

# Grünewald

Autor(en): **Ganz, Hermann**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift**

Band (Jahr): **25 (1921)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-574852>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Grünewald.\*)

Von Hermann Ganz, Zürich.

Die deutsche Malerei begann im ausgehenden 14. Jahrhundert ihre ersten grünen Zweige zu treiben, um in der Reformation, zu Anfang des 16. Jahrhunderts, mit brechenden Nesten wieder zusammenzusinken und erschöpft, wie sie war, einem ungewöhnlich langen Winterschlaf anheimzufallen. Von neuen, vielfältigen Bedürfnissen geweckt, ist sie erst im letzten Jahrhundert zu frischem Leben auferstanden.

In der kurzen Spanne der rund anderthalb hundert Jahre, die ihre frühe Blüte umfaßt, hat sich ein typisches Schicksal an ihr erfüllt. Der volklichen Dumpfheit ihrer religiösen Urnatur langsam entwachsend, an den Eindrücken der Wirklichkeit zu einer lebensfreudigen Schilderung genesend, verfeinerte sie sich im Westen unter niederländischem Einfluß, um in Schongauer eine eigene Klassik und mit seiner Schule auch schon den Stillstand in einem schematisch vollendeten Formalismus zu finden. Indessen, von dem glänzend über Italien erstrahlenden Licht geblendet, schickte sie sich an, jenseits der Alpen zu erraffen, was bisher der heimischen Ueberlieferung versagt geblieben war. Es hat wohl nicht gerade ein zweites Volk gegeben, das, triebkräftig und bildungslüchtig wie das deutsche zur Zeit der anbrechenden Renaissance, einer ihm wesensfremden Kultur so gehuldigt hat, daß es darüber die angeborene Sicherheit verlor und einem verhängnisvollen Dualismus anheimfiel, der statt es zu befruchten, viel mehr lähmen und in seinen überragenden Einzelpersönlichkeiten nicht selten, gerade in Jahren des künstlerischen Hochstandes, psychotische Erscheinungen und folgenschwere Irrungen hervorrufen sollte.

Gewiß hat Grünewald den Hunger nach dem Neuen nicht weniger heftig verspürt als irgend einer seiner Zeitgenossen. Aber er besaß eine ungeheuer starke Instinktnatur, die er nicht so leicht überwand. Er fand sich mit den vorgezeichneten Verhältnissen ab, indem er aus der Not eine Tugend machte, in einem Grade,

die seiner Kunst und uns späten Nachkommen nur zum Guten ausschlug. In der Beschränkung auf die von der ausgehenden Gotik und seinem eigenen Talent ihm zugewiesenen Ziele hat er seine wahre Meisterschaft bewiesen wie kein deutscher Zeitgenosse. Er übertraf darin den berühmtesten Künstler nordwärts der Alpen: Dürer, von dem sein Biograph Heinrich Wölfflin sagt, es sei Großes, was er getan: ... „aber vielleicht liegt das Größere in dem, was er dabei überwunden hat“.

Grünewald baute die ihm natürlicherweise auferlegten Grenzen unbeirrt aller fremden Einflüsse so konsequent und überzeugend aus, daß wir ihn heute noch, nach vierhundert Jahren, oder erst recht heute, ganz zu verstehen glauben. Das war keineswegs immer so. Im Gegenteil. Es gab Jahrhunderte, wo man das Gefühl für seine Existenz völlig verloren hatte. Sandrart klagt in seiner „Deutschen Academie“, der Meister sei mit seinen Werken dermaßen in Vergessenheit geraten, daß er nicht einen einzigen Menschen mehr am Leben wisse, „der von seinem Thun nur eine geringe Schrift oder mündliche Nachricht geben könnte“. So geschehen anno Domini 1675, nicht mehr als rund anderthalb Jahrhunderte nach Grünewalds Tod — eher etwas weniger.

Vielleicht war das Organ für ihn schon zu seinen Lebzeiten verknöchert. 1531 charakterisiert Melanchthon seinen Stil als einen „gemäßigten“, im Gegensatz oder in Ergänzung zum „schlichten“ des älteren Cranach und „erhabenen“ („großen“) Dürers. Das zeugt nicht gerade von großem Verständnis. Allerdings wird es schon an und für sich etwas bedeuten, daß der berühmte Humanist den Meister Matthias in seine „Rhetorik“ aufnahm und neben Dürer stellte oder doch unmittelbar nach ihm, Dürer, in dem die Zeitgenossen den Höhepunkt deutscher Kunst oder gar des künstlerischen Strebens überhaupt erblickten.

Dabei ist es keineswegs ausgeschlossen, daß Grünewald in seinem

\*) Mit einer Reproduktion im Text.

Land, jedenfalls in einem kleinen Kreise Eingeweihter, hoch angesehen war. Seine mächtige Persönlichkeit hat in einzelnen koloristisch begabten Zeitgenossen entscheidende Eindrücke hinterlassen. Für seine Ausnahmeleistung spricht vielleicht schon der Umstand, daß Sandrart — im folgenden Jahrhundert — als Erster den vollen Namen nach etwas zweifelhafter Ueberlieferung mitteilt. Vorher trifft man gewöhnlich nur auf den Vornamen in verschiedenen Formen (Meister Matthias, Mathis, Mathes), unter Beifügung: von „Aschaffenburg“. So pflegten damals bloß italienische Künstler bekannt zu werden. Eine gewisse Volksnähe, wenn auch nicht Volks-tümlichkeit der

Kunst Grünewalds möchte darin gewaltet haben. Auch war er Hofmaler eines Kurfürsten, Albrechts von Brandenburg, nachmaligen Kardinals und Primas von Deutschland, Erzbischofs von Mainz, Aschaffenburg und Magdeburg und Administrators von Halberstadt, nachdem er schon vorher in dem Aschaffener Kanonikus Heinrich Reizmann einen Gönner gefunden hatte.

Die deutsche Malerei wandelte in der Renaissance andere Wege als Grünewald. Sie rationalisierte die Natur, ihre Natur, auf eine Weise, die sich mit der historischen Ueberlieferung schlecht vertrug. Und sank, von den Ereignissen



Matthias Grünewald.

**Madonna.**

Aus dem zweiten Mittelbild des Isenheimer Altars.

der Zeit ins Herz getroffen, jäh und frühzeitig in fast todesähnlichen Schlummer, kaum, daß die Universalität der neuen Erkenntnisse ihr zugute gekommen wäre. Man ist vielmehr versucht, manches Erregene fortzuwünschen zugunsten des schmählich im Stiche Gelassenen.

Grünewald steuerte mit instinktiver Sicherheit auf sein einsames Ziel los. Doch hat er seine weise Beschränkung mit dem beklagenswerten Schicksal seiner Kunst und seines Namens schwer bezahlen müssen. Er ist nicht der einzige in dem vielfach unaufgeklärten Gebiet altdeutscher Malerei, über den wir äußerst mangelhafte Kenntnis besitzen — aber

weitaus der Größte, Dunkelste, am meisten der Erklärung Bedürftige.

Die Dunkelheit um ihn ist wie geeignet, seine magische Erscheinung noch mehr ins mystisch Rätselvolle zu erheben, als sie es dank ihrer unvergleichlichen Eigenart und Ganzheit schon ist. Eine dichterische Deutung zeigt ihn voll tief-sinniger Freiheit, wie er buchstäblich mit seinem eigenen Blute die letzten Gluten auf eine seiner unerhört ausdrucksstarken Altartafeln zaubert.

An das Isenheimer Altarwerk scheint sich ein besonderer Ruf geknüpft zu haben, der es in unsicheren Zeiten vielleicht vor der Zerstörung oder Verschleppung sicherte. Kurz vor 1600 bewarb sich kein Geringerer als Kaiser Rudolf II. darum. Später boten noch zwei hohe deutsche Persönlichkeiten, Maximilian von Bayern und der Große Kurfürst, da er gegen Frankreich zu Felde lag, umsonst namhafte Summen dafür. Andere Werke Grünewalds wurden jedoch um ein geringes Entgelt von Kirchen und Museen veräußert. Von ihrer Bedeutung scheint niemand eine Ahnung gehabt zu haben. Noch Sandrart hat in der Dominikanerkirche zu Frankfurt eine in Wasserfarben gemalte „Verklärung Christi auf dem Berge Tabor“ gesehen, die er besonders wegen einer „verwunderlich schönen“ Wolke preist — „darinnen Moses und Elias erscheinen samt denen auf der Erde liegenden Aposteln“. Sie ist spurlos verschollen.

Im Laufe der Zeit wurde Grünewald vergessen. Erst das letzte Jahrhundertviertel hat sich ernsthaft an seine Erforschung herangemacht. Erst seit zehn Jahren ist er das wissenschaftliche Problem, das die Gegenwart in Atem hält. Als H. A. Schmid seine grundlegende Darstellung dem deutschen Buchhandel anbot, wollte niemand etwas davon hören. Heute besitzen wir eine Reihe von Schriften über den Aachener Meister, die rasch ihren opfermutigen Verleger gefunden haben, auch wenn sie im einzelnen verunglückt sind.

Wie viele Künstler und Kunstgelehrte konnten zur letzten Jahrhundertwende — ja, nur vor einem einzigen Dezennium von sich behaupten, einen lebendigen

Begriff von Grünewald zu haben? Heute ist er entdeckt, so wie vor ihm Rembrandt entdeckt wurde, und Holbein und Dürer neben der Kenntnis der italienischen Renaissance und der Antike in die künstlerische Bildung eines weiteren Publikums mit einbezogen worden sind. — Nebenbei ist die Vermutung berechtigt, daß eine steigende Hochschätzung altdeutscher Kunst unmittelbar bevorsteht, sobald nur erst die Abwendung vom Impressionismus ruhigere Kreise gezeitigt hat, was zugleich eine Um- und Neuwertung des italienischen Formalismus bedingen würde.

Im Grunde ist es auch wieder nicht der Fleiß des Gelehrten, der uns das Phänomen erschlossen und seine Auf-erstehung zur charakteristischen Kultur-erscheinung stempelt, sondern vielmehr der Geist, der heute das Schaffen der deutschen Kunst, Dichtung, Musik, ja wissenschaftliche Betrachtung mit einbegriffen, beseelt. Dieser grundstürzende, unverkennbar auch fundamental neu aufbauende Geist ist es, der heute den vergessenen Künstler wie so manche Erscheinung der fernsten Vergangenheit wieder wirkungsfähig macht.

Was dem Bedürfnis nicht antwortet, findet keine Wirkung. Auch das größte Kunstwerk lebt nur dank unserer eigenen Phantasie und Empfindung, kraft der geistigen Nachschöpfung. Grünewald entspricht weitgehend dem in der Gegenwart vorwaltenden Bedürfnis nach ungehemmtem Ausdruck. Das hat recht eigentlich seine glänzende Rehabilitation bewirkt. Man hat sich selbst aus ihm herausgelesen. Darin beruht das Geheimnis seiner Modernität und seines überraschenden Erfolges. Er verdankt seine Aktualität im Grunde denselben Eigenschaften, die sie ihm jahrhundertlang entzogen haben.

Um so schmerzlicher sind wir betroffen, daß fast gar keine Nachrichten, Grünewald betreffend, noch weniger ganz zuverlässige, und nur ein stark beschränkter Teil seiner Werke auf uns gekommen sind. Im dreißigjährigen Krieg haben die Schweden Hauptwerke weggeschleppt und infolge Schiffbruch Anlaß zu ihrem Untergang gegeben. Da-



neben mögen auch hier die gärenden Vorgänge der Reformation, wie Bildersturm und Bauernkrieg, Unheil angerichtet haben. Wieviel gäbe man nicht gern dafür, bloß um zu erfahren, was den Auftrag für die IJenheimer Antoniter veranlaßt hat! Wieviel, zu wissen, wie weit Grünewald vorher und überhaupt in der Welt herumgekommen, wen und was er gesehen, mit wem er in Berührung getreten ist von anerkannten Meistern? In welcher Werkstatt er zuerst gearbeitet, was er der Schule seiner Lehrmeister verdankte? Wer sein Vater, wie seine Kindheit und sein späteres Familienleben gewesen? Denn daß er „übel verheiratet gewesen“ sei, wie seine Schüler berichten, und ein eingezogen melancholisches Leben geführt habe — das ist wahrhaftig am wenigsten geeignet, unsere Wissensbegierde zu befriedigen! Eine Entdeckung über den Meister von Aeschaffenburg, ein neuer Fund von ihm wird heute in deutschen Landen als ein höchwichtiges Ereignis begrüßt.

Ist Grünewald fast auf einen Schlag der Liebling des deutschen Expressionismus geworden, so wurde er zugleich das enfant terrible der historischen Wissenschaft. Den gewagtesten Hypothesen gewährt er freien Spielraum, womit auch wieder herzlich wenig geholfen ist.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß dokumentarische Nachrichten von ihm und über ihn in den wechselvollen Zeiten des 16. und 17. Jahrhunderts auf ewig vernichtet worden sind. Zum Beispiel würde man seiner suggestiven Fähigkeit, die alles aus sich selbst und dem unmittelbaren Erleben geschöpft zu haben scheint, ohne weiteres die sattesten und schönsten Briefe zutrauen, ob er nun einmal derlei je geschrieben habe oder nicht. Daß er hingegen über seine Kunst und die Kunst im allgemeinen nicht theoretisierte, weil er dafür unendlich mehr, nämlich seine ganze Seele zu verschenken hatte, würde seinem innersten Wesen und seiner historischen Stellung nur entsprechen. Ungleich derjenigen und der Art Dürers, der nicht nur seine niederländische Reise bis in alle Einzelheiten selbst erzählte, sondern auch allgemeine Abhandlungen theoretischen Inhalts verfaßt hat.

Zum Glück besitzen wir mehr als einen vollgültigen Gegenwert für alles mögliche wünschenswerte Wissen: an den Werken, soweit sie erhalten geblieben sind.

Das überlieferte Oeuvre zählt neunzehn Gemälde und die drei Kopien einer vermißten Kreuzigung, sowie dieselbe Anzahl Handzeichnungen. Unlängst ist ein neuer Fund angezeigt worden.

Wahrlich ein bescheidenes Erbe im Vergleich zu der zahlenmäßigen Fülle gleichzeitiger Größen! Um so schwerer wiegt seine Bedeutung. Mehr als bei irgendwelchem andern deutschen Meister sind diese wenigen Werke so ganz die Hinterlassenschaft einer vollblütigen, tiefgründigen und eminent germanischen Natur, zugleich die wunderbaren Emanationen eines auch äußerlich vollständig ausgereiften, in sich geschlossenen Künstlertums, daß man sich fast ausschließlich an sie wenden kann, um genügenden Aufschluß über das dichterische Wesen ihres Verfassers wie über seine besonderen Ziele und künstlerischen Absichten zu erhalten. Sie scheinen alles, aber auch wirklich alles, was er den Zeitgenossen, oder doch wenigstens einer spätern Nachwelt mitzuteilen hatte, in sich aufgenommen zu haben, und sie drücken es so restlos, in einer so vollkommenen, einmaligen und unabhängigen Weise aus, daß die deutsche Malerei erst wieder ausruhen und ihre Kräfte neu sammeln mußte, ehe sie ihnen etwas Gleichwertiges, Wesensverwandtes zur Seite zu stellen hatte.

Sämtliche Gemälde werden auf dem Boden des deutschen Sprachgebietes aufbewahrt. Das Haupttafelwerk ist infolge des Weltkrieges freilich unter französisches Régime geraten, von dem es während der Revolution 1793 von IJenheim im Oberelsaß nach Colmar verbracht und dadurch wahrscheinlich vor der endgültigen Zerstörung gerettet worden war. Gehäuse und fast der ganze Altaraufsatz, die am ursprünglichen Orte verblieben, existieren nicht mehr.

Der IJenheimer Altar zeigt Grünewald auf voller Höhe, von der er nicht wieder abrückte und die er in seinen späteren Gemälden auch nicht durch wesentlich Neues, Andersartiges verändert hat. Da

man das Tafelwerk mit den Jahren um 1510 datiert und es nur von einem reif ausgewachsenen Manne herrühren kann, dürfte die Geburt des Meisters zwischen 1470 und 1480 fallen, wohl bald nach 1470. Das Todesjahr wird nahe 1530 anzusetzen sein. Melanchthon spricht 1531 wie von einem bereits Verbliebenen. Grünewald hat also nur ein mittleres Alter erreicht, wie ungefähr alle bedeutenderen Junftgenossen der Zeit in Deutschland, von Lucas Cranach abgesehen.

Er hat ausschließlich kirchliche Werke produziert, Altäre oder dann etwa wieder ein Epitaph, wie die vielbesprochene „Verspottung Christi“, von der man glaubte, auf einen Schulzusammenhang mit dem älteren Holbein schließen zu dürfen. So herrlich frische Beduten er geschaffen — erinnert sei nur an das geisterhafte Gebirge der Antonius-Verfuchung, an die farbensatte Vegetation seiner Idyllen, oder dann an die tragischen Naturflänge der Golgatha-Szenen — die Landschaft als solche, das Stilleben existierte anscheinend nicht für ihn.

Die überlieferten Handzeichnungen sind meist Bewegungsstudien und Köpfe mit durchschlagend vorgefaktem Ausdruck, wenn sie nicht, wie die sog. Dreifaltigkeit, jene drei auseinanderwachsenden Typen männlicher Häßlichkeit, irgendwelche moralisch-allegorische Idee verkörpern. Unübertrefflich reich an individuellem Leben, verraten sie in ihrer zeichnerischen Abstraktion und Isoliertheit deutlich gewisse Liebhabereien des Meisters, der mit besonderlichem Behagen, ähnlich Leonardo, dem Schöpfer des weihvollsten Abendmahls und des rätselhaftesten Frauenporträts, gemischten und differenziertesten Gefühlen nachging. Ich erinnere besonders an die scheußlichen Hühner-teufel der „Verfuchung“, die mit einem dämonisch packenden, höchst grotesken Humor erfunden und behandelt sind.

Grünewald malte nur Kompositionen. Ihr mythologisches Wesen unterscheidet seine Kunst fundamental von dem modernen Expressionismus der Van Gogh, Cézanne, Munch, Kokoschka, denen es übrigens teilweise an Gestaltungskraft oder Erfindung, vielleicht auch an beidem gebriht.

Vielleicht hat er, paradox gesagt, nur eine einzige Komposition gemalt: das „Kruzifixus“. Ein Heldenleben. Tragische Symphonie mit heiteren Motiven.

Auf das Hauptthema ist der Künstler immer wieder zurückgekommen, immer von neuem hat er es überarbeitet. Von den vier oder fünf bekannten Fassungen ist die Karlsruher „Kreuzigung“ die schlichteste, tiefste, schlagendste. Sie ist wohl ein Dezennium nach den Isenheimer Tafeln entstanden, von grandioser Einfachheit und berstender Größe.

Ob unter den erhaltenen Werken das früheste, wie gemeinhin angenommen, die später mehrfach übermalte kleine Münchener Tafel ist, die ein ungeheuer bewegtes und tief ergreifendes Bild von der „Verpottung Christi“ gibt, wurde unlängst von August L. Mayer ernstlich angezweifelt. Er weist die noch kleinere Basler „Kreuzigung“ an den Anfang, die, wie man glaubt, in die allerersten Jahre des 16. Jahrhunderts fällt. Die spätern Werke unterscheiden sich von ihren schlanken Formen durch renaissancemäßige Fülle und Mannigfaltigkeit bei barockem Ueberschwang.

Und doch ist das verschwindend kleine Bild ein echter Grünewald! Ganz Grünewaldisch ist schon die großartige und tiefe Stimmungskraft der Landschaft, die den fertigen Meister eines reich instrumentierten, zauberhaften Kolorits ankündet, um dessentwillen ihn Sandrart den „deutschen Correggio“ genannt haben wird, zugleich auch, um dem italienischen Ansehen zu salbieren — ferner ein damals schon unerhörtes malerisches Können, das sich in der Wiedergabe stofflicher Dinge wie des Panzers des Longinus so glänzend zeigt und immer höhere Triumphe feiern sollte, von den Kettenhemden der Soldaten und den Hühner-teufeln des Isenheimer Altares bis zur Stahlrüstung des heiligen Mauritius und zum Prunkgewand des heiligen Erasmus auf der Münchener Befehrungstafel, einem als unübertrefflich gerühmten Glanzstück malerischer Schilderung (das ich leider nicht gesehen habe) — endlich das Bestreben, erregte Seelenzustände, wie den Schmerz, rück-

sichtslos auszudrücken, auch auf Kosten jeder Mäßigung und Anmut, mittels einer charakteristischen Physiognomie und überraschender Gebärden, die Grünewald vom pathetisch Erhabenen bis zum Grotesken und spielerisch Bizarren beherrscht und wobei namentlich die Haltung der Finger und Hände sich oft unvergeßbar einprägt.

Allem Anschein nach fällt das überlieferte Oeuvre restlos ins Jahrhundert der sog. Hochrenaissance, und zwar in dessen drei erste Dezennien. Historisch bedeutet es die Blüte der Spätgotik, mit ästhetischer Wertung den Höhepunkt des spätgotischen Barock. Barock ist der stupende Wechsel und Austausch aller Bildbeziehungen, das Kreuzfeuer der Linien, der gelöste Fluß der Farbe. Barock ist die Drastik des leidenschaftlichen Ausdrucks, die ungemaine Sprache der Gebärden, die freie Phantastik im Gegensatz zum formal Gebundenen, die Betonung des Charakteristischen vor dem Anmutigen, des suggestiv Persönlichen vor der Konvention. Barock ist die drängende Fülle der Gesichte, ihre vielfältige und unerschöpflich reiche Psychologie und ihre malerische Symbolik. Barock, endlich, ist die Anbahnung der an Musik heranreichenden Aufhebung aller Form und die abstrakte Transzendenz der Farbe (siehe „Auferstehung Christi“).

Die Frage: wie verhält sich Grünewald zum Lichte? — führt uns an die Grenzen seines Stiles und darüber hinaus zum Barock Rembrandts im folgenden Jahrhundert. Rembrandt, zu dem übrigens auch eine direkt persönliche Verbindung leitet, hat dem Licht alles andere unterstellt, was nichts anderes bedeutet als den Triumph virtuoser Aspirationen — wenn man will: das „l'art pour l'art“. Grünewald ist das Kind einer andern Zeit — des Mittelalters. So modern gewissermaßen seine künstlerische Tat anmutet, im Zentrum seines Schaffens steht der deutsche Mensch mit seiner schweren stofflichen Belastung. Er scheint in die letzten Tiefen des gotischen Mittelalters zurückzusinken, und doch vermag er in die neue Zeit herüberzuleuchten wie eben nur ein freier Künstler. Daß ihm dies gelingt, trotz schweren Kämpfen, das ist sein

individueller Anteil an der Reformation, seine ureigene Wiedergeburt als Maler.

Grünewald verkörpert eine sittliche Kraft erster Güte in sich. Hat er doch die beiden zentralen Mächte des menschlichen Herzens, die ihm von der christlichen Ueberlieferung tief eingeprägt worden waren, Mutterschaft und Tod, mit einer ergreifenden Innerlichkeit und Leidenschaft geschildert, wie es in derselben Verbindung nicht wieder geschehen ist. Welche Madonnendarstellung würde an das innigliche und so beziehungsreiche Naturgefühl der „Maria im Rosenhag“ heranreichen? Wir finden keine. Und doch ist das Weihnachtsthema eine typische Kostbarkeit der ersten Blüte der deutschen Malerei, die es im Verlauf eines Jahrhunderts in einer ganzen Reihe eigenartiger Bearbeitungen verherrlicht hat. Schmerz und Klage um den Tod haben dem Wschaffenburger Altardeckel, deren farbenschwere Tragik in der Malerei unübertroffen dastehen dürfte. Wir stutzen. Die italienische Renaissance hat die Madonna wie die Pietà in einer Weise dargestellt, die jedem Vergleich standhält. Zwei Namen drängen sich ohne weiteres auf: Michelangelo (für die „Pietà“) und Raffael („Sixtinische Madonna“). Ihre Schönheit wendet sich mehr nach außen, sie ist nicht nur „monumental“, sondern auch vorzüglich repräsentativ.

Die gotische Kunst unterscheidet sich prinzipiell von der formalen Schönheit des Romanen. Sie sucht die Transzendenz des Ausdrucks. Bei Matthias Grünewald drängt schlechterdings alles ins Unwirkliche, Phantastische, Traumhaft-Wunderbare. Seine Subjektivität sprengt mit explosiver Gewalt die Banalität des Gewöhnlichen und setzt an dessen Stelle ein märchenhaft erhöhtes Dasein. Und dann finden wir bei ihm so viel von dem, was uns das Leben teuer und unvergeßlich macht, soviel Landschaft und Zärtlichkeit, soviel warme Atmosphäre und trauliche Natur und blutwarme Menschlichkeit! Sie ist in Leid und Freude gleich schwärmerisch, gleich überschwenglich empfunden. Welch blühendes Idyll die Madonna im Rosenhag oder die Stuppacher Maria! Welches liebliche Wunder das Engelkonzert! Welch feu-



rige Ueberredungslust im Befehrungs-  
bilde der Heiligen Mauritius und Eras-  
mus! Welche Verspottung Christi! Und  
welch unendliches Mutterleid vor dem  
Kreuz an der grauenhaft entstellten  
Leiche des Menschensohnes! Grüne-  
wald schreckt vor nichts zurück, wenn er  
einer seelischen Erschütterung Ausdruck  
geben will. Wie rührend ist nicht die  
dralle Jungfrau, die von der hohen Bot-  
schaft des Verkündigungse Engels jäh ver-  
wirrt auf den Boden zurückgesunken ist!  
Der Meister weiß die paradiesische Heiter-  
keit der Einsiedlerszene auf dem Jsen-  
heimer Altar ebenso überzeugend darzu-  
stellen wie den atemlosen Höllensput der  
Versuchung des heiligen Antonius, und  
die blendende Auferstehung Christi nicht  
minder als seine Passion.

Grünewald vereinigt in einzigartiger  
Weise Phantasie, Innigkeit und Tiefe.  
Er entfaltet immer dieselbe nervös er-  
regte Inbrunst. An ursprünglicher  
Schöpferlust hat ihn Rubens, der große  
Blame, wohl übertroffen; nicht aber  
an organischer Schönfarbigkeit und an  
Empfindungstiefe. Darin steht er einsam  
da nordwärts der Alpen bis zum heu-  
tigen Tage. Sein Wesen hängt eng mit  
der deutschen Mystik zusammen, die von  
dem Glauben lebte, daß die Seele eine  
Braut Gottes sei. Eine zur Schwermut  
neigende Erotik vibriert in seiner Kunst,  
im Gegensatz zur erotischen Heiterkeit  
eines Correggio und zur freudigen Sinn-  
lichkeit des beglückten und stets beglücken-  
den Weltmannes Rubens. Doch wäre es  
allzu einseitig, wollte man ihn als einen  
„Romantiker des Schmerzes“ etikettieren.  
Diese Bezeichnung (Mayers) trifft wohl  
eine Hauptquelle, wo ihn das Rätsel des  
Lebens am mächtigsten und tiefsten er-  
griff; aber sie erschöpft sein Wesen nicht.

Leidenschaftlich und stürmisch aufge-  
wühlt, heiß und überschwenglich ver-  
kündend, so scheint er anzuheben — fast  
sonnig und verträumt sinnend, mild,  
wenn auch immer noch eifrig predigend  
und dem Apostelwort verwandt: so ist  
sein Abgesang. Er war ein Vollblut-  
künstler, eine reine Dichternatur. Steckte  
auch ein gewaltiger Problematiker in ihm,  
stärker als alle Hemmungen erwies sich  
das schrankenlose Ahnungsvermögen seiner

dichterischen Seele. Größer als alle Ein-  
flüsse war seine eigene Gestaltungskraft.

Gewiß: Er hatte die Einheit der mit-  
telalterlichen Weltanschauung als Grund-  
lage. Er hatte die Einheit von Religion  
und Kirche, wenigstens in der Idee. Ein  
wunderbar tiefsinniger Sagenschatz stand  
ihm in Form des christlichen Mythos zur  
Verfügung, wie ihn das deutsche Volk  
übernommen und weiter ausgestaltet  
hatte — ein kosmischer Vorstellungskreis  
voll märchenhafter, phantastischer und  
idyllischer, tragischer und dramatischer  
Akzente, an dem schon Generationen  
bildnerisch vorgearbeitet hatten. Grüne-  
wald faßte diese unvergleichliche Stoff-  
welt als ein geborener Maler an. Er  
hat sie mit den teilweise schon erstarrten  
allegorischen Motiven in demselben glü-  
henden Strom seiner Empfindung zu  
etwas völlig Neuem, höchst Originellem  
umgeschmolzen. Für den Forscher wie  
für den Künstler gewährt es den feinsten  
Reiz, zu beobachten, wie er die historischen  
Voraussetzungen in nichts Wesentlichem  
verleugnet und sie doch nach jeder Seite  
hin, stofflich und psychologisch, stilistisch  
und rein technisch, ausweitet und ver-  
tiefte, und in gewisser Hinsicht prinzipiell  
verwandelt. Er verwendet die bekannten  
Requisiten der Legende und häuft neue,  
andersartige dazu, wie er nur will.  
Ebensogut kann er aber darauf verzichten  
ohne Schaden für die Deutlichkeit des  
Inhalts. Wenn er das Mutterglück schil-  
dert, bedarf er weder der obligaten  
Krippe noch der hl. drei Könige und der  
Tiere. Er liebt und begehrt das Bei-  
werk aus rein künstlerischen Gründen —  
stillebenhaft — um der Schilderung seines  
blühenden Innenlebens Farbigkeit und  
Bewegung, schwebende Ruhepunkte,  
schlagende Kontraste und das elastische  
Spiel der verbindenden Kräfte zu ver-  
leihen.

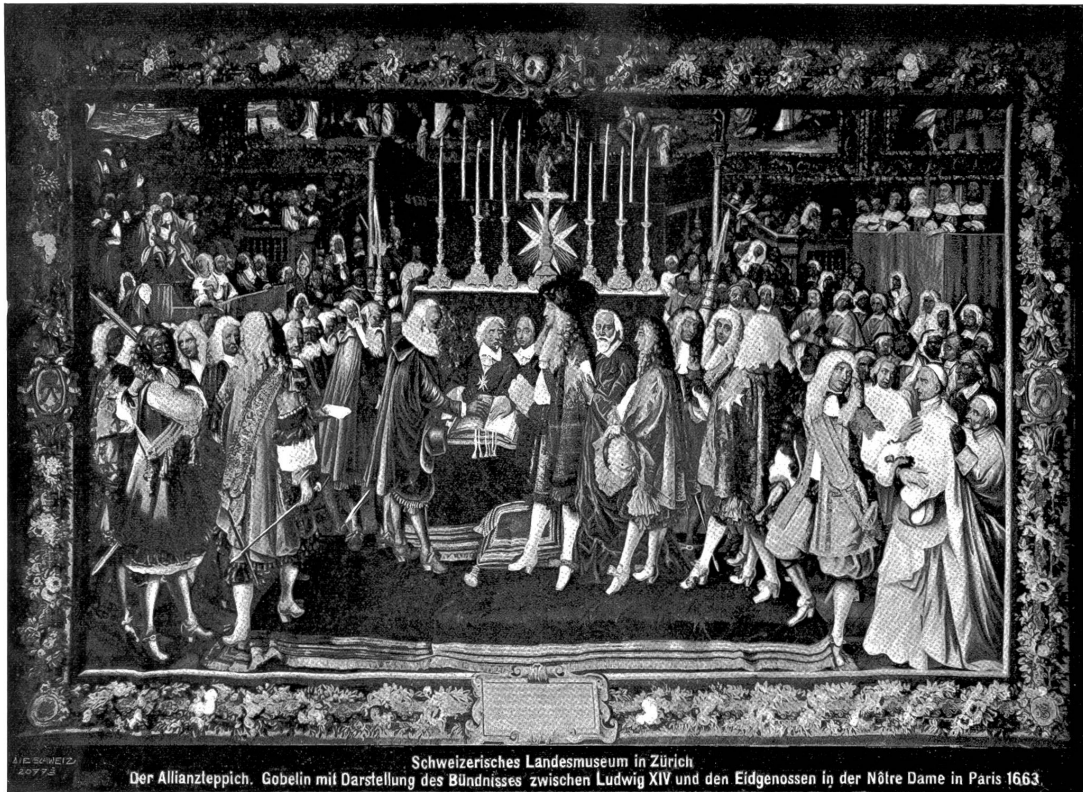
Grünewald ist ein reiner Maler wie  
sonst keiner seiner deutschen Zeitgenossen.  
Holbein hat dank seiner zeichnerischen  
Charakterisierungsfähigkeit im Bildnis  
Unübertreffliches geleistet. Dürer ist  
zum Urbild des unter dem seelischen  
Dualismus leidenden deutschen Künstlers  
geworden. Grünewald ist der erste  
deutsche Maler. Kein Nurmaler und



Herzogin von Orleans  
 Anna von Österreich (Mutter des Königs)  
 Marie Theresie (Gemahlin Ludwigs XIV.)

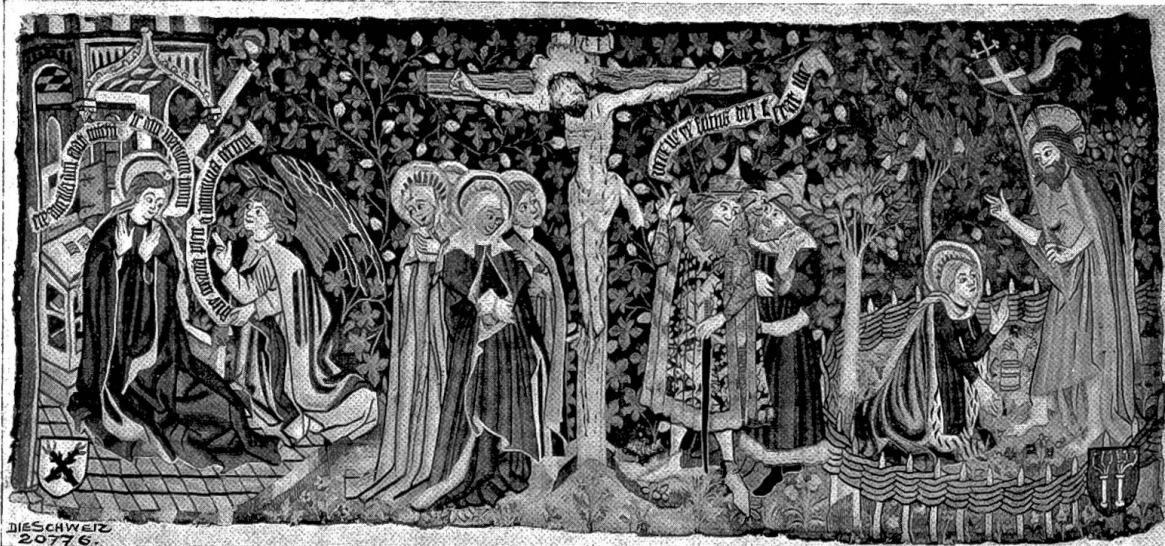
Bischof v. Chartres  
 mit dem  
 Domkapitel  
 der Nôtre-Dame

Gesandte der  
 Eidgenossenschaft



Schweizerisches Landesmuseum in Zürich  
 Der Allianzleppich. Gobelin mit Darstellung des Bündnisses zwischen Ludwig XIV und den Eidgenossen in der Nôtre Dame in Paris 1663.

Jean de Labarde, französ. Gesandter b. d. Eidgenossen	Schultzeiss von Grafenried von Bern	Staatsminister Dornisson Kardinal Anton Barbarini Grossalmosener von Frankreich	Jesuit Annat, Prinz von Condé Beichtvater des Königs Herzog von Enghien von Orleans	Ordensgeistlicher Zeremonienmeister
Musketier der Schweizergarde des Königs	Zeremonienmeister	Bürgermeister Waser von Zürich	Ludwig der XIV.	



**Gewirktes Antependium** aus dem Kloster Rheinau, Ende des XI. Jahrhunderts. Wappen der Marg. Brand von Basel, gest. 1474. (Schweiz. Landesmuseum, Zürich).

Artist im Sinne der Modernen, die ausschließlich eine Spezialität, wie z. B. Bildnis oder Landschaft, kultivieren.

Ein Maler ersten Ranges. Sein Werk ist organisch, gewachsen und menschlich umfassend. Nichts Gleichgültiges ist darin, nichts Nebensächliches, kein Ballast, den wir missen möchten. Alles ist psychisch vorausbestimmt, alles ist wesentlich. Grünewald bedeutet künstlerische Einheit, mit unwesentlichen Abstrichen: letzte mögliche Einheit. Das Mittelalter endet in ihm mit einem vollen Klange. Viel Musik und Seele ist darin, viel Abgründiges, es fehlt auch nicht die ahnungsvolle Gewißheit eines gesunden, starken Glaubens.

Böcklin hat den Meister von Schaffenburg verehrt wie annähernd nur noch

Rubens. In Colmar, vor dem Isenheimer Altar, holte er sich immer wieder Trost und Stärkung. Aber erst der unerhörte Schnitt von zwei so diametral entgegengesetzten Bekenntnissen wie Impressionismus und Expressionismus hat Grünewald im eigentlichen Sinne des Wortes aktuell gemacht.

Das 18. Jahrhundert kennt eine Parallelbewegung zum heutigen Expressionismus: den Sturm und Drang der deutschen Dichtung. Goethe ist aus ihm hervorgegangen. Die bildende Kunst blieb unberührt davon. Sie stand im Bann der Antike. Ob sie uns heute den Künstler bescheren wird, der die Gegenwart mit dem Erbe des Impressionismus verbindet als ein leuchtendes Vorbild für die nächste Zukunft?

(Geschrieben im Herbst 1920.)

## Gewirkte Bildteppiche.\*)

Von Dr. Eduard Briner, Zürich.

In der neuzeitlichen Innendekoration hat der Wandteppich fast gar keinen Platz mehr. Wenn man ausnahmsweise einen Teil der Wand, z. B. den Raum, den eine Türe einnimmt, durch einen herabhängenden Teppich verkleiden will, wählt man dazu meist einen Perserteppich. Nun gibt es allerdings Perserteppiche, deren Zeichnung eine mehr oder minder starke Andeutung von oben und unten

\*) Hierzu eine Kunstbeilage und eine Reproduktion im Text.

gibt, so daß der Teppich auch das Aufstrebende der Wand einigermaßen ausdrücken kann. Aber im wesentlichen wird bei der Verkleidung durch Perserteppiche die Wand gleich behandelt wie der Fußboden, und daher würde diese Dekoration, wenn sie häufiger Anwendung fände, nicht befriedigen. Auch wirkt der Perserteppich in Zeichnung und Farbe zu schwer für die Gestaltung einer großen Wandfläche. Eigentliche Wandteppiche, sowohl die ornamentalen wie auch die Bildteppiche, sind aus dem neuzeit-