

Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich
Herausgeber: Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich
Band: 9-10 (2002-2003)

Artikel: "Der gewaltigste Schutzheilige des Ringens der neuen deutschen Kunst" : zur Grünewald-Rezeption im deutschen Expressionismus
Autor: Hasen, Nina
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-720154>

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: 14.02.2026

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

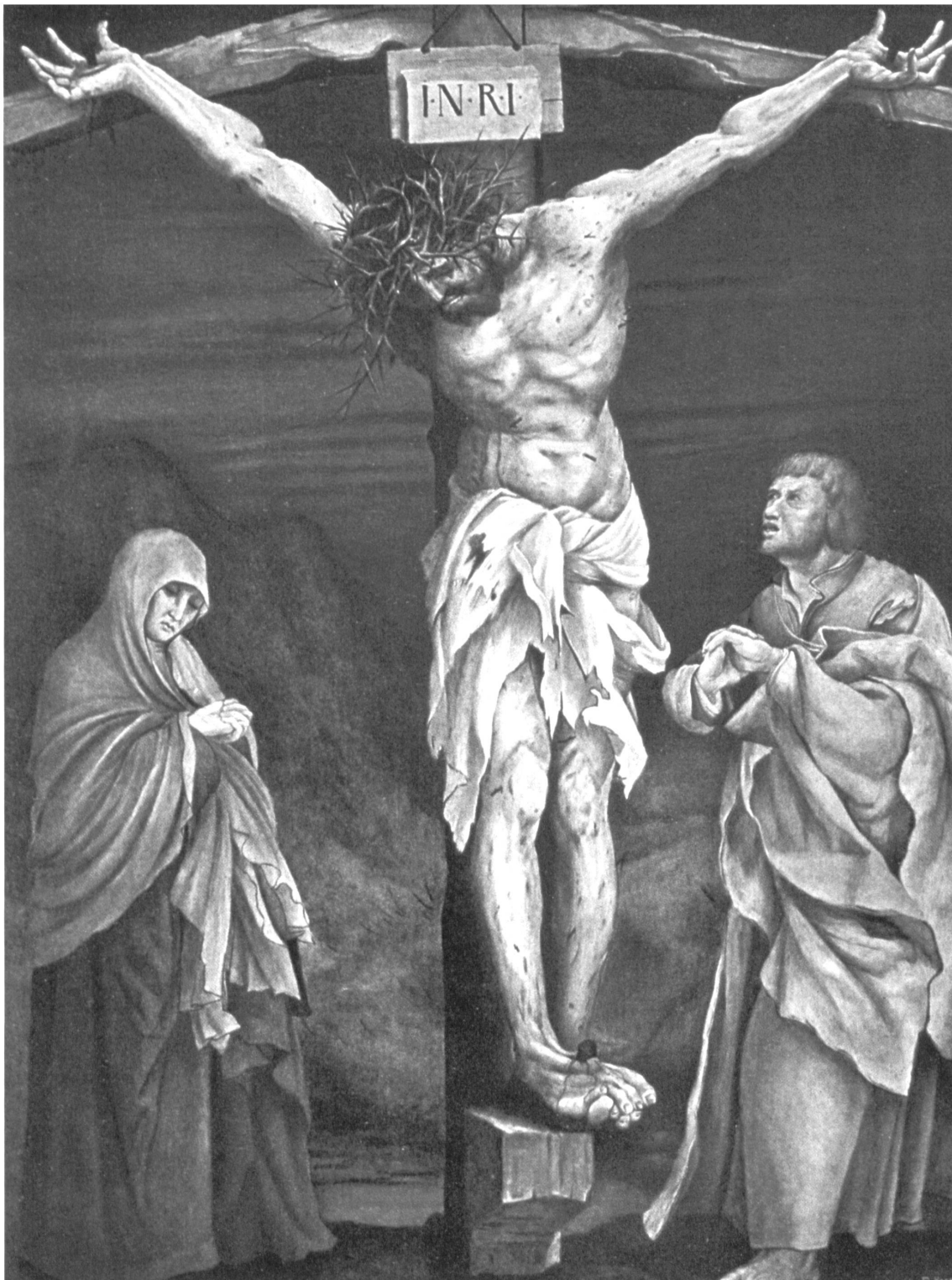


Abb. 1: Matthias Grünewald, »Tauberbischofsheimer Kreuzigung« (früher »Karsruher Kreuzigung«), um 1520–24, Altartafel, 195 x 152,5 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (frühe Farbproduktion aus: Rieffel 1904).

»Der gewaltigste Schutzheilige des Ringens der neuen deutschen Kunst« — zur Grünewald-Rezeption im deutschen Expressionismus

Die Entdeckung des Matthias Grünewald durch die deutschen Expressionisten war geprägt von der Trias »deutsch«, »gotisch« und »expressionistisch«. Kunst und Wissenschaft traten in eine gegenseitige Beziehung, welche den Topos der »inneren Verwandtschaft« zwischen dem Expressionismus und dem gotischen Künstler Grünewald variationsreich fortschrieben.

So verkündet Wilhelm Niemeyer als Auftakt seines Buches »Matthias Grünewald. Der Maler des Isenheimer Altars«: »Matthias Grünewald: das ist Name, Wort, Zeichen, Auslösung für die stärkste Erschütterung, die deutsche malerische Kunst zu geben hat.«² Diese Sentenz ist unter den Vorzeichen eines regelrechten Sturmes der Begeisterung zu sehen, den die expressionistischen Rezipienten im Angesicht der Kunst Grünewalds entfesselten. Die Voraussetzungen und Mechanismen dieses Phänomens sind hier zu klären. Welche Inhalte und Ziele verbinden sie mit Grünewalds Person und Werk? Wer war Grünewald in ihren Augen, und was machte ihn zur Identifikationsfigur?³

»Die richtige Würdigung seines Wesens liegt in der Luft«⁴

Grünewald war seit dem Dreissigjährigen Krieg in Vergessenheit geraten. Hausenstein schreibt hierzu 1919: »Wir müssen gestehn, dass wir fast vierhundert Jahre lang von dem deutschen Werk der deutschen Malerei nichts gewusst haben.«⁵ Seit den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts war Jakob Burckhardt einer der ersten, der sich mit Grünewald auseinander setzte. Wenngleich Burckhardt 1847 freimütig zugibt, nicht mehr alle Tafeln des Isenheimer Altars in Erinnerung zu haben, bleibt in ihm der Gedanke an ein »sehr grosses räthselhaftes [sic!] Altarwerk«⁶ zurück. Den Gekreuzigten charakterisiert er als »grauenvolle Jammergestalt«⁷. Grünewalds Kreuzigungsdarstellungen werden aufgrund der Ferne zu klassizistischen Idealen im 19. Jahrhundert oftmals als Schreckensbilder empfunden. Alfred Woltmann spricht 1873 von dieser Kreuzigungstafel als »Schwelgen in Grässlich[em] und Qualvoll[em]«⁸. Die »hohe

Schönheit des Kolorites, die [...] beim Isenheimer [sic!] Altar, sich in glänzenden Effekten kund giebt [sic!]«⁹, verdient – laut Woltmann – dennoch besondere Erwähnung. Ebenso weist Burckhardt anerkennend auf die »phantastischen Licht- und Farbeffekten«¹⁰ hin.

Der Isenheimer Altar wurde von Anbeginn dieses wiedererwachten Forschungsinteresses als das Werk mit Sonderstatus gehandelt. Seit 1871 das Elsass territorial dem Deutschen Reich zufließt, wurde auch der Isenheimer Altar in Colmar als wichtiges Kulturerbe der deutschen Kunst wahrgenommen.

Der französische Kunstschriftsteller flämischer Herkunft Joris-Karl Huysmans entdeckte Grünewald schon früh für sein literarisches Werk, das für die kunstkritische Auseinandersetzung zur wichtigen Referenz wurde.¹¹ Im August 1888 sah Huysmans anlässlich eines Besuches der Kasseler Gemäldegalerie die von 1883 bis 1892 ausgestellten Tafeln der »Kreuztragung« und der »Kreuzigung Christi« des Tauberbischofsheimer Altars, welcher damals unter dem Namen »Karlsruher Kreuzigung« bekannt war (Abb. 1). Sein Roman »Là-Bas« greift 1891 diese Besichtigung in einer Bildbeschreibung auf, die die Einzigartigkeit der Darstellung des Leidens hervorhebt. Franz Rieffel formuliert es in seiner freien Übertragung wie folgt: »Nie ist ein Maler derart in die Henkersgräuel der Passion eingedrungen, nie hat einer seinen Pinsel so brutal in die blutigen Wunden des Heiligen getaucht.«¹² Noch bevor 1903 die erste Ausgabe in deutscher Sprache erschien, veröffentlichte die Kunstzeitschrift »Pan« in ihrem ersten Jahrgang von 1895 einen von Oskar Eisenmann, dem Kasseler Galeriedirektor, frei ins Deutsche übersetzten und gekürzten Auszug aus dem französischen Original von 1891. Christus am Kreuz wird darin mit Eindringlichkeit beschrieben: »In fahler Dämmerung ragts [sic!] furchtbar in die Höhe: der Christ an seinem Kreuz. Ein roher Stamm, quer darauf ein halb entrindeter Ast, der sich biegt unter der Last wie ein gespannter Bogen und hinaufschnellen möchte wie aus gekrampfem Mitleid und das armselige Fleisch gen Himmel schleudern, hinweg von diesem schmachgetränkten Boden, der es noch hält, fest, mit riesigen Nägeln. [...] und hoch ganz hoch mit schreienden, Fingern

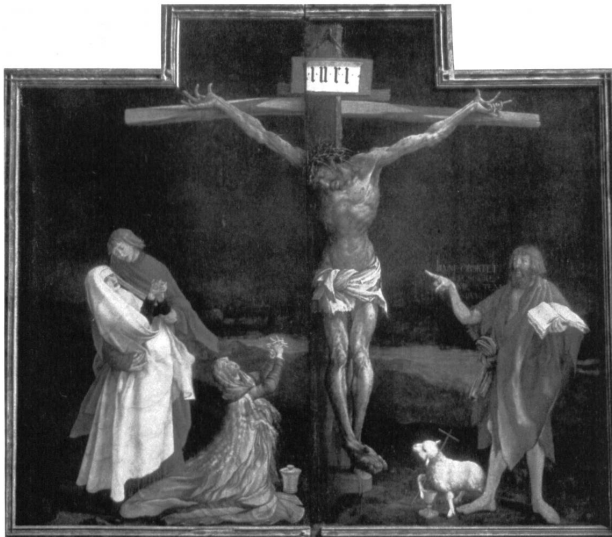


Abb. 2: Matthias Grünewald, »Isenheimer Altar«, Aussenseite des äusseren Flügelpaares: Christus am Kreuz mit Maria, Johannes Ev., Maria Magdalena und Johannes dem Täufer, um 1512–16, 269 x 307 cm, Colmar, Museum Unterlinden, (frühe Farbproduktion aus: Friedländer 1908).

grosse gespenstige Hände, Hände, die fluchen wollen und Segen stammeln.«¹³ Auch Rieffel nimmt in seinem Aufsatz von 1904 auf die Hände Bezug: »Von den grossen geöffneten Händen greifen unheimliche Finger hinaus, zum Segnen allerdings, flehend und vorwurfsvoll zugleich.«¹⁴ Huysmans hat mit seinen emotionalen Erlebnisberichten, die sich später konstituierende »expressionistische Sicht« auf Grünewald vorweggenommen und beeinflusst. Als Beispiel hierfür sei sein Aufsatz über den Isenheimer Altar, der 1918 in deutscher Sprache erschien angeführt: »Dort, im alten Kloster Unterlinden reckt er sich gleich beim Eintritt wild entgegen und betäubt uns sogleich durch den entsetzlichen Nachtmahr einer Kreuzigung; sie wirkt wie der Orkan einer entfesselten Kunst, der vorbeistürmt und uns mit sich reisst [...]«¹⁵

Eisenmann unterliess es nicht, in seinem Pan-Artikel eine eigene kurze Einführung zu Maler und Werk voranzustellen, die zur Aufgeschlossenheit gegenüber der zeitgenössischen Kunst und damit einhergehend auch gegenüber Grünewalds Kunst aufruft: »Wer sich den Fortschritten unserer nach neuen Ausdrucksmitteln und Anschauungsweisen ringenden Kunst nicht völlig verschliesst, der wird auch für die packende Farbensprache Grünewalds nicht unempfänglich sein.«¹⁶ In der Zeit des deutschen Expressionismus wiederholt sich dieses Argumentationsmuster unter anderen Vorzeichen. Eisenmann spricht den entscheidenden Aspekt der Farbe an, dessen Relevanz er vermutlich vor dem Hintergrund der impressionistischen Bedeutung der Farbe herausstreicht. Grünewald mache sich die Farbe »denn auch als der Erste und im engeren Sinn Einzige unter den Altdeutschen, dienstbar, um Stimmung zu erwecken. Dies aber ist modern, und deshalb [sic!] liegt die richtige Würdigung seines Wesens sozusagen in der Luft.«¹⁷

»Gefühlsektatik« und »rauschende Farbigkeit«:

»Hauptquellen des neuen Kunstsuchens«¹⁸

Der Schweizer Kunsthistoriker Heinrich Alfred Schmid, der als Nestor unter den Grünewald-Kennern gilt, rekapituliert und revidiert akribisch die Forschungsergebnisse in seiner wegweisenden Publikation »Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald« von 1907/11.¹⁹ Schmid's jahrzehntelange, unermüdliche Suche nach einem Verlag für dieses Standardwerk widerspiegelt, wie wenig anerkannt Grünewald noch war und wie wenig man an den Erfolg einer umfangreich angelegten Monographie glaubte.

»In den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts habe ich fast allen grösseren Kunstanstalten und einschlägigen Verlagsbuchhandlungen in Deutschland angetragen, ein Werk über Grünewald zu übernehmen, in der Absicht, einen der grössten Meister aller Zeiten, der dem weiteren Kreise der Gebildeten noch unbekannt war, gleich in einer mustergültigen Publikation vorzuführen. Alle grösseren Firmen haben abgelehnt, bis ich zuletzt an Herrn W. Heinrich in Strassburg, einen Verleger von seltener Opferwilligkeit [...]«²⁰ gelangte.

Schmids Publikation von 1907/II bildete die Ausgangslage für den Beginn einer intensiven Reflexion über Grünewald.²¹ Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Künstler identifizierten sich stark mit Grünewalds künstlerischer Leistung. Wilhelm Worringer schrieb in seiner Cranach-Monographie von 1908 über das koloristische Ausdrucksvermögen von Grünewald: »Ein Sturm der lebendigen Farbe. Leben, Leben schreit es aus den düstern Gluten heraus, die grosse Befreierrat, die Erweckung der toten Farbe durch den Geist, den Geist des raumgestaltenden Lichtes, war getan.«²² Der Kunstwissenschaftler Paul Ferdinand Schmidt dachte an Grünewald, als er die Bilder Oskar Kokoschkas an der Kölner Sonderbundaussstellung von 1912 sah. »Vielleicht ist seit Grünewalds Tode in Deutschland noch nichts so Wildes und Phantasievolles mit Farben ausgedrückt worden.«²³

Die von Richard Benz 1916 niedergeschriebene Äusserung über das Farberleben zeugt von der Tendenz zur literarischen Verklärung: »[Grünewalds] Form ist die zuckende Ausdruckslinie, seine Farbe ist die unwirkliche mystische Farbe der Glasfenster: die vollkommenste malerische Fähigkeit triumphiert über das Anschauliche und Darstellbare. Nichts von beruhigtem Körperabbild, von Schönheit; keine Wirklichkeitsnähe und plastische Function [sic!] der Zeichnung, der Farbe und des Lichts; alles, nach Wirklichkeitsmassen, unwirklich: ein in sich beschlossenes Geisterreich nach eigenen geistigen Ausdrucksgesetzen – seelisch erschütternde, dichterisch-musikalische Wirkung.«²⁴ Distanzlosigkeit prägte die Auseinandersetzung mit Grünewald. Man glaubte Zielsetzungen und ein künstlerisches Selbstverständnis hinter seinen Bildern zu erkennen, die vornehmlich dem Gedankengut der eigenen Zeit entsprangen. Der historische und gesellschaftliche Hintergrund Grünewalds blieb aus der Reflexion ausgeblendet.

Nolde beschwört 1908 das Aufleben eines Zeitalters mit hohen künstlerischen Zielen. »In Deutschland haben wir, sollte es uns wirklich gelingen, eine grosse deutsche Kunst, eine zweite Periode zu schaffen – die erste fällt in Grünewalds, Holbeins und Dürers Zeit –, das grosse Aufwärtsstreben vor uns. Ich selbst fühle mich dabei und ich hoffe – hoffe, sie wird kommen, diese Zeit einer hohen deutschen Kunst.«²⁵ Den Isenheimer Altar im Original sah Emil Nolde aber erst zwei Jahrzehnte später, im Jahre 1928: »Wie mussten doch viele Jahre vergehen, bis mir das Glück beschieden war, diese herrlichen Tafeln zu sehen. Grünewald, Mensch und Maler, kein Weltmensch, aber ein Künstler so gross und echt, wie sein Werk herrlich vor uns steht.«²⁶

Wie die einzelnen Künstler eine Vorstellung über die Farbenwelt Grünewalds gewinnen konnten, wenn sie die Originale noch nicht gesehen hatten, ist schwierig zu beurteilen. Schwarz-Weiss Reproduktionen von Grünewalds Bildern sind die Regel, Farabbildungen sind in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts eher selten; eine der frühesten Farbreproduktionen nach der »Karlsruher Kreuzigung« wurde 1904 im Aufsatz von Rieffel veröffentlicht (Abb. I). Ob die Wahrnehmung der Grünewald'schen Farbenwelt sich wirklich über die Reproduktionen erschloss oder

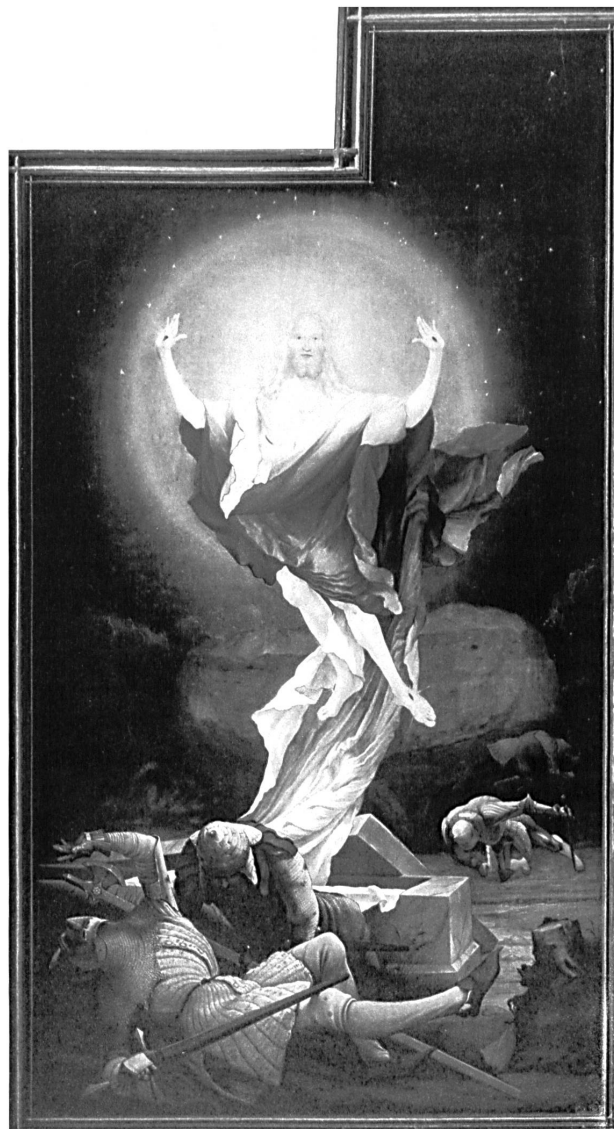


Abb. 3: Matthias Grünewald, »Isenheimer Altar«, Innenseite des rechten äusseren Flügels: Auferstehung Christi, um 1512–16, 269 x 143 cm, Colmar, Museum Unterlinden, (frühe Farbreproduktion aus: Friedländer 1908).

nicht vielmehr über gelesene und gehörte Farbbeschreibungen, ist kaum aus den Quellen zu erschliessen. Die Verlagsanstalt Bruckmann stellte 1907 »farbenphotographische Aufnahmen« her, die 1908 im Mappenwerk »Grünwalds Isenheimer Altar« von Max Friedländer erschienen (Abb. 2 und 3). 1919 entschloss sich der Verlag, da der Altar vorübergehend in München war, zu neuen Aufnahmen, um »etwas weit Vollkommeneres [zu] erzielen [...], welche der Schönheit der Originale soweit wie möglich gerecht werden«. Im selben Brief schreibt der Verleger Bruckmann zum 1908 veröffentlichten Tafelwerk: »Diese grossen farbigen Wiedergaben gelten als die besten bis jetzt vorhandenen und haben allen anderen in den letzten 10 Jahren erschienenen farbigen Wiedergaben als Vorlage gedient.«²⁷

Oskar Schlemmer berichtet Otto Meyer-Amden Anfang September 1915 enthusiastisch von der farblichen Wirkung, welche die Tafeln Engelskonzert, Verkündigung und Auferstehung des Isenheimer Altars auf ihn hatten. »Düsseldorf und das Ereignis: Matthias Grünwald. Wieviel Verwandtes im Wollen. Die Regenbogenfarben in Verbindung mit Schwarz. Die Abstufung der Engel in Regenbogenfarben. Die kolossalen Formen des Spitzbogengewölbes. Der Verkündigungengel orangerot, eine Flammenmasse. Die Gewänder des auferstehenden Christus eine bizarre Blüte in Irisfarben. Das Chromgelb! — meine fixe Idee. Alles finde ich hier; wunderbarst! Die dionysische Form und die apollinischste. — Noch einmal also reizt, ins volle zu greifen.«²⁸ Man könnte vermuten, dass Schlemmer während eines Ausstellungsereignisses in Düsseldorf von der grossen Anziehungskraft des Isenheimer Altars fasziniert wurde. Zu dieser Zeit war der Altar jedoch in Colmar, wie aus Archivalien hervorgeht.²⁹ Neben der Möglichkeit einer Ausstellung von Kopien³⁰ ist es nicht auszuschliessen, dass es sich um eine andere Form der Präsentation, zum Beispiel um einen Vortrag zu Grünwald, bei dem Farbproduktionen gezeigt wurden, handelte.

Gotiker als »rechtmässige« Ahnen der deutschen Avantgarde

Der Kunsthistoriker Adolf Behne hielt im Dezember 1914 einen Vortrag zur Eröffnung der neuen Sturm-Ausstellung unter dem Titel »Deutsche Expressionisten«. In einer Zeit der Kriegseuphorie plädierte er für die ungebrochene Wirkkraft und Aktualität der deutschen Gotik und ihres Exponenten Grünwalds. »Die Künstler sehen in den frühen Meistern nicht die Vorlagen ihres Schaffens. Keine Spur von Archaismus ist in ihrer Kunst. Aber sie erkennen in den Gotikern ihre rechtmässigen Ahnen. Was sie vereint, ist die Liebe zum Ausdruck. Nichts anderes bedeutet »Expressionismus.«³¹

Die postulierte Verwandtschaft in der Ausdruckskraft erhebt den Expressionismus zu einem überzeitlichen Phänomen. Die Verbindung zur Gotik wird auch über das vermeintlich gemeinsame

künstlerische Selbstverständnis geleistet. Als Auftakt seiner Rede nimmt Behne Grünwald zum Referenzpunkt. Er nennt ihn »einen grossen Geistesverwandten« und versieht ihn mit den »deutschen« Attributen »Leidenschaftlichkeit der Darstellung, Drang der Phantasie, Herrschaft des Geistes.«³²

Einen Monat zuvor denkt Behne unter der Überschrift »Dürfen wir uns noch mit Kunst beschäftigen?« über die Notwendigkeit der Kunst in Zeiten des »Donnerns der Kanonen« nach.³³ Er ist bemüht, ein deutsches kulturelles Traditionsbewusstsein zu schärfen. Grünwald ist ihm hierfür der richtige Ahnherr, dessen »grosse Werke der Kunst [...] durch eine geistige Angriffslust schöpferischer Temperamente«³⁴ entstanden sind. Behne denkt an den Isenheimer Altar, der ihm seit seiner Besichtigung im Jahre 1911 vertraut ist, wenn er selbstbewusst seiner eigenen Präferenz folgend exemplifiziert, was als »deutsch« angesehen werden kann: »Die Eigenschaften, auf die wir wieder stolz werden sollten, in denen wir wieder unsern Ruhm suchen müssten, das sind nicht die Ruhe eines Biedermeierkirchhofs, sondern die feurige Lebendigkeit einer Grünwaldschen Auferstehung, nicht die kopierten Innigkeitsschnörkel der Heimatkünstler, sondern die stürmende Kraft der Gotik. [...] Suchen wir unsern Ehrgeiz und unser Schönheitsverlangen durch eine der Gotik würdige Kunst zu befriedigen, eine Kunst, die mit geistiger Energie gefüllt ist, die nicht an dumpfen, unklaren und missdeuteten Gefühlen reich ist, sondern an lebendiger Form! Das wäre die einzige Kunst, die in Wahrheit der kriegerischen Leistungen wert wäre. Jede andere verhält wie der Donner der Geschütze.«³⁵

Behnes Argumentation zur Rolle der Neuen Kunst in Kriegzeiten ist nicht konsequent nationalistisch und militaristisch. Er gerät damit in einen inneren Widerspruch. Wenngleich er für sein eigenes Land mitunter auf einem Nationalstil insistiert, ist er nicht gegen »Internationalität in den deutschen Kunstaustellungen und Zeitschriften«³⁶.

Die Verteidigung von Kulturwerten sowie der verstärkte Anspruch auf eine tiefere Bedeutung der künstlerischen Aussage wird zur Diskussion gestellt. »Eine der Gotik würdige Kunst« ist die durchdringende Weisung an die Künstler, denn nur diese hätte für die Zeitgenossen, die in den Krieg ziehen, im Augenblick der Gefahr einen ideellen Wert. Vor diesem Hintergrund ist auch Oskar Hagens utilitaristische Vorstellung zu sehen, wenn er die aufbauende Wirkung des Isenheimer Altars in schweren Stunden propagiert: »Dankbar durchblättern unsere Frontkämpfer in Stunden der Rast die Abbildungen des prächtigen Achtzigpfennigbüchleins, das ihnen ein Münchner Verlag hinausschickt.«³⁷ Die Grünwald-Debatte politisierte sich. Politische Aussagen waren vorder- oder hintergründig Bestandteil der Kunstkritik. Zwischen einem mit Stolz vorgetragenen nationalen Traditionsbewusstsein und dem Instrumentalisieren für nationalpolitische Interessen lässt sich keine scharfe Grenze mehr ziehen.

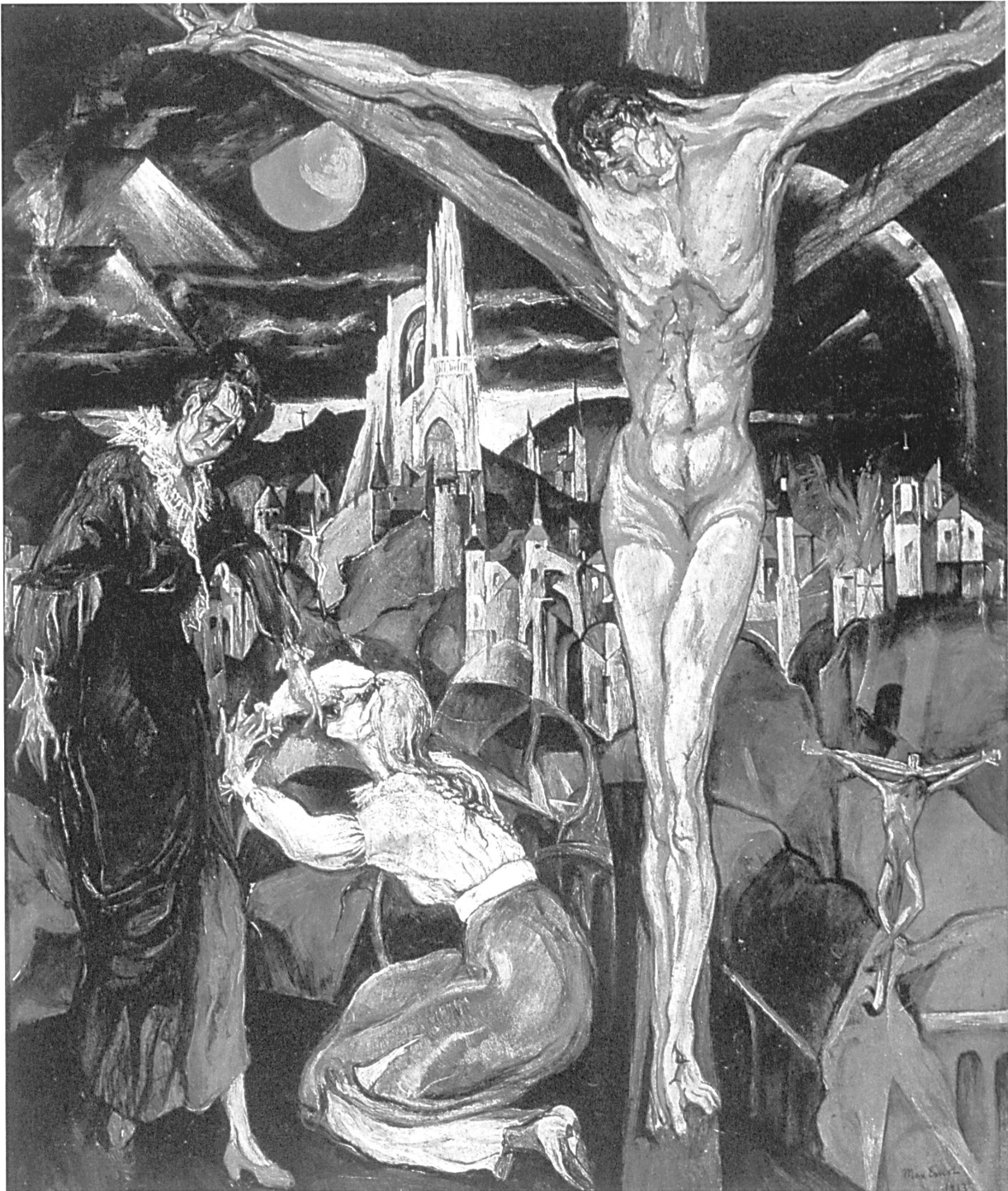


Abb. 4: Max Ernst, »Kreuzigung«, 1913, Öl auf Papier, 51 x 43 cm, 1913, Köln, Museum Ludwig.

Die ideelle Nähe zu Grünewald, wie sie in der Gesinnung, im Wesen des bildlichen Ausdrucks und in der Seelenverwandtschaft empfunden wurde, stand im Vordergrund, während direkte Übernahmen weitaus seltener waren. Barlach bekam Oskar Hagens Mappenwerk »Grünewalds Isenheimer Altar in neunundvierzig Aufnahmen« von 1919 direkt vom Verleger Piper zugestellt. Er bedankte sich ehrfürchtig für »den Schatz«, über den er »in Wirklichkeit mit Niemand davon sprechen [möchte]. [...] Die grossen Reproduktionen [muten mich] wie ein Hauch aus grosser Wirklichkeit [an]. [...] Nun ich werde die Blätter zuweilen hernehmen und wieder fortlegen. Keins davon etwa aufhängen und es in meine Tagtäglichkeit hineinziehen.«³⁹

Viele Künstler rezipierten Grünewald nicht allein über Publikationen, sondern suchten den Isenheimer Altar persönlich in Colmar auf. Max Beckmann machte 1904 einen Abstecher nach Colmar. 1908 führte die Hochzeitsreise August Macke und seine Frau dorthin. Gerhard Marcks sah den Isenheimer Altar 1909: »Mit zwanzig wallfahrte ich nach Colmar.« Noch 1961 nannte er sein grosses Vorbild: »Grünewald — er stand mit Greco Pate beim Expressionismus.«⁴⁰

Im Juli 1913 standen erstmals Max Ernst und Heinrich Nauen dem Isenheimer Altar in der Kirche des ehemaligen Klosters Unterlinden gegenüber. Bei Max Ernsts »Kreuzigung« von 1913 (Abb. 4) ist die unmittelbare Auseinandersetzung mit dem Altarwerk unverkennbar.⁴¹ Der Gekreuzigte nimmt fast die gesamte Höhe des Bildes ein. Der Kopf ist auf das Schlüsselbein gesunken und akzentuiert damit die Horizontale des gesamten Körpers. Die Taille des ausgemergelten Körpers ist betont. Die gotisierend überlängten Hände erinnern nicht nur an den Isenheimer, sondern auch an den Tauberbischofsheimer Altar. Ernsts Christuskörper am Kreuz erscheint weniger qualvoll und wird nicht nach unten gezogen wie bei Grünewald, vielmehr wird der Eindruck erweckt, er schwebte vor dem Kreuz. Die Diagonale ist kompositionell bestimmend, wie es sich nur schon am gegabelten Astkreuz und an den Armen Christi ablesen lässt. Das Motiv des Kreuzes, das immer wieder im Bild hervortritt, könnte als Allgegenwart des Leidens gedeutet werden. Die unruhig zerklüftete Berglandschaft wirkt bedrohlich, die brennenden Häuser stehen für die Zerstörung und die gotischen Ruinen für die vergangene Welt.

Im Gegensatz zu Max Ernst, bei dem die Auseinandersetzung mit Grünewald episodisch blieb, war sie für Otto Dix, der sich immer wieder von Altmeistern inspirieren liess, von zentraler Bedeutung. Noch 1968 anlässlich der Verleihung des Rembrandt-Preises in Salzburg betonte Dix in seiner Dankesrede: »Ich bin kein bevorzugter Schüler Rembrandts, ich meine, Sie wissen es ja selber, sondern eher einer von Cranach, Dürer und Grünewald.«⁴²

In der Bilderwelt von Dix gibt es einen wesentlichen Bezugspunkt, der in der Grünewaldrezeption generell zum Tragen kommt: Es ist der Versuch, über die kunstgeschichtliche Tradition

zu einer künstlerischen Umsetzung der zeitgenössischen Wirklichkeitserfassung zu gelangen. Anschaulich wird diese Verflechtung bei den Werken »Der Schützengraben« (1920–23) und »Der Krieg« (1929–32), die als Reflexion des Künstlers über den Ersten Weltkrieg angesehen werden können (Abb. 5 und 6). »Der Schützengraben« zeigt bereits die zentrale Figur der auf einem Eisengerüst aufgespießten Leiche, die in »Der Krieg« in ihrer Bedeutung erweitert wird. Unverkennbar knüpft Dix in »Der Schützengraben« an die Bildwelt der Versuchung des Heiligen Antonius vom Isenheimer Altar an. Die Dämonen sind durch die Schreckensvisionen des modernen Krieges ersetzt. Wie die Ungeheuer den Einsiedler einkreisen, so bilden auch die Toten bei Dix den Kreis um den von der Explosion hervorgerufenen Krater.⁴³ Ein formaler Rückgriff auf die christliche Bildtradition besteht allein schon in der Bildform des Flügelaltars, dem Triptychon. Die vier Szenenausschnitte erinnern an die Leidensgeschichte Christi. So wie Christus sein Kreuz trägt, haben auch die Soldaten des linken Flügels ihr Kreuz geschultert. Im linken Flügel ist eine Kreuztragung, im Mittelbild eine Kreuzigungsszene, im rechten Flügel eine Kreuzabnahme und in der Predella eine Grablegung nachempfunden. Die apokalyptische Grabenlandschaft ruft Erinnerungen an die Hintergrundszenerien des Isenheimer Altars wach. Als künstlerischer Bezugspunkt ist besonders die Kreuzigungsszene des Isenheimer Altars sinnfällig.⁴⁴ Arm- und Fingerhaltung der Leiche, die bei Dix durch eine Minenexplosion aufgespießt auf einem Eisengerüst liegt, erinnert an Grünewalds Johannes den Evangelisten. Dieser Johannes bei Dix — mit durchschossener Schmerzenshand, mit schreiend geöffnetem Mund — weist als Mahner und Warner auf die Stätte des Grauens. Er deutet auf den kopfüber liegenden, im Kugelhagel durchsiebten Krieger. Mit seinem zerschundenen Körper erinnert dieser an Grünewalds Gekreuzigten und kann als Christusfigur gedeutet werden. Bei Dix trägt aber nicht mehr Christus die Dornenkrone, sondern sie windet sich als Dornenkranz um den verwesenden Kopf eines Soldaten. Die traditionelle Form der Kreuzigungsszene, die ihre meditative Ruhe aus der horizontal-vertikal-Lagerung des Gekreuzigten gewinnt, ist im Dix'schen Kriegstriptychon zersprengt und durch die Hervorhebung der Diagonalen und der Kreisform dynamisiert.⁴⁵ Dix setzt sich über die Bildkonfiguration Grünewalds radikal hinweg. Der Krieg stellt alles auf den Kopf.⁴⁶ Das namenlose Elend ruft den Eindruck eines erbarmungslosen und unwiderruflichen Endes hervor, einer Passion, die den Gedanken an Auferstehung von vornherein ausschliesst.⁴⁷

»Eine Kulturtat allerersten Ranges schaffen«⁴⁸: Berlins Hoffnung auf eine Ausstellung des Isenheimer Altars

Seit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges ging es weniger um die künstlerische als vielmehr um die nationalpolitische Bedeutung des Isenheimer Altars. Diese Verlagerung machte sich nunmehr



Abb. 5: Otto Dix, »Der Schützengraben«, 1920–23, Öl auf Leinwand, Rupfen, 227 x 250 cm, verschollen.



Abb. 6: Otto Dix, »Der Krieg«, 1929–32, Triptychon mit Predella, Mischtechnik auf Holz, linker Flügel 204 x 102 cm, Mitte 204 x 204 cm, rechter Flügel 204 x 102 cm, Predella 60 x 204 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen.

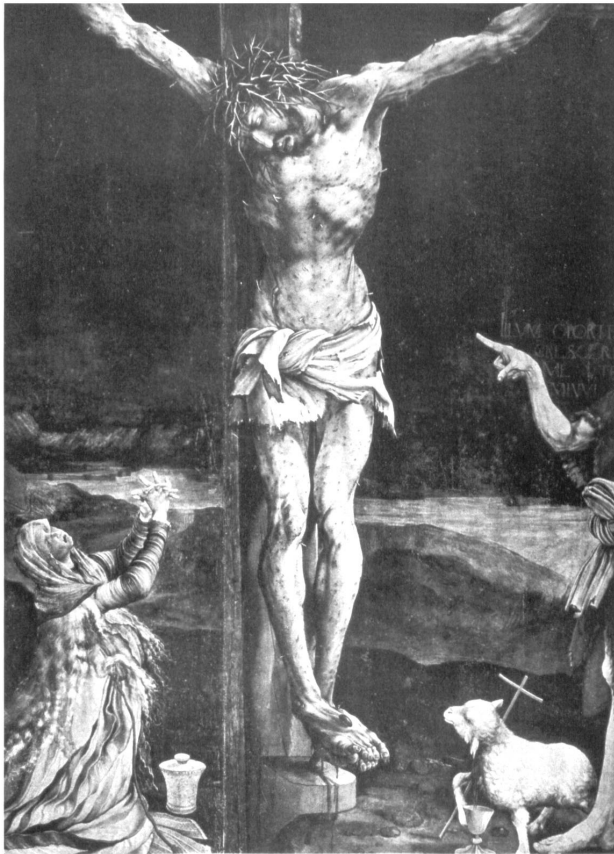


Abb. 7: Matthias Grünewald, »Isenheimer Altar«, »Der Gekreuzigte« (aus: Hagen 1919, Foto von Franz Hanfstaengl, München).

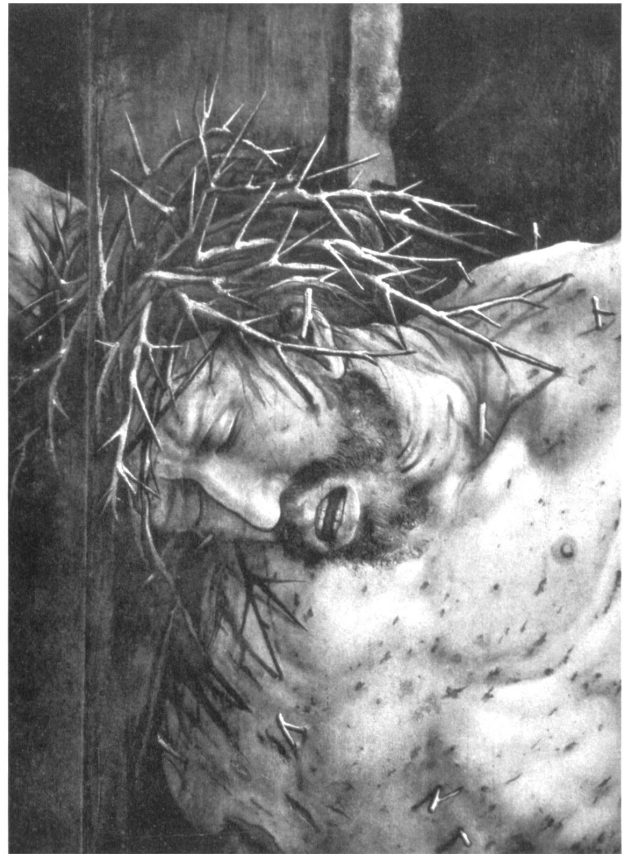


Abb. 8: »Kopf des Gekreuzigten«, Detail von: Matthias Grünewald, »Isenheimer Altar« (aus: Hagen 1919, Foto von Franz Hanfstaengl, München).

auch in der Frage der Zuständigkeit für die Colmarer Kunstsammlung bemerkbar, ausgelöst durch die deutsche Kriegserklärung an Frankreich vom 3. August 1914. Die städtische Sammlung im Museum Unterlinden unterstand dem Kuratel der Schongauergesellschaft. Diese Interessenvertretung verlor durch das Versammlungsverbot vom 4. August 1914 ihr Mitspracherecht, und die Entscheidungen wurden nun von der städtischen Regierung getroffen.⁴⁹

Von aussen wurden Stimmen laut, die Grünewalds Altar nicht in Sicherheit wähten, ihn von der Front bedroht sahen und von möglichen Beschlagnahmungen der Franzosen sprachen. Beunruhigt vom machtpolitischen Kalkül des »Erzfeindes«, meldete sich Ferdinand Avenarius, Herausgeber des »Kunstwarts« und Vorsitzender des

Dürerbundes Dresden-Blasewitz, zu Wort. Er befürchtete die Okkupation der Stadt Colmar durch die Franzosen und damit möglicherweise »die Entführung der Malereien von Grünewald und Schongauer sowie der Schnitzereien vom Isenheimer Altar«, die zu den »grössten Erzeugnissen der germanischen Kunst eines ganzen Jahrhunderts« gehören; er malte ferner das Schreckensszenario aus, »dass die grössten deutschen Kunstwerke im Louvre [zu] studieren« wären.⁵⁰

Polaezen, der Direktor der städtischen Kunstsammlungen zu Strassburg, war »in Übereinstimmung mit [...] Freunden elsässischer Kunst und Geschichte [...] in grosser Besorgnis, dass dem köstlichsten Werke deutscher Kunst, das Ihr Museum bewahrt, dem Isenheimer Altar, etwas geschehen könnte.« Als elementare

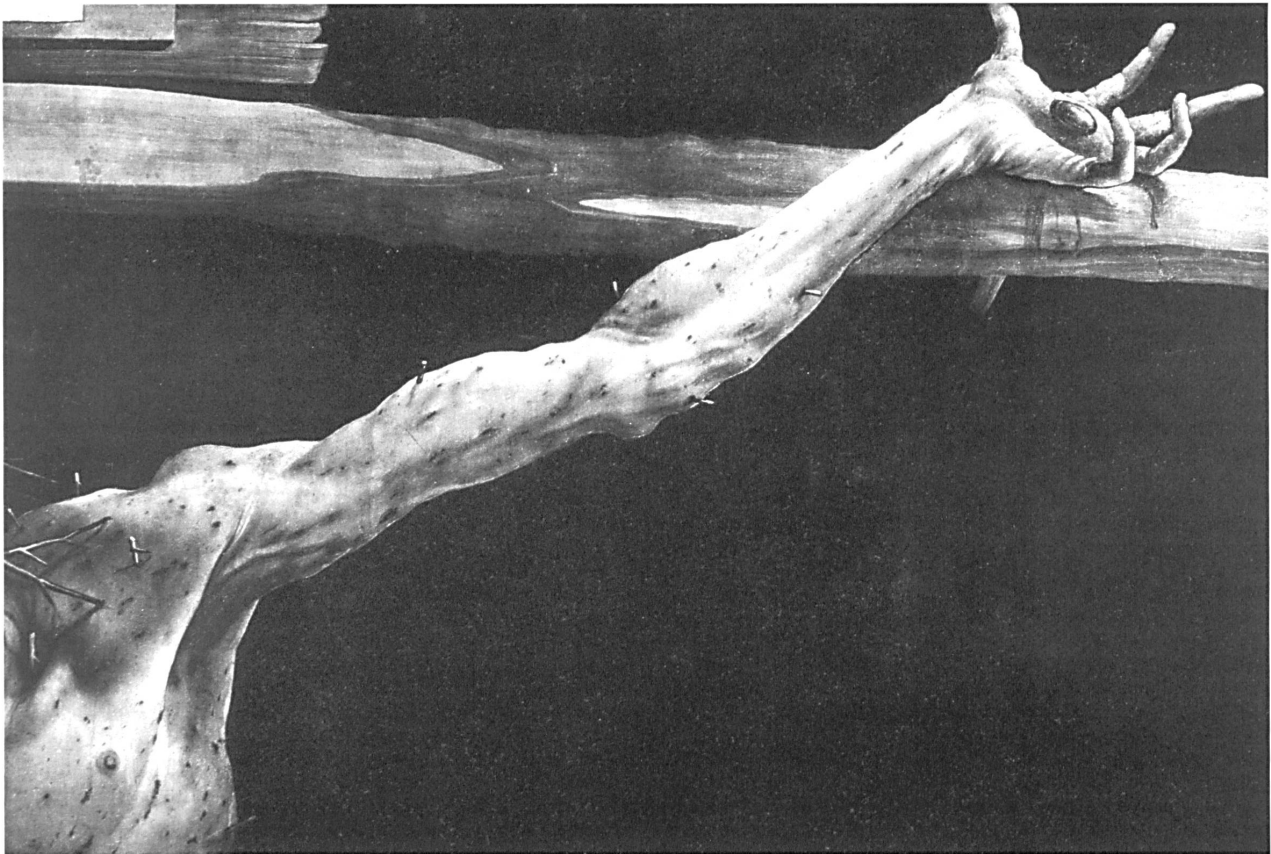


Abb. 9: »Arm des Gekreuzigten«, Detail von: Matthias Grünewald, »Isenheimer Altar« (aus: Hagen 1919, Foto von Franz Hanfstaengl, München).

Sicherheitsvorkehrung riet er, »die Grünewald's [sic!]« seien auseinander zu nehmen und sollten »in ein feuersicheres Gewölbe, etwa in eine Bank, gebracht werden«.⁵¹ Es war genau dieser Vorschlag, der wenige Tage später umgesetzt wurde. Am 8. August 1914 brachte man auf Geheiss der Stadt Colmar die Hauptwerke des Unterlinden Museums in den Panzerraum der städtischen Sparkasse. Der Isenheimer Altar blieb aber dort nicht konsequent unter Verschluss, sondern wurde mindestens vierzehn Mal einem General oder einer anderen einflussreichen Person auf Wunsch in der grossen Halle der Sparkasse vorgeführt.⁵² Spätestens im Stellungskrieg des Winters 1914/15 sollte sich zeigen, wie real die Gefahr für das Altarwerk war. Die Frontlinie war in unmittelbarer Nähe. Max

Beckmann bat Wilhelm von Bode, Generaldirektor der königlichen Museen zu Berlin, den Isenheimer Altar zum Schutz vor der Front nach Berlin kommen zu lassen.⁵³ Erst im dritten Kriegsjahr, als der Altar schon länger der Öffentlichkeit entzogen worden war, konkretisierten sich derartige Ideen. Das Organisationskomitee der Grossen Berliner Kunstausstellung, die unter dem Patronat von Wilhelm II. stand, bat um Erlaubnis, den Altar als Hauptattraktion an diesem von Mai bis September 1916 vorgesehenen Anlass zeigen zu dürfen. In der ersten Anfrage vom 17. Februar 1916 gab die Kommission »dem lebhaften Wunsche Ausdruck«, Grünewalds Wandelaltar in der Ausstellung zeigen zu können, »um dieses für die deutsche Kunst grundlegende Meisterwerk breiten Schichten

des Volkes näherzubringen«; das Werk wäre zudem den Gefahren im Kriegsgebiete entzogen. Das wäre, so der Brief, eine einmalige Gelegenheit »zur Erkenntnis der deutschen Kunst durchzudringen, womit eine Kulturtat allerersten Ranges geschaffen wäre, die ein allumfassendes Dankbarkeitsgefühl auslösen würde.«⁵⁴

Die städtische Verwaltung schlug dem Stadtrat – im Interesse der Stadt Colmar – vor, den Antrag zur Genehmigung zu stellen, da ansonsten die Verfügungsgewalt der Stadt längerfristig auf dem Spiel stehen könnte und Entscheidungen somit künftig von dem für das Elsass politisch zuständigen Berliner Ministerium beeinflusst oder gar getroffen würden.⁵⁵ Die Ausstellungsanfrage war deshalb eine delikate Angelegenheit. Colmar konnte sich nicht auf ein »elsässisches Nationalbewusstsein« berufen und eigene nationalpolitische Ansprüche geltend machen, da es ohnehin in diesen unsicheren Zeiten des Krieges innerlich zerrissen war. Die Zusage zur Ausstellung war eine Folge der politischen Abhängigkeit. Die Organisatoren sollten jedoch darauf verpflichtet werden, das Altarwerk in einem gesonderten Raum mit der Überschrift »Sonderausstellung der Stadt Colmar i/Elsass« auszustellen und damit nicht zuletzt die Verkehrs- und Fremdeninteressen der Stadt Colmar zu fördern.⁵⁶

Der Colmarer Bürgermeister Diefenbach und sein Beigeordneter Kurtz befürworteten warm das Berliner Gesuch an der Stadtratssitzung vom 28. März 1916. Mit 12 zu 9 Stimmen wurde die Ausstellungsanfrage gutgeheissen.⁵⁷ Es schien, als wäre die Zusage beschlossene Sache, als eine Einmischung Dritter erfolgte.

Eine Delegation von Münchner Professoren und Künstlern machte sich auf den Weg nach Colmar, um sich ein Bild vom Erhaltungszustand der Tafeln zu machen. Vertreter der Schongauerergesellschaft, die dem Transfer nach Berlin ablehnend gegenüberstanden, waren sich mit der Münchner Abordnung schnell einig, dass die Transportfähigkeit gerade wegen des morschen Holzes verantwortungslos wäre.⁵⁸ Für die Schongauerergesellschaft, die sich seit dem Versammlungsverbot in ihrer Aufgabe zurückgesetzt fühlte, war dies eine willkommene Gelegenheit, aufzutumpfen. Das heraufbeschworene Risiko einer möglichen Zerstörung zwang Berlin, sein Vorhaben zurückzuziehen.

Wenige Monate später jedoch, als der Transfer des Altars nach München zur Diskussion stand, wurden jegliche restauratorische Bedenken betreffend Transportfähigkeit von vornherein negiert. Für die Zustimmung zählte einzig das Argument der verschärften Lage an der Front. Legitimiert wurde dieser Standortwechsel mit der Rettung eines Exponats von nationaler Bedeutung. Im gegenseitig gezeichneten Vertrag wurde der Alten Pinakothek »für die Dauer des mit Frankreich geführten Krieges die Aufbewahrung und pflegliche Behandlung des [...] Isenheimer Altars«⁵⁹ zugesprochen. Die Alte Pinakothek nahm die Bilder am 14. Februar 1917 »in ihre Obhut«, nachdem der Altar einen Tag und eine Nacht mit der Eisenbahn unterwegs gewesen war. In ausführlichen Restaurierungsberichten rechtfertigte die Alte Pinakothek ihre Vor-

gehensweise, die sich zum Ziel gesetzt hatte, das Altarwerk, »das ja nicht nur in der deutschen, sondern in der gesamten Kunst eine so einzigartige Stellung einnimmt, [...] in tadelloser Erhaltung [...] wieder nach Colmar«⁶⁰ zurückzugeben.

»Tausende pilgerten zu ihm hin«⁶¹ – Der Isenheimer Altar in der Alten Pinakothek zu München

Die »Erkenntlichkeit« der Stadt Colmar für die geleistete Restaurierungsarbeit sollte in einer Ausstellung des Isenheimer Altars und in der ebenfalls nach München transportierten Colmarer Kunstsammlung zum Ausdruck kommen. Laut Vertrag vom 8. Februar 1917 war »der Isenheimer Altar unter der Bezeichnung »Eigentum der Stadt Colmar« für einen der näheren Vereinbarung noch unterliegenden Zeitraum in München zur öffentlichen Ausstellung zu bringen«.⁶² In einem Nachtrag vom 20. März 1918 wurde die Ausstellungsdauer auf sechs Monate vertraglich festgesetzt.⁶³ Wilhelm von Bode, der sich bereits für die Ausstellungsanfrage des Altars zur Grossen Berliner Kunstaussstellung von 1916 engagiert hatte, wollte nun wiederum als Repräsentant des deutschen Kaiserreiches das Ansehen der Reichshauptstadt durch eine Gross-tat gemehrt sehen. Er regte an, den restaurierten Altar im Anschluss an die in München geplante Ausstellung auch in Berlin zu zeigen. Zu diesem Ansinnen nahm Diefenbach, der Bürgermeister von Colmar, Stellung, woraufhin von Bode nochmals bestätigend zusammenfasste: »in Erfüllung des Wunsches Seiner Majestät des Kaisers ausgesprochene freundliche Bereitwilligkeit«⁶⁴. Zu einer vertraglichen Zusage sollte es erst bei Ausstellungsende in München kommen.⁶⁵ Der Ausgang des Krieges liess die Verwirklichung dieses Projekts nicht mehr zu. In München hingegen wurde die versprochene Ausstellung Wirklichkeit. Die Waffenstillstandsvereinbarung mit den Alliierten vom 11. November 1918 im Wald von Compiègne bot die Voraussetzung für den lang ersehnten Ausstellungsbeginn am Sonntag, den 24. November 1918. Damit konnte das Altarwerk nun nicht mehr nur von einem eingeweihten Kreis, sondern von einem grossen Publikum zum Meisterwerk und Identifikationsobjekt erhoben werden. Grünewald wurde in der Münchner Ausstellung gefeiert, als wäre ein lange Zeit vermisster Künstler heimgekehrt. Für die Rezeption dieses vernachlässigten Künstlers war es ein Fanal. Der Verleger Reinhard Piper, der erstmals 1912 in Colmar war, erinnert sich in seiner Autobiographie an den Bedeutungswandel, der dem Isenheimer Altar zukam: »Das grösste Erlebnis aber war Grünewalds Isenheimer Altar in der stillen Kirche des ehemaligen Klosters Unterlinden. Der Eindruck war überwältigend. Ausser uns war kein Besucher da. Wer hierherkam, musste sich eigens dazu entschliessen, und das taten damals nur ganz wenige. Die Kunde von diesem gewaltigsten Werk der deutschen Malerei war wie eine Sage. Im Ersten Weltkrieg trat es plötzlich aus seiner Verborgenheit hervor. Es wurde aus dem Kampfgebiet abtransportiert und in der Münchner Alten Pinakothek aufgestellt. Tausende pilgerten zu ihm hin.«⁶⁶

»Und es ist wahr, dass die Deutschen in demselben Augenblick, in dem sie den Krieg verloren hatten, sich auf den Isenheimer Altar stürzten wie Verdurstende auf die Quelle des Lebens.«⁶⁸ Das Elend des Krieges machte nicht vor den Türen der Alten Pinakothek halt, sondern war bei der Bildbetrachtung präsent. Vor dem Hintergrund der erfahrenen Brutalität im Schlachtfeld boten religiöse Bildthemen geistigen Rückhalt. Ein Hauch von Religiosität lag über der Ausstellung. Ein vom Krieg gezeichnetes Volk huldigte Grünewald. Die Tafeln des Isenheimer Altars liessen den Betrachter das ganze Gefühlsspektrum durchleben. Der Leidensweg Christi erinnerte an die persönliche Leidensgeschichte. Die Identifikation mit Christus wurde gesucht, im Wissen darum, dass sein Martyrium sich im Kriege unzählige Male wiederholte. Zugleich war die Darstellung der Auferstehung in ihrer Farbenpracht ein Hoffnungsschimmer, Hoffnung auf eine neue, bessere Welt. Dem Isenheimer Altar kam die Bedeutung eines Andachtsbildes zu. Die Distanz zwischen Betrachter und Altar wurde durch hingebungsvolles Mit-Leiden aufgehoben.

Nach den Erinnerungsbildern der Zeitzeugen wurde die Alte Pinakothek zum Wallfahrtsort. »Nie können Menschen so zu einem Bild gewallfahrt sein; es sei denn in der Mitte des Mittelalters gewesen.«⁶⁹ Mitten im Museum wurden Gottesdienste abgehalten. Bemerkenswert sind die Besichtigungsfahrten für die kriegsversehrten Soldaten, die teilweise gar in Rollstühlen vor den Altar gebracht wurden. Im Angesicht des Isenheimer Altars stellte sich bei der vom jahrelangen Krieg zermürbten deutschen Bevölkerung aufgrund der gemeinsamen Leidensgeschichte das Gefühl ein, eine »Schicksalsgemeinschaft« zu sein. Mit Wilhelm Niemeyers Worten: »So konnte die Münchner Ausstellung des Isenheimer Altars im letzten Kriegsjahr ein Volkserlebnis werden, die Wallfahrt einer Bevölkerung zu einem Werk der Kunst. Die dunkle Qual, die tiefe Schicksalsangst, die Trostsehnsucht einer gottfernen Zeit, sie trieben eine ganze Stadt, ihre Kunstwissenden und ihre kunstfremden Massen in die Gefühlsgewitter und Erlebnisschauer dieses frommgewaltigen Werkes.«⁷⁰ Die Anziehungskraft des Isenheimer Altars in der Alten Pinakothek ist zum Dreh- und Angelpunkt jeglichen Nachdenkens über Grünewald geworden. Hans Tietze kommentiert die Resonanz auf das Ausstellungsereignis in München: »Gewiss lag die ›Entdeckung‹ Grünewalds auch vor dem Kriege auf dem Wege der Entwicklung, aber die Aufstellung des Isenheimer Altars in der Münchner Pinakothek hat diesen Vorgang doch mächtig gefördert; die Zehntausende, die ihn hier [...] sehen konnten, haben ihre Bewunderung aneinander befeuert und Grünewalds Einwachsen in das künstlerische Nationalbewusstsein des ganzen deutschen Volkes herbeigeführt. Die Bewunderung der Pilgerscharen, die an ihm vorbeigewallfahrt sind, liegt als neuer Glanz auf dem Werke.«⁷¹

Der Krieg war längst entschieden und der Altar immer noch in München. Der kulturpolitische Interessenkonflikt lud sich nationalpolitisch auf. Der Standortwechsel, die Restaurierung und insbesondere die Ausstellung wurden zum Politikum. Dass dies reichlich Zündstoff zwischen Frankreich und Deutschland lieferte, war geradezu vorprogrammiert und mündete in einen »Propagandakrieg«. Unter der Überschrift »Ein ententistischer Lügenfeldzug: Grünewalds Isenheimer Altar im Dienst der Verleumdung« konterten die »Münchner Neuesten Nachrichten« auf die »Illustrated London News«, die in einem Artikel vom 15. November 1919, also einige Tage nach dem Waffenstillstand zwischen Frankreich und Deutschland, eine Reihe von Anschuldigungen zum Streitobjekt Isenheimer Altar aufgeführt hatte. Die Vorwürfe fasste die Münchner Zeitung wie folgt zusammen: Es wurden »die ohne Zweifel bewusst verlogenen Behauptungen aufgestellt, dass das Kunstwerk von Bayern zu dem Zwecke aus Colmar weggeholt worden sei, um in ein Münchner Museum eingereiht zu werden. Ferner, dass es dort schlecht restauriert worden sei und dass die Franzosen die Münchner Museumsverwaltung nur mit grössten Schwierigkeiten zur Rückgabe des Altarwerkes hätten zwingen können.«⁷³ Die Evakuierung des Isenheimer Altars war im deutschen Selbstverständnis Rettung, Konservierung und Erforschung eines bedeutenden, kulturellen Erbes »deutscher Provenienz«, aus französischer und auch englischer Sicht war sie versuchter Kunstraub.

Der »Kunstschutz« dürfte wohl nicht der alleinige, hehre Grund für die Verschiebungsaktion von Colmar nach München gewesen sein, sondern war wohl eher eine getarnte Sicherungsmassnahme im Interesse des Deutschen Reiches, auch wenn die tatsächlichen Motive in der offiziellen Korrespondenz nicht fassbar sind. Die deutsche Provenienz schien Legitimation genug. Es ist bezeichnend, dass sich die nationale Identifikation jeweils dann verstärkte, als zuerst die »Rettung« des Isenheimer Altars glückte und als später der »Verlust« wegen des verlorenen Krieges Gewissheit wurde. Vor diesem Hintergrund muss Julius Meier-Graefes Erwägung, den Altar durch Ankauf für Deutschland zu retten, gesehen werden. Er richtete sich für dieses Unterfangen an den als Mäzen bekannten Industriellen Eduard Arnold. Das Antwortschreiben Arnolds ist erhalten: Darin bekundet Arnold zwar »ein warmes Interesse«; er sieht aber neben den durch die Kriegsanleihen fehlenden finanziellen Mitteln — die Rede ist von »ein oder zwei Millionen« — noch ein gewichtigeres Problem: »Wenn sich das Unglück vollziehen sollte, dass wir Elsass-Lothringen verlieren, so wird, fürchte ich, kein fiktiver Verkauf, [...] denn man weiss, dass ich keine alten Bilder sammle — die künftigen Herren von Kolmar hindern, das kostbare Altarbild zurückzufordern. [...] Ausserdem muss ich ganz offen bekennen, so hohen Wert ich dem Grünewald beimesse: gehen Deutschland und Preussen durch einen schimpflichen Frieden zu Grunde, dann muss auch das Altarbild damit zu Grabe getragen werden.«⁷⁴



MADONNA VON MARTIN SCHONGAUER (KUPFERSTICH)

Abb. 10: Martin Schongauer, »Die Madonna im Hofe«, um 1470–80, Kupferstich, 17 x 12,4 cm (aus: Worringer, *Formprobleme der Gotik*, 1920).

Die Umsetzung der vertraglichen Bestimmung, »der Isenheimer Altar ist nach Beendigung der gegen Frankreich geführten kriegerischen Operationen auf erstes Verlangen an die Stadt Colmar als Eigentümerin und Besitzerin zurückzugeben«,⁷⁵ klappte alles andere als reibungslos. Der Repatriierung des Altars gingen langwierige Verhandlungen voraus. Die ursprünglich vertraglich festgesetzte Ausstellungsdauer von sechs Monaten wurde deutlich überschritten. Bis zum Ausstellungsende am 27. September 1919 verstrichen zehn Monate. Der Isenheimer Altar wurde als ein politisches Symbol für ein äusserlich besiehtes, innerlich jedoch vermeintlich ungebrochenes Deutschland hochstilisiert und vereinnahmt. Ähnlich einem Nationaldenkmal sollte er trotz der Kriegsniederlage auf künstlerischer Ebene die nationale Grösse bewahren.

Am 29. September 1919 war der Altar zurück in Colmar. Frankreich hatte auf »seinem Besitzanspruch« bestanden. Nach der Rückgabe des Altars waren die historischen Verhältnisse aus der Zeit vor dem deutsch-französischen Krieg von 1870/71 reaktualisiert. Alfred Woltmann hatte bereits 1866 bitter die politische Situation des Elsass in seinem selbstredenden Titel »Ein Hauptwerk deutscher Kunst auf französischem Boden«⁷⁶ beklagt. Der »alte, echte deutsche Kulturboden«⁷⁷ war zwar verloren, aber das »geistige Eigentumsrecht«⁷⁸ am Isenheimer Altar wurde von deutscher Seite unerbittlich hochgehalten. Oskar Hagen schliesst 1919 an diesen Gedanken an: »Seit die Deutschen wissen, was Grünewald bedeutet, besitzen sie die Zuversicht ihrer besten deutschen Kräfte endlich ganz; und die kann keiner entführen wie den Altar, der diesen geistigen Schatz vermacht hat.«⁷⁹

»[Grünewalds] Bild schwebt unsichtbar sichtbar über vielen der Heutigen.«⁸⁰

In der Diskussion um Grünewald waren in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg keine konträren Positionen mehr unter Künstlern, Kunstschriftstellern, Kunsthistorikern und Kunstkritikern zu finden. Diese Einhelligkeit resultierte aus dem gemeinhin anerkannten Vorbildcharakter der Kunst Grünewalds. Der Expressionismus wurde vielfach zum überzeitlichen Phänomen erklärt. »Es kann kein Zweifel bestehen, dass die künstlerische Richtung, die wir heute Expressionismus nennen, in der Kunst des Mittelalters eine grosse Rolle gespielt hat.«⁸¹ Auch Grünewald wurde nicht ausschliesslich unter dem Gesichtspunkt eines mittelalterlichen Künstlers betrachtet, sondern als Vorläufer und »Weggenosse« wahrgenommen. August Liebmann Mayer, der im Zusammenhang mit seiner Tätigkeit an der Alten Pinakothek und der dortigen Ausstellung des Isenheimer Altars 1919 zwei Schriften über Grünewald verfasste, bemerkt hierzu: »Es mischen sich bei Grünewald, wenn man diese Schlagworte hier gebrauchen will, Impressionismus und Expressionismus, ähnlich wie bei dem späten Rembrandt, vor allem aber sehr ähnlich wie bei dem späteren Goya. Der Impressionismus steht aber immer bei ihm im Dienst seiner Ausdruckskunst. In

diesem Streben nach stärkster Expression erhält alles eine nicht zu überbietende Intensität des Lebens, der Bewegung, der Inbrunst, des Leidens und der Freude, der Wut und der Andacht, der Glut und der Zartheit.«⁸²

Der Piper Verlag sicherte sich 1914 mit der Publikation »Der Expressionismus« die erste entwicklungsgeschichtliche Gesamtdarstellung der expressionistischen Bewegung. Der Verfasser, Paul Fechter, Journalist, Literaturhistoriker und Schriftsteller, stellte bei Oskar Kokoschka die Besinnung auf die ältere künstlerische Tradition fest. »[Kokoschka] betont bewusst die Beziehungen zu den Malern der Vergangenheit, in der diese Generation die eigentlichen Vorväter der deutschen Kunst sieht, nämlich zu den Gotikern und den Meistern des ausgehenden 15. Jahrhunderts, vor allem zu Grünewald.«⁸³ Fechter greift diesen Gedanken im selben Wortlaut in der dritten Auflage von 1919 auf und erweitert die Textpassage von 1914 wie folgt: »[Grünewalds] Bild schwebt unsichtbar sichtbar über vielen der Heutigen: die Gefühlsextatik sowohl wie die rauschende Farbigkeit des Isenheimer Altars ist eine der Hauptquellen des neuen Kunstsuchens. Landschaftsausschnitte aus der Versuchung des heiligen Antonius oder dem Antonius bei Paulus vom Isenheimer Altar haben in heutigen Versuchen mehr als eine Parallele. Nicht nur bei Kokoschka [...], sondern bei vielen anderen noch kehrt diese Welt ebenso wieder, wie die Ekstasen der Seelen und der Farben. Der Gotiker Grünewald, der für sich allein den Wandel vom gotischen Geist zu dem des Barock vorwegnahm, indem er den transzendentalen abstrakten Rausch der Gotik durch den Rausch im Natürlich-Diesseitigen, durch die Übersteigerung nicht mehr des Metaphysischen, sondern der Dinge und Gefühle, die von dieser Welt sind, ersetzte, ist der gewaltigste Schutzheilige des Ringens der neuen deutschen Kunst geworden.«⁸⁴

Die Aufwertung, die Grünewald in der revidierten Version von 1919 in Fechters Buch erfährt, war wohl ein Reflex auf den in München gezeigten Isenheimer Altar. Seither war es eine Selbstverständlichkeit, Grünewald als grossen Namen der deutschen Kunstgeschichte abzurufen. Die kunsthistorische Assoziation diente letztlich dazu, das Neue und damit Unbekannte auf kürzestem Weg dem Bekannten zuzuordnen. Der Wandel in der Fachliteratur zu Grünewald, wie er sich exemplarisch bei Fechter zeigt, vollzieht sich in unmittelbarem Anschluss an die ungeheure Popularität, die das Münchner Ausstellungsereignis ausgelöst hat.

Wie bei Fechters Buch, so muss bei jeder Publikation des Piper Verlages, in der die Sprache auf Grünewald kommt, bedacht werden, dass der Grünewald-begeisterte Piper Einfluss auf die Textgestaltung und Bildauswahl nehmen konnte und auch nahm. Piper hatte 1912 erstmals den Isenheimer Altar in der Kirche des ehemaligen Klosters Unterlinden unbeachtet und verlassen vorgefunden,⁸⁵ als Grünewald für Piper und viele andere noch ein Ausenseiter innerhalb der Kunstgeschichte war, dessen angemessene Würdigung noch ausstand. Piper wollte dem Künstler Anerkennung durch ein grosses Publikum verschaffen: »Um die Deutsche



Abb. II: »Matthias Grünewald: der Leib des Gekreuzigten vom Isenheimer Altar«, (aus: Worringer, *Formprobleme der Gotik*, 1920, Foto von Franz Hanfstaengl, München).

Gotik kümmert sich tatsächlich niemand, sonst liesse man nicht die Grünewalds in Colmar versauern, wo sie eine völlig unwürdige Existenz führen. Ich beabsichtige z. B. grosse Details aus diesen Bildern Grünewalds zu bringen, eine Hand des Gekreuzigten und dergl., die es in Ausdruck und Farbe sehr wohl mit Greco aufnehmen können. Diese Werke erschüttern im Innersten.⁸⁶

Nicht nur Worte, sondern auch Bilder sprechen in diesem Kontext Bände. Pipers »grosse[n] Details«, »eine Hand des Gekreuzigten und dergleichen« fügen sich exakt in jene Bildtradition ein, die das Gesamtbild auf seine Einzelbestandteile zurückführen möchte. Auf sprachlicher Ebene hatte bereits Huysmans diese Art der Bildwiedergabe gepflegt, indem er zum Beispiel von den »schreienden Fingern und den grossen gespenstischen Händen« spricht.⁸⁷

1919 erfüllte sich Piper seinen Wunsch nach »grossen Details« in der gewichtigen Publikation von Oskar Hagen, die nach dessen Monographie über Grünewald noch im selben Jahr erschien: »Grünewalds Isenheimer Altar in neunundvierzig Aufnahmen«.⁸⁸ Gerade in der Kreuzigungsszene des Isenheimer Altars wird die Idee der unmittelbaren Gegenüberstellung von Gesamtansicht und Ausschnitt umgesetzt, indem nicht nur die Hände des Gekreuzigten, sondern auch diejenigen von Johannes und Maria einzeln ins Visier genommen werden (Abb. 7–9). Der Christus am Kreuz wird auch ohne Hände präsentiert (Abb. 7) um so stärker wirken die Hände, der um das Kreuz gruppierten Personen. Die Fragmentierung gehörte zum Konzept. »Jedes Detail ist unmittelbar vom Original auf die Platte gebracht, nicht also in der sonst üblichen Art aus einem summarischen Lichtbild heraus vergrössert.«⁸⁹ Oskar Hagen hält weiter in der begleitenden Einführung fest: »Die nähere Sicht erlaubt feinere Einblicke in das Räderwerk dieses einzigartigen Getriebes. Die Kunst Grünewalds steckt als Ganzes im Einzelwerk genau so vollkommen wie im gesamten.«⁹⁰ Die Blickführung erhält jedoch bei der Durchsicht der Lichtdruckabzüge eine vorgegebene und auch eigene Dynamik. Das Charakteristikum des Zerlegens in einzelne Bestandteile lässt sich als eine geradezu feste Grösse in der Grünewald-Literatur seit der Münchner Ausstellung bezeichnen. Die grossen Farabbildungen aus den ersten beiden Jahrzehnten kamen noch ohne diese Fokussierung auf die Details aus.⁹¹ Die Fixierung des Blickes auf die Nahaussicht wurde insbesondere bei der Kreuzigungsdarstellung umgesetzt. Der Körper wird zergliedert und überdimensioniert gezeigt. Ersteres passt zu dem verbreiteten Gefühl, sich seit dem verlorenen Krieg »rechts und links amputiert«⁹² zu fühlen. Die Identifikation mit Christus als Märtyrer in dieser Zeit ist sicherlich ein gewichtiger Grund für die Häufigkeit dieser Abbildungen. Die Zersplitterung in Ausschnitte verleiht dem Gesamteindruck der Darstellung eine völlig neue Gewichtung. Diese Bildregie legte auch grossen Wert auf die Abfolge der einzelnen Aufnahmen. Bestimmte Bildfragmente werden zum festen Bestandteil verschiedener Publikationen. Die Fokussierung führt zu einer verstärkten emotionalen und dramatischen Note in der Wahrnehmung.

Auch die visuelle »Erzählstrategie« des Verlagsleiters Reinhard Piper lehnte sich an diese Gesetzmässigkeiten an. Als er im Jahre 1911 Wilhelm Worringers Habilitationsschrift »Formprobleme der Gotik« veröffentlichte, enthielt die Publikation zunächst 25 Tafeln, ganz im Gegensatz zu der 1919 erschienenen Ausgabe, in der die Zahl der Reproduktionen auf 50 verdoppelt wurde.⁹³ Zugleich wurde die Bildanordnung entscheidend verändert. Sinnfällig war der Austausch der letzten Abbildung. Setzte zuvor der Kupferstich einer Madonna von Martin Schongauer (Abb. 10) den Schlusspunkt, so war es nun ein Detail der Kreuzigungsdarstellung des Isenheimer Altars, Haupt und vornehmlich Torso Christi (Abb. 11). Schongauers Madonna wurde noch hinter der ebenfalls neu hinzugekommenen Handzeichnung »Heilige Familie« von Albrecht Dürer zurückgedrängt. Allem Anschein nach wollte man mit dem Ersetzen der idyllischen, heilen Welt der Mutter Gottes und des Jesuskindes durch die Nahaufnahme des geschundenen und leidenden Christus ein Zeichen setzen. Der gemarterte Christus wurde zum Sinnbild für das gemarterte Deutschland. Worringer hatte die Abbildungen dieses Buches immer als »den Text begleitend[e] Stimmungsakkorde aufgefasst«.⁹⁴ Der Stimmungsakkord hatte sich mit der nunmehrigen Tatsache des verlorenen Krieges gewandelt. Die »heile Welt« war zerstört.

- 1 Fechter, Paul, *Der Expressionismus*, 2. erweiterte Ausg., München: R. Piper & Co. Verlag, 1919 (Erstausgabe 1914). Der Verlag ist jeweils nur angegeben, wenn er von Relevanz ist.
- 2 Niemeyer, Wilhelm, *Matthias Grünewald. Der Maler des Isenheimer Altars. Gemälde und Zeichnungen des Meisters*, 2. Ausg., Berlin 1922 (Erstausgabe 1921), S. 5. »Erschütterung« ist ein häufig verwendeter Terminus in der damaligen Rezeption, den Ingrid Schulze im Titel ihrer Pionierarbeit treffend aufgreift. Schulze, Ingrid, *Die Erschütterung der Moderne. Grünewald im 20. Jahrhundert. Eine Studie*, (Seemann-Beiträge zur Kunstwissenschaft), Leipzig 1991.
- 3 Zu Grünewald als Identifikationsfigur der deutschen Expressionisten siehe Schulze 1991 (wie Anm. 2); Bushart, Magdalena, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925*, München 1990; Lecoq-Ramond, Sylvie, *Variations autour de la Crucifixion. Regards contemporains sur Grünewald*, Ausst.-Kat. Musée d'Unterlinden, Colmar, 2 Bde., Paris 1995; Dies., *Un maître ancien du XX^e siècle. Otto Dix et l'art de Grünewald*, in: Otto Dix et les Maîtres Anciens, hrsg. von Sylvie Lecoq-Ramond, Rainer Beck et al., Ausst.-Kat. Musée d'Unterlinden, Colmar, 1996, S. 65–94.
- 4 Eisenmann, Oskar, *Die Kreuzigung des Matthäus Grünewald*, in: Pan I, 1895, S. 94–95, hier S. 94.
- 5 Hausenstein, Wilhelm, *Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald*, München: Walther C. F. Hirth, 1919, S. 107.
- 6 Burckhardt, Jacob, *Matthias Grünewald*, in: Kugler, Franz, *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen*, unter Mitwirkung des Verfassers, umgearbeitet und vermehrt von Jacob Burckhardt, 2. verbesserte Ausg., Berlin 1847, S. 248–251, hier S. 250.
- 7 Ebd., S. 250.
- 8 Woltmann, Alfred, *Streifzüge im Elsass, V: Der deutsche Correggio*, in: Zeitschrift für Bildende Kunst mit dem Beiblatt Kunst-Chronik 8, 1873, S. 321–331, hier S. 323.
- 9 Woltmann, Alfred, *Ein Hauptwerk deutscher Kunst auf französischem Boden*, in: Zeitschrift für Bildende Kunst mit dem Beiblatt Kunst-Chronik 1, 1866, S. 257–262, 283–287, hier S. 262. Wenngleich Woltmann den Isenheimer Altar hier noch Hans Baldung Grien zuschreibt, hält er, als er später seinen Irrtum erkennt, an seinen Werkerläuterungen fest.
- 10 Burckhardt 1847 (wie Anm. 6), S. 250.
- 11 Huysmans, Joris-Karl, *Là bas*, Paris 1891; *Dort unten*, Deutsch von Gustav Gugitz, eingeleitet von René Schickele, (Kulturhistorische Liebhaberbibliothek 6/7), Leipzig 1903; auch unter dem Titel *Tief unten*, Deutsch von V. H. Pfannkuche, Potsdam 1921. Huysmans besuchte erstmals 1903 den Isenheimer Altar in Colmar. Seine Eindrücke hierzu verarbeitet er in *Les Grünewald du Musée Colmar*, in: *Le Mois littéraire et pittoresque* II, 1904, S. 282–300; Ders., *Trois Primitifs. Les Grünewald du Musée Colmar, le maître de Flémalle et la Florentine du musée de Francfort-sur-le-Main*, Paris 1905; Ders., *Geheimnisse der Gotik. Drei Kirchen und drei Primitive*, Deutsch von Stefanie Strizek, München 1918. »Grünewalds Werke im Museum zu Kolmar« wurde unter dem Titel »Drei Primitive« publiziert; wiederabgedruckt in: Ders., *Matthias Grünewald*, München 1923, S. 97–136 (mit einem Auszug aus »Tief unten«, 1921). Eigenständige Übertragung von »Là-bas« in: Rieffel, Franz, *Der Christus am Kreuz des Matthias Grünewald in Karlsruhe*, in: Zeitschrift für bildende Kunst 15, 1904, Heft 7, S. 153–156. Auf Huysmans beziehen sich unter anderem Schmid, Heinrich Alfred, *Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald*, Strassburg 1907 (Bildband), 1911 (Textband), S. 231; Hagen, Oskar, *Matthias Grünewald*, München: R. Piper & Co. Verlag, 1919, S. 78; Niemeyer 1922 (wie Anm. 1), S. 5.
- 12 Rieffel 1904 (wie Anm. 11), S. 153f.
- 13 Eisenmann 1895 (wie Anm. 4), S. 95. Nachdruck des Pan-Artikels, in: Josten, H. H., *Matthias Grünewald*, Künstlermonographien, hrsg. von H. Knackfuss, (Liebhaber-Ausgaben 108), Bielefeld/Leipzig 1913, S. 74–76.
- 14 Rieffel 1904 (wie Anm. 11), S. 153.
- 15 Zitiert nach Huysmans, Joris-Karl, *Grünewalds Werke im Museum zu Kolmar*, in: Ders., *Geheimnisse der Gotik. Drei Kirchen und drei Primitive*, hrsg. von Michael Farin, aus dem Französischen übersetzt von Stefanie Strizek, München 1991, S. 102–150, hier S. 109.
- 16 Eisenmann 1895 (wie Anm. 4), S. 94.
- 17 Ebd., S. 94.
- 18 Fechter 1919 (wie Anm. 1), S. 33.
- 19 Schmid 1911 (wie Anm. 11).
- 20 Ebd., S. 3.
- 21 Schmidts Artikel über Grünewald im »Allgemeinen Lexikon der Bildenden Künste« reklamiert wohlweislich die Forschungsleistung für einen ganz bestimmten Zeitraum. Als Eckdaten setzt er, wohl nicht ganz zufällig, das erste Jahr des Deutsch-Französischen Krieges, das für ihn den Beginn der fundierten wissenschaftlichen Aufarbeitung markiert und das historisch brisante Jahr 1914, welches er als vorläufigen Schlusspunkt ansieht. »[Grünewald] ist erst infolge des 30jähr. Krieges vergessen worden. Die Zusammenstellung der erhaltenen Werke und der alten Nachrichten über ihn ist das Werk der Zeit von 1870–1914.« Schmid, Heinrich Alfred, *Matthias Grünewald*, in: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste. Von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hrsg. von Ulrich Thieme und Fred. C. Willis, Bd. 15, Leipzig 1922, S. 134–137, hier S. 134.
- 22 Worringer, Wilhelm, *Lukas Cranach*, München/Leipzig 1908, S. 85.
- 23 Unbestimmt wird von einem Stilleben, zwei Bildnissen und einer Winterlandschaft geredet; Schmidt, Paul Ferdinand, *Die internationale Ausstellung des Sonderbundes in Köln 1912*, in: Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. 23, 1912, S. 229–238, hier S. 234.
- 24 Benz, Richard, *Die Grundlagen der deutschen Kunst. Das Mittelalter*, Bd. 1, (Blätter für deutsche Art und Kunst 3), Jena 1916, S. 61.
- 25 Brief von Nolde an den Hallenser Museumsdirektor Max Sauerlandt, 20. März 1908; zitiert nach: Sauerlandt, Max (Hrsg.), *Emil Nolde. Briefe aus den Jahren 1894–1926*, Berlin o. J., S. 73f.
- 26 Nolde äusserte dies 1928 gegenüber Hans Fehr, seinem Freund und späteren Biographen; Fehr, Hans, *Emil Nolde. Ein Buch der Freundschaft*, Köln 1957, S. 104.
- 27 Brief vom Verleger F. Bruckmann an die Stadtverwaltung Colmar, München 29. April 1918, Colmarer Stadtarchiv (im Folgenden C StA), boîte 19. Die Bildmappe hat ein Format von 74 x 61 cm. *Grünewalds Isenheimer Altar*, hrsg. von Max Friedländer, München: F. Bruckmann, 1908.
- 28 Brief von Oskar Schlemmer an Otto Meyer-Amden, Anfang September 1915; zitiert nach: *Oskar Schlemmer. Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften 1912–1943*, hrsg. und mit einem Nachwort von Andreas Hüneke, Leipzig 1990, S. 22.
- 29 Das Protokoll der ersten Sitzung der Schongauerergesellschaft nach dem Krieg im Januar 1920 in Colmar gibt einen Überblick über die Ereignisse seit ihrer letzten Sitzung vom 18. Juli 1914. Siehe C StA, boîte 19, Dok. 172.
- 30 1901 soll Paul Cassirer auf den Isenheimer Altar mit einer Ausstellung von Kopien aufmerksam gemacht haben. *Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland 1905–1920*, 125 Jahre Sammlungen der Nationalgalerie 1861–1986, Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin; Nationalgalerie; Kupferstichkabinett, Ost-Berlin 1986, S. 422.
- 31 Behne, Adolf, *Deutsche Expressionisten*, Vortrag zur Eröffnung der neuen Sturm-Ausstellung, in: *Der Sturm* 17/18, 1914, Dezemberheft 1/2, S. 114–115, hier S. 114.
- 32 Ebd., S. 114.
- 33 Behne, Adolf, *Dürfen wir uns noch mit Kunst beschäftigen?*, in: *Sozialistische Monatshefte* 19, November 1914, S. 1181–1184, hier S. 1181.

- 34 Ebd., S. 1183.
 35 Ebd., S. 1183f.
 36 Ebd., S. 1184.
 37 Hagen 1919 (wie Anm. 11), S. 10. Diese nationale Inanspruchnahme ist sowohl im Vorwort, datiert auf den 1. März 1918, der ersten Auflage von 1919 zu finden, als auch im Vorwort vom August 1919 zur unveränderten 2. Auflage von 1920. Diese Geleitworte sind bezeichnenderweise zu jenem Zeitpunkt niedergeschrieben worden, als der Altar in München ausgestellt war (vgl. dazu weiter unten). Erst in späteren Auflagen wird dieser Passus gestrichen.
 38 Brief von Ernst Barlach an Reinhard Piper, Güstrow, 14. April 1919, in: *Ernst Barlach – Reinhard Piper. Briefwechsel 1900–1938*, hrsg. von Wolfgang Tarnowski, München 1997, S. 133.
 39 Brief von Ernst Barlach an Reinhard Piper, Güstrow, 14. April 1919, in: Ebd., S. 133.
 40 Marcks, Gerhard, *Mein Bild*, in: *Die Zeit*, 7. Juli 1961; zitiert nach: Bushart 1990 (wie Anm. 3), S. 154.
 41 Bushart bildet die Kreuzigung von Max Ernst ab und stellt Bezüge zum Isenheimer Altar her, geht aber nicht weiter darauf ein; ebd., S. 82f. Schulze erwähnt dieses Bild von Ernst nicht; Schulze 1991 (wie Anm. 1).
 42 Der Preis wurde am 2. Okt. 1968 durch die Goethe-Stiftung in Basel verliehen; zitiert nach: Schubert, Dietrich, *Otto Dix in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, hrsg. von Kurt und Beate Kusenberger, (Rowohlt-Monographien), Reinbek bei Hamburg 1980, S. 132f.; vgl. auch Schwarz, Birgit, *„Kunsthistoriker sagen Grünewald ...“*. *Das Altdeutsche bei Otto Dix in den zwanziger Jahren*, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 28, 1991, S. 143–163.
 43 Schwarz, Birgit, *Saint Antoine et l'imagination créatrice. A propos de la réception de Grünewald par Otto Dix*, in: *Otto Dix et les Maîtres Anciens*, hrsg. von Sylvie Lecoq-Ramond, Rainer Beck et al., Ausst.-Kat. Musée d'Unterlinden, Colmar, 1996, S. 96–109, hier S. 104f.
 44 Zu dieser Gegenüberstellung siehe Scholz, Dieter, *Der Krieg von Otto Dix*, in: *Otto Dix zum 100. Geburtstag 1891–1991*, hrsg. von Wulf Herzogenrath und Johann-Karl Schmidt, Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Stuttgart; Nationalgalerie, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz Berlin, Stuttgart 1991, S. 261–267; Beck, Rainer, *Otto Dix 1891–1969. Zeit, Leben, Werk*, (Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg 6), Konstanz 1993, S. 127; Beck, Rainer, *Dix et la tradition. Aspects de la question dans l'œuvre peint*, in: Ausst.-Kat. Colmar 1996 (wie Anm. 43), S. 12–64, hier S. 60f.
 45 Scholz 1991 (wie Anm. 44), S. 263.
 46 Ebd., S. 263.
 47 Schulze 1991 (wie Anm. 1), S. 150.
 48 Brief von der Kommission für die Grosse Berliner Kunstaussstellung 1916 an die Direktion des Städtischen Museums in Kolmar i/Elsass, Berlin 17. Febr. 1916, C StA, boîte 22.
 49 Siehe Protokoll, Sitzung der Schongauer-Gesellschaft, Januar 1920, C StA, boîte 19, Dok. 172.
 50 Brief von Ferdinand Avenarius im Namen des Arbeitsausschusses des Dürerbundes an den Bürgermeister der Stadt Kolmar, den Geheimen Justizrat Bürgermeister Diefenbach, Dresden 12. Aug. 1914, C StA, boîte 19, Dok. 3.
 51 Brief von Polaezen an Diefenbach, Strassburg 4. Aug. 1914, C StA, boîte 19, Dok. 1.
 52 Protokoll der Sitzung der Schongauer-Gesellschaft, Januar 1920, C StA, boîte 19, Dok. 172.
 53 Überliefert von Peter Selz und Mathilde »Quappi« Beckmann; zitiert nach: Lenz, Christian, *Max Beckmann und die Alten Meister. »Eine ganz nette Reihe von Freunden«*, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Heidelberg 2000, S. 104.
 54 Brief von Max Schlichting, Vorsitzender der Kommission für die Grosse Berliner Kunstaussstellung an die Direktion des Städtischen Museums in Kolmar i/Elsass, Berlin 17. Febr. 1916, C StA, boîte 22.
 55 Das Elsass war Reichsland und wurde von einem in Strassburg residierenden Bezirkspräsidenten verwaltet, jedoch von einem Ministerium in Berlin regiert.
 56 Bericht der Stadtverwaltung an den Stadtrat betreffend Entleihung des Isenheimer Altars für die Grosse Berliner Kunstaussstellung 1916, Punkt 2 der Gründe der Colmarer Stadtverwaltung für die Zusage der Ausstellung des Isenheimer Altars, Colmar, 26. Febr. 1916, C StA, boîte 22.
 57 Ebd.
 58 Protokoll, Sitzung der Schongauer-Gesellschaft, Januar 1920, C StA, boîte 19, Dok. 172.
 59 Bushart schreibt irrümlicherweise, der Transfer nach München sei 1914 erfolgt. Bushart 1990 (wie Anm. 3), S. 154. Colmar trug die Transportkosten, und die Alte Pinakothek übernahm unentgeltlich die Restauration und Aufbewahrung. Siehe den Vertrag betreffend Genehmigung einer Ausstellung in der Alten Pinakothek zu München § 1, unterzeichnet von Diefenbach und Dörnhöffer, Colmar/München, 8. Febr. 1917, C StA, boîte 19, Dok. 33. Friedrich Dörnhöffer war seit 1914 amtierender Direktor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.
 60 Brief von Dörnhöffer an Diefenbach, 6. Febr. 1917, C StA, boîte 9, Dok. 47/48.
 61 Piper, Reinhard, *Nachmittag. Erinnerungen eines Verlegers*, München 1950, S. 78f.
 62 Vertrag zur Ausstellung in München § 4, 8. Febr. 1917, C StA, boîte 19, Dok. 33.
 63 In einem Nachtrag wurde die Ausstellungs-dauer auf sechs Monate festgesetzt. Ebd., Nachtrag: Colmar/München, 20. März 1918, C StA, boîte 19.
 64 Brief von Wilhelm von Bode an Diefenbach, Kaiser Friedrich-Museum Berlin, 21. Mai 1917, C StA, boîte 19, Dok. 65.
 65 Brief des Ministeriums für Elsass-Lothringen an Diefenbach, 31. März 1917, C StA, boîte 19, Dok. 59.
 66 Piper 1950 (wie Anm. 61), S. 78f.
 67 Niemeyer 1922 (wie Anm. 2), S. 5.
 68 Hausenstein 1919 (wie Anm. 5), S. 108.
 69 Ebd., S. 108.
 70 Niemeyer 1922 (wie Anm. 2), S. 5.
 71 Tietze, Hans (Hrsg.), *Moderne Kunst und Kunstmu-seum*, in: Ders., *Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte*, Wien 1925, S. 55–66, hier S. 61.
 72 Woltmann 1866 (wie Anm. 9), S. 257.
 73 *Ein ententistischer Lügenfeldzug: Grünewalds Isenheimer Altar im Dienst der Verleumdung*, in: *Münchner Neueste Nachrichten*, Morgenausgabe 3, 5. Jan. 1920.
 74 Es scheint nur das undatierte Antwortschreiben von Arnold an Meier-Graefe erhalten zu sein. Meines Erachtens ist die Datierung »vermutlich vor Februar 1917«, also vor dem Transfer nach München, nicht zutreffend. Das Antwortschreiben kann frühestens, als der Krieg für Deutschland nicht mehr zu gewinnen war, erfolgt sein. Hierfür spricht, dass das Ende des Krieges mit »leinem! so traurigen Abschluss des entsetzlichen Ringens« bezeichnet wird und von einem möglicherweise »schimpflichen Frieden« die Rede ist. Brief von Arnold an Meier-Graefe; abgedruckt in: *Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da. Julius Meier-Graefe. Briefe und Dokumente*, hrsg. und kommentiert von Catherine Krahmer, (Veröffentlichungen der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung 77), Göttingen 2001, S. 186.
 75 Vertrag zur Ausstellung in München § 3, 8. Febr. 1917, C StA, boîte 19, Dok. 33.
 76 Woltmann 1866 (wie Anm. 9).

- 77 Auch Margarethe Hausenberg möchte sich nicht mit den geänderten territorialen Verhältnissen arrangieren: Der Isenheimer Altar verkündet trotz dem territorial und politisch verlorenen Elsass-Lothringen »aller Welt, [...] dass dieser elsässische Gau kein französisches Land, sondern alter, echter deutscher Kulturboden ist«. Hausenberg, Margarethe, *Grünewald im Wandel der deutschen Kunstanschauung*, Leipzig 1927, S. 103. Auch Woltmann reklamiert »die schönsten Proben vaterländischer Kunst« als unter deutschen Vorzeichen geschaffene Leistungen, als Colmar dazumal »eine freie deutsche Reichsstadt« war. Woltmann 1866 (wie Anm. 9), S. 257.
- 78 Schmid gibt dem französischen Kollegen Louis Réau auf verbitterte und anklägerische Art und Weise einen Seitenhieb. »Sucht vom geistigen Eigentumsrecht am Isenh. Altar etwas für Frankreich in Anspruch zu nehmen, schöpft die Tatsachen aber überall aus deutscher Forschung.« Schmid 1922 (wie Anm. 21), S. 137; Réau, Louis, *Grünewald et le retable de Colmar*, Nancy/Paris/Strasbourg 1920.
- 79 *Grünewalds Isenheimer Altar in neunundvierzig Aufnahmen*, mit einer Einführung von Oskar Hagen, München: R. Piper & Co. Verlag, 1919, S. 7. Die Ausstellung des Isenheimer Altars in München bot Gelegenheit zu neuen Aufnahmen durch den Münchner Fotografen Franz Hanfstaengl. Die Aufnahmen wurden im Grossformat von 55 x 43 cm in einer Bildmappe veröffentlicht und fehlen in keiner der damaligen Publikationen.
- 80 Fechter 1919 (wie Anm. 1), S. 33.
- 81 Mayer, August L., *Expressionistische Miniaturen des deutschen Mittelalters*, 2. Ausg., München: Delphin Verlag, 1918 (Erstausg. 1918), S. 5.
- 82 Mayer, August L., *Matthias Grünewald*, München: Delphin-Verlag, 1919 (mit 68 Abbildungen), S. 64; Ders., *Grünewald, Der Romantiker des Schmerzes*, München: Delphin-Verlag, 1919 (mit 26 Abbildungen). In der Alten Pinakothek in München war Mayer seit 1914 als Kustos und seit 1920 als Hauptkonservator tätig.
- 83 Fechter, Paul, *Der Expressionismus*, erste und zweite Ausg., München 1914 (mit 40 bzw. 42 Abbildungen), S. 28; erweiterte Ausg. 1919 und 1920 (mit 50 Abbildungen), S. 33.
- 84 Fechter 1919 (wie Anm. 1), S. 33. Bushart schreibt irrtümlicherweise 1920 sei die 2. Auflage erschienen; es war jedoch bereits die vierte. Die vierte Auflage von 1920, welche unverändert die Vorlage von 1919 übernimmt, enthält nicht wie Bushart annimmt, erstmals eine Passage über Grünewald, denn bereits die Erstausgabe von 1914 hatte die Bedeutung von Grünewald hervorgehoben. Bushart 1990 (wie Anm. 3), S. 154.
- 85 Vgl. hierzu das Zitat der Anm. 66; Piper 1950 (wie Anm. 61), S. 78f.
- 86 Reinhard Piper an Julius Meier-Graefe, 14. Dez. 1912, in: Piper, Reinhard, *Briefwechsel mit Autoren und Künstlern 1903–1953*, hrsg. von Ulrike Buerge-Goodwin und Wolfram Göbel, München/Zürich 1979, S. 143–145, hier S. 144.
- 87 Vgl. hierzu Zitate der Anm. 13 und 15.
- 88 Hagen 1919 (wie Anm. 79), S. 3.
- 89 Ebd., S. 3.
- 90 Ebd., S. 3.
- 91 Mit einem feministischen Ansatz wird diese gezielte Umgestaltung besprochen bei Stieglitz, Ann, *Wie man sich an den Krieg erinnert*, in: Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft, hrsg. von Silvia Baumgart, Bettina Uppenkamp u. a., 5. Kunsthistorikerinnentagung in Hamburg 1991, Berlin 1993, S. 235–257; Uppenkamp, Bettina, *Einleitung*, in: Ebd., S. 230–233, hier S. 231; Stieglitz, Ann, *The Reproduction of Agony. Toward a Reception-history of Grünewald's Isenheim Altar after the First World War*, in: The Oxford Art Journal 12, 1989, Nr. 2, S. 87–103.
- 92 Friedländer 1908 (wie Anm. 27); Schubring, Paul, *Matthias Grünewalds Isenheimer Altar zu Colmar*, Leipzig: E. A. Seemann Verlag, 1911 (mit farbigen Reproduktionen nach den Originalen).
- 93 Brief von Arnold an Meier-Graefe; abgedruckt in: Krahmer 2001 (wie Anm. 74), S. 186.
- 94 Worringer, Wilhelm, *Formprobleme der Gotik*, München: R. Piper & Co. Verlag, 1911.
- 95 Vorwort zur ersten Auflage (nicht paginiert); ebd.

Fotonachweis

Friedländer 1908 (wie Anm. 27), Taf. V, IV: 2, 3; Hagen 1919 (wie Anm. 79), Foto von Franz Hanfstaengl, Taf. 7, 8, 9: 7, 8, 9; *Max Ernst*, hrsg. von Edward Quinn, Paris 1976, S. 39, Nr. 22: 4; *Otto Dix: 1891–1969*, hrsg. von Rainer Beck, Ausst.-Kat. Museum Villa Stuck, München 1952, S. 50, 53: 5, 6; Rieffel 1904 (wie Anm. 11), S. 154: 1; Worringer, Wilhelm, *Formprobleme der Gotik*, München: R. Piper & Co. Verlag, 1920, S. 101, 108: 10, 11.