannt Grün aufrecht, geboren um 1480 oder einige Jahre früher nahe bei Straßburg, gestorben ebenda 1545. Unter den Sternen zweiter Größe ist er der hellste. Seine Bahn kreuzt sich sowohl mit Dürerschen als mit Grünwaldschen Einflüssen, von einem Zusammenhang mit Schongauer ist nichts mehr zu erkennen. Seine erste Unterweisung kann er wohl nur in einer Straßburger Werkstatt empfangen haben; leicht möglich derselben, in der unlängst Dürer als Geselle gedient hatte. Dies würde auch erklären, daß ihn seine Wanderjahre nach Nürnberg führten. Spätestens 1507 war er wieder in Straßburg. Der in den nächstfolgenden Jahren entstandene Isenheimer Altar hat notwendigerweise Eindruck auf ihn gemacht. Schon 1511 benutzte er in einem Holzschnitt eine Tafel desselben, das Einsiedlerbild. 1512—1516 führte er den Hochaltar für das Freiburger Münster aus, der sein Hauptwerk in der Malerei blieb (Abb. 95, 99). Es lag in den Zeitläuften, daß bedeutendere Aufträge für Kirchenbilder nicht mehr kamen. Dafür mehrte sich die Nachfrage nach Einzeltafeln fürs Haus: teils religiösen Inhalts, der sehr frei gestaltet wurde, teils weltlich allegorischen, der ein willkommener Anlaß zur Darstellung des nackten Menschenleibes wurde. Während des Freiburger Aufenthaltes lieferte