

Zeitschrift: Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift

Band: 25 (1921)

Artikel: Grünwald

Autor: Ganz, Hermann

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

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 08.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Grünwald.*)

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 Dummheit ihrer religiösen Urnatur langsam entwachsend, an den Eindrücken der Wirklichkeit zu einer lebensfreudigen Schilddierung 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 estrahlenden Licht geblendet, schüchte 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 bildungsfüchtig 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 mache, 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 Zielen 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“.

Grünwald 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 flagt 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 floristisch begabten Zeitgenossen entscheidende Eindrücke hinterlassen. Für seine Ausnahmestellung 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 Volksbürtlichkeit 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 Aschaffenburger 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 Erungene 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 alter deutscher 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 Glüten 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 Dominikaner-firche zu Frankfurt eine in Wassersfarben 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 Grünwald 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 Wassenburger 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 Grünwald 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 altdeutlicher Kunst unmittelbar bevorsteht, sobald nur erst die Abwendung vom Impressionismus ruhigere Kreise gezeitigt hat, was zugleich eine Um- und Neuerung des italienischen Formalismus bedingen würde.

Im Grunde ist es auch wieder nicht der Fleiß des Gelehrten, der uns das Phänomen erschlossen und seine Auferstehung zur charakteristischen Kulturerscheinung stempelt, sondern vielmehr der Geist, der heute das Schaffen der deutschen Kunst, Dichtung, Musik, ja wissenschaftliche Betrachtung mit einbegreifen, 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. Grünwald 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, Grünwald 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 Isenheimer 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 verheuratet 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 Wassenburg, ein neuer Fund von ihm wird heute in deutschen Landen als ein hochwichtiges Ereignis begrüßt.

Ist Grünewald fast auf einen Schlag der Liebling des deutschen Expressismus 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 verschaffen 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 zahlensäkigen 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 späteren 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 Isenheim im Oberelsaß nach Colmar verbracht und dadurch wahrscheinlich vor der endgültigen Zerstörung gerettet worden war. Gehäuse und fast der ganze Altaraufbau, die am ursprünglichen Orte verblieben, existieren nicht mehr.

Der Isenheimer 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 anzusehen sein. Melanchthon spricht 1531 wie von einem bereits Verblichenen. Grünewald hat also nur ein mittleres Alter erreicht, wie ungefähr alle bedeutenderen Kunstgenossen 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-Versuchung, an die farbensatte Vegetation seiner Idyllen, oder dann an die tragischen Naturklänge der Golgatha-Szenen — die Landschaft als solche, das Stillleben existierte anscheinend nicht für ihn.

Die überlieferten Handzeichnungen sind meist Bewegungsstudien und Köpfe mit durchschlagend vorgefasstem Ausdruck, wenn sie nicht, wie die sog. Dreifaltigkeit, jene drei auseinanderwachsenden Typen männlicher Hälichkeit, 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 absonderlichem Behagen, ähnlich Leonardo, dem Schöpfer des weihenvollsten Abendmahls und des rätselhaftesten Frauenporträts, gemischten und differenziertesten Gefühlen nachging. Ich erinnere besonders an die scheußlichen Hühnerteufel der „Versuchung“, 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, Kostschka, denen es übrigens teilweise an Gestaltungskraft oder Erfindung, vielleicht auch an beidem gebricht.

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 „Verspottung 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 späteren Werke unterscheiden sich von ihren schlanken Formen durch renaissanceähnige 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 Kolorts ankündet, um dessentwillen ihn Sandrart den „deutschen Correggio“ genannt haben wird, zugleich auch, um dermaßen seinen legendären Ruf vor dem italienischen Ansehen zu salvieren — 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 Triumphfeiern sollte, von den Kettenhemden der Soldaten und den Hühnerteufeln des Isenheimer Altars bis zur Stahlrüstung des heiligen Mauritius und zum Prunkgewand des heiligen Erasmus auf der Münchener Bekhrungstafel, 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 Mähigung 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 ersten 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 ungemeine Sprache der Gebärden, die freie Phantasie 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 Lichte 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, Mutterenschaft und Tod, mit einer ergreifenden Innerlichkeit und Leidenschaft geschildert, wie es in derselben Verbindung nicht wieder geschehen ist. Welche Madonnendarstellung würde an das innigschlichte 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 Aschaffenburger Altarbild entlockt, deren farbenschwere Tragik in der Malerei unübertroffen dastehen dürfte. Wir stützen. 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 Engelflorz! Welch feu-

lige Ueberredungslust im Befehrungsbilde der Heiligen Mauritius und Erasmus! Welche Verspottung Christi! Und welch unendliches Mutterleid vor dem Kreuz an der grauenhaft entstellten Leiche des Menschensohnes! Grünewald schreit vor nichts zurück, wenn er einer seelischen Erschütterung Ausdruck geben will. Wie rührend ist nicht die dralle Jungfrau, die von der hohen Botschaft des Verkündigungsgels jäh verwirrt auf den Boden zurückgesunken ist! Der Meister weiß die paradiesische Heiterkeit der Einsiedlerszene auf dem Isenheimer Altar ebenso überzeugend darzustellen 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 erregte 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 heutigen 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 Sinnlichkeit des beglückten und stets beglückenden 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 ergriff; aber sie erschöpft sein Wesen nicht.

Leidenschaftlich und stürmisch aufgewühlt, heiß und überschwenglich verkündend, 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 Vollblutkünstler, 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 Einflüsse war seine eigene Gestaltungskraft.

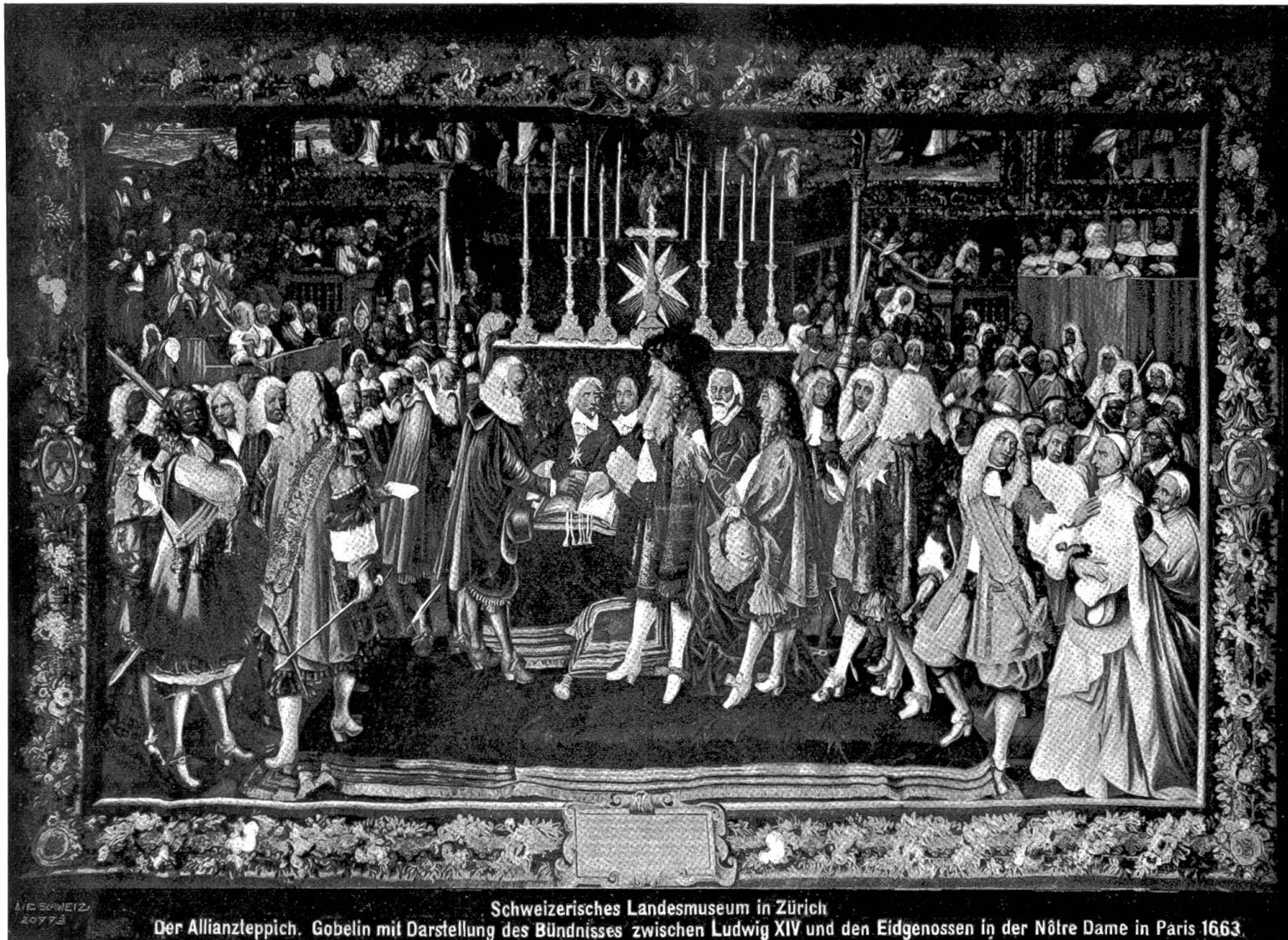
Gewiß: Er hatte die Einheit der mittelalterlichen Weltanschauung als Grundlage. Er hatte die Einheit von Religion und Kirche, wenigstens in der Idee. Ein wunderbar tieffinniger Sagenschatz stand ihm in Form des christlichen Mythus zur Verfügung, wie ihn das deutsche Volk übernommen und weiter ausgestaltet hatte — ein kosmischer Vorstellungskreis voll märchenhafter, phantastischer und idyllischer, tragischer und dramatischer Akzente, an dem schon Generationen bildnerisch vorgearbeitet hatten. Grünewald fasste diese unvergleichliche Stoffwelt als ein geborener Maler an. Er hat sie mit den teilweise schon erstarren allegorischen Motiven in demselben glühenden 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 vertieft, und in gewisser Hinsicht prinzipiell verwandelt. Er verwendet die bekannten Requisiten der Legende und häuft neue, andersartige dazu, wie er nur will. Ebenso gut kann er aber darauf verzichten ohne Schaden für die Deutlichkeit des Inhalts. Wenn er das Mutterglück schildert, bedarf er weder der obligaten Krippe noch der hl. drei Könige und der Tiere. Er liebt und begehrst das Beiwerk aus rein künstlerischen Gründen — stillebenhaft — um der Schilderung seines blühenden Innenlebens Farbigkeit und Bewegung, schwelende Ruhepunkte, schlagende Kontraste und das elastische Spiel der verbindenden Kräfte zu verleihen.

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 Therese (Gemahlin Ludwigs XIV.)

Bischof v. Chartres
mit dem
Domkapitel
der Nôtre-Dame

Gesandte der
Eidgenossenschaft



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

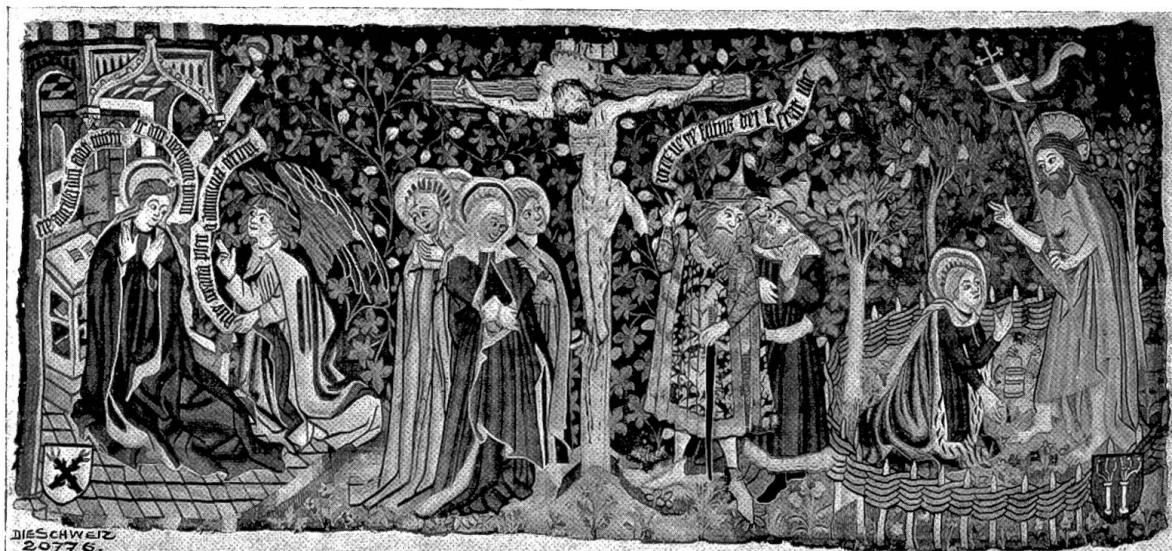
Jean de Labarde,
französ. Gesandter b. d. Eidgenossen
Musketer
der Schweizergarde Zeremonienmeister
des Königs

Schultheiss
von Graffenried
von Bern
Bürgermeister
Waser von Zürich

Staatsminister Dormisson
Kardinal Anton Barbarini
Grossalmosner von Frankreich
Ludwig der XIV.

Jesuit Annat, Prinz von Condé
Beichtvater des Königs
Herzog von Enghien
Herzog von Orleans
Zeremonienmeister

Ordensgeistlicher



Gewirktes Antependium aus dem Kloster Reichenau, 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 Abgrundiges, es fehlt auch nicht die ahnungsvolle Gewissheit eines gesunden, starken Glaubens.

Böcklin hat den Meister von Aschaffenburg 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 verbirdet 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

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-

*) Hierzu eine Kunstbeilage und eine Reproduktion im Text.