

Im
Schwarzwald |
Uncollected Poems
1906–1911

Rilke

Blätter der Rilke-Gesellschaft

31 | 2012

Wallstein

BLÄTTER DER RILKE-GESELLSCHAFT

BLÄTTER DER RILKE-GESELLSCHAFT

Band 31 (2012)

Im Schwarzwald
Uncollected Poems 1906–1911

Im Auftrag der Rilke-Gesellschaft
herausgegeben von
Erich Unglaub und Jörg Paulus



WALLSTEIN VERLAG

Zuschriften an die Redaktion:

PD Dr. Jörg Paulus
Technische Universität Braunschweig
Institut für Germanistik
Bienroder Weg 80
38106 Braunschweig
E-Mail: j.paulus@tu-bs.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2012
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co, Göttingen
ISBN 978-3-8353-1137-4

*Rilke und die Rezeption des sog. Matthias Grünewald
im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert*

Zu den Vielen, die im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts in den Bann jenes Malers gezogen wurden, der in neuerer Zeit und noch bis heute vornehmlich (wenn auch zu Unrecht) unter dem Namen des Matthias Grünewald firmiert, gehört auch Rainer Maria Rilke. Recht genau in Rilkes Lebensspanne fällt nicht nur die Wiedererkennung und Neuentdeckung des weitaus größten Teils von Grünewalds erhaltenen Werken; zu seiner Zeit wurde nicht nur die wahre Identität dieses Künstlers – als des in Würzburg, vermutlich um 1480, geborenen Mathis Gothart Nithart – ans Licht gebracht; in Rilkes zweiter Lebenshälfte kam es überdies zu einer geradezu enthusiastischen Wertschätzung dieses Zeitgenossen Albrecht Dürers und der Reformation, der zu den Hauptexponenten einer einzigartigen Blütezeit der Kunst in Deutschland, kurz vor deren abruptem Ende, zählt.

Mehrfach ist Rilke dem unzweifelhaften Hauptwerk Grünewalds begegnet (die Beibehaltung der ›falschen‹ Benennung mag an dieser Stelle, wo es um die Rezeption des Künstlers unter diesem Namen geht, sinnvoll, wenigstens zulässig erscheinen): dem großen, mit zwei Flügelpaaren ausgestatteten Altarretabel aus der Antoniterkirche in Isenheim, das (nach erheblichen Verlusten, was den Bestand an Skulpturen betrifft) seit 1853 im Museum Unterlinden in Colmar zu sehen ist (Abb. 1-3).¹ Etwa am 10. September 1909 schrieb er an seinen Freund und Verleger Anton Kippenberg aus Bad Rippoldsau, er sei »ein wenig besorgt um eine Rückreise«, die er »gerne (Grünewald's wegen) über das nahe Colmar gelegt hätte.«² Eine Woche später konnte er indes berichten, er habe nun »wirklich alle heutige Zeit bis zur letzten in dem Unterlinden-Museum vor den Grünewald'schen Bildern verbracht«.³ Erneut in Colmar (sowie Molsheim und Straßburg) war Rilke im Sommer 1925, anderthalb Jahre vor seinem Tod, zusammen mit dem elsässischen Schriftsteller Camille Schneider, der von dieser gemeinsamen, spontan von Paris aus unternommenen Reise berichtet.⁴ Zwischen diese beiden Begegnungen des Dichters mit dem Isenheimer Retabel in Colmar fällt Rilkes Brief aus München vom 30. März 1918 an Marie von Thurn und Taxis, mit dem Hinweis (in einer Fußnote), »dass der Isenheimer-Altar

1 Zur Geschichte des Retabels siehe Heinrich Alfred Schmid: *Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald*. 2 Teile. Straßburg 1907, 1911, 2. Teil: Textband (1911), Nr. 4, S. 104-111.

2 RMR an Anton Kippenberg, Rippoldsau, 10.9.1909. In: RMR: *Briefwechsel mit Anton Kippenberg. 1906 bis 1926*. 2 Bde. Hrsg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg. Frankfurt a. M. 1995. Bd. 1, Nr. 102, S. 172.

3 RMR an Anton Kippenberg, Colmar, 17.9.1909. In: *Briefwechsel mit Anton Kippenberg* (wie Anm. 2), Bd. 1, Nr. 105, S. 175.

4 Camille Schneider: »Impressionen (Sommer 1925)«. In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 30, 2010, S. 17-24; siehe auch Ingeborg Schnack: *RMR. Chronik seines Lebens und seines Werkes. 1875-1926. Register. Ergänzungen zu den Jahren 1878-1926*, 2. durchgesehene und ergänzte Aufl. Frankfurt a. M. 1996 (1. Aufl. 1975), S. 983 f.

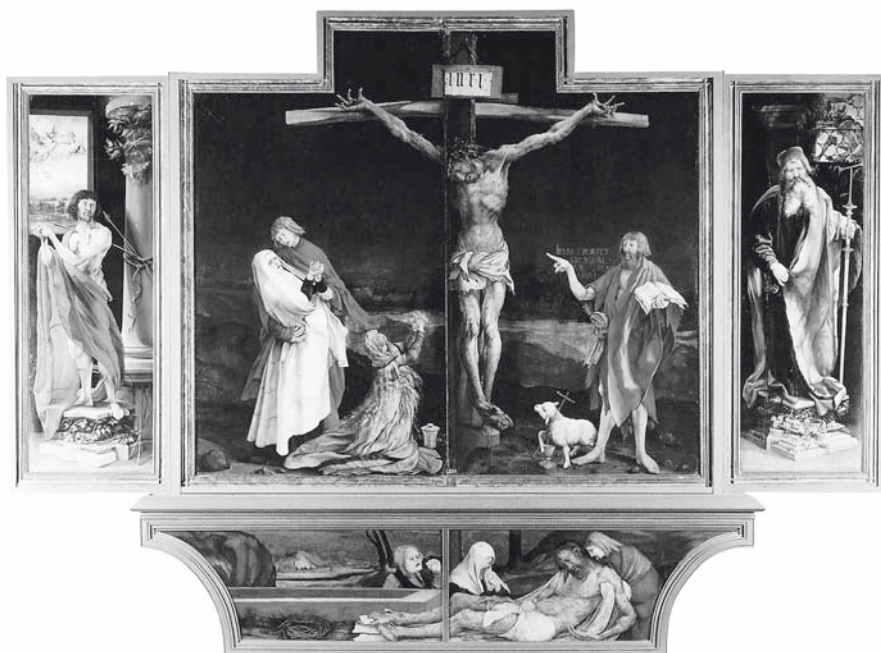


Abb. 1: Mathis Gothart Nithart (Matthias Grünewald): Das Isenheimer Retabel, um 1513-1516. Colmar, Musée d'Unterlinden. Geschlossener Zustand: Auf dem Mittelbild die Kreuzigung Christi, auf den Standflügeln die heiligen Sebastian (l.) und Antonius (re.), in der Predella die Beweinung Christi

(Grünewald) aus Colmar hier⁵, das heißt in der Alten Pinakothek, sei. Während des Ersten Weltkriegs, genauer: am 14. Februar 1917, war das Altarwerk aus Colmar (im damals noch deutschen Elsaß) nach München verbracht worden und blieb hier bis zum 28. September 1919; nach einer Präsentation in der Alten Pinakothek zunächst nur für zwei Tage (und anschließenden Restaurierungsmaßnahmen) wurde es unmittelbar nach Kriegsende, vom 22. November 1918 an, in der Alten Pinakothek ausgestellt, und zwar nicht nur für sechs Monate, wie es zwischen der Stadt Colmar und der »Staatlichen Gemäldegalerie« in München am 8. Februar 1917 beziehungsweise im März 1918 vertraglich festgelegt worden war, sondern reichlich zehn Monate lang.⁶ Im Hauptgeschoss des Museums, im zentralen Saal (damals

⁵ *RMR und Marie von Thurn und Taxis. Briefwechsel*. 2 Bde. Besorgt durch Ernst Zinn. Mit einem Geleitwort von Rudolf Kassner. Zürich und Frankfurt a.M. 1951, Bd. 2, Nr. 283, S. 542.

⁶ Hendrik Ziegler: »Le musée de Colmar pendant la Première Guerre mondiale«. In: *Histoire du musée d'Unterlinden et de ses collections. De la Révolution à la Première Guerre mondiale*. Hrsg. von Sylvie Lecoq-Ramond. Colmar 2003, S. 317-349, hier bes. S. 322-325 und S. 334-348. Für freundliche Auskünfte und für die Übermittlung dieses Aufsatzes danke ich herzlich Herrn Dr. Martin Schawe, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München.

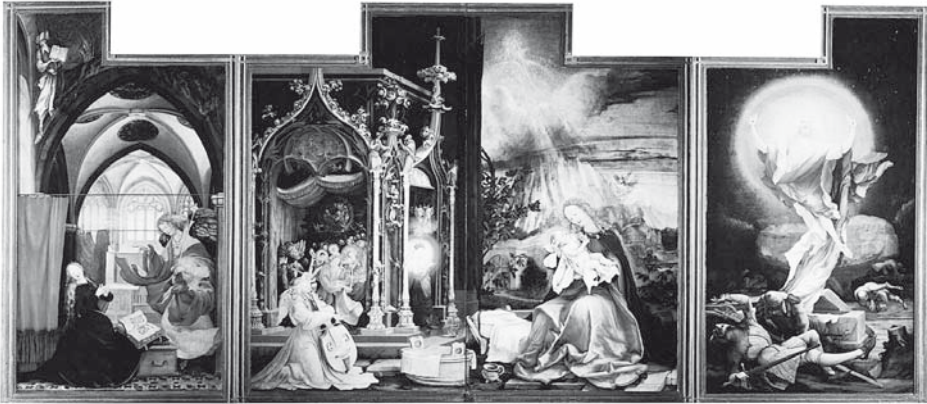


Abb. 2: Mathis Gothart Nithart (Matthias Grünewald): Das Isenheimer Retabel, um 1513-1516. Colmar, Musée d'Unterlinden. Erste Wandlung: Verkündigung an Maria, Engelskonzert, Geburt Christi, Auferstehung Christi (von l. nach re.)



Abb. 3: Mathis Gothart Nithart (Matthias Grünewald): Das Isenheimer Retabel, um 1513-1516. Colmar, Musée d'Unterlinden. Zweite Wandlung: Im Schrein der heilige Antonius zwischen den heiligen Augustinus und Hieronymus, auf den Flügeln die heiligen Paulus von Theben und Antonius im Gespräch (l.) und die Versuchung des heiligen Antonius (re.), in der Predella Christus als Salvator mundi und die zwölf Apostel

Saal I) des Ostflügels, der zu dieser Zeit die altniederländische Malerei beherbergte, wurden die drei Ansichtsseiten des Retabels nebeneinander präsentiert. Im Zentrum, in einer Blendnische, sah man den Schrein mit dem gefassten Schnitzwerk und die Standflügel, links und rechts davon die »Kreuzigung« (mit der »Beweinung Christi« in der Predella) und die mittleren Szenen der ersten Wandlung (das heißt die Außenseiten der inneren Flügel; nicht sichtbar waren die Innenseiten der äußeren und inneren Flügel).⁷

Wiederholt hat Rilke das Isenheimer Retabel während dieser Zeit aufgesucht. Zwar nicht in jedem Fall ausdrücklich wird davon berichtet, aber am 31. Januar 1919 schrieb der Dichter an die Gräfin Mirbach-Geldern-Egmond, es sei anregend, mit den Eindrücken von Oskar Hagens (im Übrigen kritisch beurteilten) Buch über Grünewald (1919) »wieder vor das Bild-Werk [das Isenheimer Retabel] selbst zu treten, das von einem beinahe rücksichtslosen Reichthum ist, an zwei aufnehmenden Augen gemessen.«⁸ Und am 5. Februar erklärte er: »Vorige Woche war ich in der Pinakothek, gewissermaßen zur Probe, – aber ich bin gar nicht schaufähig; zusehr nach Innen gewendet, aber leider auch dort nicht eben herrlich. Viel Störung immerzu [...].«⁹ Auch gemeinsam mit Freunden, etwa mit der Schweizer Dichterin Claire Studer, der späteren Frau von Ivan Goll, besuchte Rilke die Alte Pinakothek und das Isenheimer Retabel.¹⁰

Die Berührung des Dichters mit Grünewald und dessen Altarwerk führten bis zu dem Punkt, dass er 1918 Katharina Kippenberg für den Insel-Verlag eine Arbeit über den Künstler zusagen konnte. Allerdings wurde diese Zusage schließlich nicht eingehalten,¹¹ und auch darüber hinaus sind trotz der wiederholten Erwähnung

7 Ebenda, S. 339. Die Bilder der ersten Wandlung wurden vollständig am 27. 9.1919, am letzten Tag der Ausstellung, gezeigt.

8 RMR an Gräfin Mirbach-Geldern-Egmond, München, 31.1.1919. In: RMR: *Briefe an Gräfin Mirbach-Geldern-Egmond 1918-1924*. Hrsg. und kommentiert von Hildegard Heidelmann (Diss. phil. Würzburg 2004). Würzburg 2005, Nr. 3, S. 38 und Kommentar S. 106-107. Für den Hinweis auf diesen und die folgenden beiden Briefe danke ich herzlich Frau Dr. Hildegard Heidelmann, Wertheim.

9 RMR an Gräfin Mirbach-Geldern-Egmond, München 5.2.1919. In: ebenda, Nr. 4, S. 39; siehe auch den Brief vom 7.2.1919. In: ebenda, Nr. 5, S. 39-40 und Kommentar S. 107-108.

10 Claire Goll: »Rilke und die Frauen«. In: »*Ich sehne mich sehr nach Deinen blauen Briefen*«. RMR – Claire Goll. *Briefwechsel*. Hrsg. von Barbara Glauert-Hesse. Göttingen 2000, S. 83-92, hier S. 90-91; Schnack (wie Anm. 4), S. 627; siehe auch die Briefe an Gräfin Mirbach-Geldern-Egmond (wie Anm. 8), Nr. 4-7, S. 38-42 und Kommentar S. 107-112, bes. S. 108.

11 Am 19. Juli 1918 schreibt Rilke aus München an Katharina Kippenberg in Leipzig im Hinblick auf diese Arbeit über Grünewald: »[...] wenn nur nicht das lange Warten auf einen Beitrag Ihre Erwartung auf eine besondere Art gesteigert hat! Denn dann müßte ich Sie jetzt eindringlich enttäuschen.« RMR – Katharina Kippenberg. *Briefwechsel 1910 bis 1926*. Hrsg. von Bettina von Bomhard. Wiesbaden 1954, S. 292, mit Anm. S. 663. Katharina Kippenberg antwortet am 1. August: »Ja, ich will es gestehen, lieber Freund, ich habe flüchtig gedacht, daß Sie vielleicht für den Almanach ein Stück Grünewald bereit schon hätten, den wir an einem der Abende on der Odeons Bar zusammen gelobten. Aber nun war die Überraschung über die vier [stattdessen übersandten] Beiträge auch sehr groß [...].« Ebenda, S. 300, mit Anm. S. 664, wo die Herausgeberin bemerkt: »Ende April 1918 hatte Katharina

Grünewalds und des Isenheimer Retabels anscheinend keine irgend weitergehenden Äußerungen des Dichters bekannt, die sein Verständnis des Künstlers und von dessen Werk erhellen. Immerhin berichtet Claire Goll von ihrem gemeinsamen Besuch in der Alten Pinakothek »im Winter des Jahres 1918 in dem von der Revolution durchtobten München«, wohin sie aus der Schweiz gekommen war: »Unser erster gemeinsamer Gang durch die Stadt galt dem Isenheimer Altar [...]. Vor dem Triptychon sagte Rilke zu mir: ›Gib mir die Hand, dann ist es leichter zu ertragen.‹ Länger als eine halbe Stunde blieben wir reglos vor Grünewalds Meisterwerk, so wollte es die Regel, die er sich als Dichter vor dem geringsten wie dem erhabensten Gegenstand auferlegt hatte. [...] Die Majestät des Werkes befahl Schweigen. Ein einziges Mal nur stammelte Rilke, die Augen voller Tränen: ›Auch mir hat Gott eine Botschaft auferlegt.‹ Seine Züge zuckten in Schmerz. Ich ertrug es kaum.«¹² Folgt man dieser Schilderung, so wird deutlich zum Einen die Ergriffenheit des Dichters angesichts des Isenheimer Retabels, zum Anderen die Auffassung einer gewissermaßen göttlichen Sendung, die Rilke dem Schöpfer des Isenheimer Altarwerks zuwies und die er, wiewohl in anderer Weise, auch für sich in Anspruch nahm. Nicht mehr, aber auch nicht weniger, lässt sich diesem Bericht entnehmen, als dass Grünewald mit diesem Werk für den Dichter gleichsam als ein von höherer Seite »legitimierter«, »in Kraft« auftretender Künstler erschien, der in seiner Wirkmacht möglicherweise für ihn einen Maßstab darstellte.

Als weiteres Zeugnis überliefert dann Camille Schneider einige Bemerkungen Rilkes angesichts des Retabels 1925. Als sie beide in den Raum des Museums Unterlinden traten, in dem das Altarwerk stand, habe der Dichter »tief aufatmend [gesagt], ›da wäre[n] wir wieder vor dem Glauben eines ganzen oder mehrerer Jahrhunderte, die sich hier verdichten zu Farbe, Licht und Schatten und aus Formen und Gestalten herausreden.« Später habe Rilke erklärt: »Und nun muss ich mich wundern, dass ein Goethe niemals vor diesem Kunstwerk stand, um in ihm die Metamorphose der Jahrhunderte und der Menschen zu erkennen.«¹³ Doch nicht mehr als eine historische Betrachtung des Retabels, das als Dokument für die (sagen wir zunächst allgemein:) »weltanschauliche« Entwicklung des Menschen erscheint, lässt sich aus diesen Feststellungen ablesen. In welchem genaueren Sinne dieser dokumentarische Gehalt gemeint sein könnte, ist immerhin bis zu einem gewissen Grad zu erschließen. Vor allem lohnt sich jedoch ein Blick auf die zu Rilkes Lebzeiten

Kippenberg mit Rilke in München besprochen, daß er ein Buch über Matthias Grünewald für die Insel mache.« Nochmals am 12. August 1919 kommt Katharina Kippenberg auf das Thema zu sprechen, indem sie Rilke von einem Traum berichtet, in dem bildhaft die Schöpferkraft des Dichters aufscheint. »Man kann ihn ja auch«, erklärt sie über diesen Traum, »auf den Grünewald deuten, an den ich so fest geglaubt habe, – an den ich noch glaube. – – – Wenn Sie ihn schreiben, o so schreiben Sie hinein, daß das Beste des deutschen Menschen aus dem Walde kommt, ja, daß er seine Mutter war.« Ebenda, S. 365. Siehe auch den Briefwechsel mit Anton Kippenberg (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 578; sowie RMR: *Die Briefe an Karl und Elisabeth von der Heydt 1905-1922*. Hrsg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg. Frankfurt a. M. 1986, S. 9; Schnack (wie Anm. 4), S. 598.

¹² Goll (wie Anm. 10), S. 88, 90-91.

¹³ Schneider (wie Anm. 4), S. 22-23.

überhaupt erst sich klärenden Konturen des Künstlers Matthias Grünewald und seines Œuvres, aber auch auf den Widerhall, den dieses Werk im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert fand.

I.

Als Hauptwerk Grünewalds war das Isenheimer Retabel erst zwei Jahre vor Rilkes Geburt, nämlich 1873 durch Alfred Woltmann, unwiderruflich etabliert worden.¹⁴ Zwar hatten im 16. und 17. Jahrhundert Bernhard Jobin (1573), Vincenz Steinmeyer (1620) und Joachim von Sandrart (1675/79) von einem Werk des fraglichen Künstlers in Isenheim gewusst – wenn auch die Schreibweise dieses Ortes als »Ißna«, »Leßheim« bzw. »Eysenach«¹⁵ missverständlich war –, und auch etwa Jacob Burckhardt, in seiner Bearbeitung von Franz Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte*, wies das (damals in Colmar befindliche) Werk Matthias Grünewald zu.¹⁶ Auf der anderen Seite aber gab es Stimmen, die das Retabel mit Albrecht Dürer oder Hans Baldung Grien in Verbindung gebracht hatten, und auch Woltmann vertrat zunächst, 1866, eine Autorschaft von Baldung.¹⁷ Die richtige Zuweisung des Isenheimer Retabels gelang ihm mit Hilfe der »seit 1867 in der städtischen Sammlung im Saalhofe zu Frankfurt am Main«¹⁸ ausgestellten Grisailen der heiligen Laurentius

14 Zum Folgenden siehe Karl Arndt: »Der historische ›Grünewald‹. Anmerkungen zum Forschungsstand«. In: *Kirche und Gesellschaft im Heiligen Römischen Reich des 15. und 16. Jahrhunderts*. Hrsg. von Hartmut Boockmann, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Historisch-Philologische Klasse, Dritte Folge, Bd. 206. Göttingen 1994, S. 116–147; ders.: »Grünewald – Fragen um einen geläufigen Künstlernamen«. In: *Das Rätsel Grünewald*. Katalog der Bayerischen Landesausstellung 2002/03, Schloss Johannisburg, Aschaffenburg, 30.11.2002–28.2.2003. Hrsg. von Rainhard Riepertinger u. a. Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 45/02. Augsburg 2002, S. 17–30; zudem Ingrid Schulze: *Die Erschütterung der Moderne. Grünewald im 20. Jahrhundert, Seeman-Beiträge zur Kunstwissenschaft*. Leipzig 1991, S. 15–20 (»Grünewaldforschung bis zum frühen 20. Jahrhundert«); François-René Martin: »L'invention d'une œuvre. Recherches sur la redécouverte française de Grünewald«. In: *Regards contemporains sur Grünewald*. Hrsg. von Sylvie Lecoq-Ramond. Colmar und Paris 1995, S. 12–54; Astrid Reuter: »Zur Rezeption Grünewalds«. In: *Grünewald und seine Zeit*. Katalog der Großen Landesausstellung Baden-Württemberg, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 8.12.2007–2.3.2008. Redaktion Jessica Mack-Andrick u. a. München und Berlin 2007, S. 405–407.

15 Vgl. die Quellen in: Schmid (wie Anm. 1), 2. Teil, Nr. 12, S. 293; Nr. 18, S. 296; Nr. 23, S. 302; siehe auch Mela Escherich: *Grünewald-Bibliographie (1489–Juni 1914)*, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 177. Heft. Straßburg 1914.

16 Franz Kugler: *Handbuch der Kunstgeschichte*, 2. Aufl. mit Zusätzen von Jacob Burckhardt. Stuttgart 1848 (1. Aufl. 1842), S. 799.

17 Alfred Woltmann: »Streifzüge im Elsaß V.: Der deutsche Correggio«. In: *Zeitschrift für bildende Kunst* 8, 1873, S. 321–331, hier S. 321, über die Zuschreibung an Baldung; zu Woltmann siehe Peter Betthausen, Peter H. Feist und Christiane Fork: *Metzler Kunsthistorikerlexikon. 210 Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, 2. aktualisierte und erweiterte Aufl. Stuttgart und Weimar 2007 (1. Aufl. 1999), S. 523–525 (Peter Betthausen).

18 Woltmann (wie Anm. 17), S. 326.

und Cyriacus, die sowohl durch ein Monogramm auf der erstgenannten Tafel als auch durch eine Notiz Sandrarts für Grünewald sicher in Anspruch zu nehmen waren. Neben diesen beiden Heiligendarstellungen (die zu den Standflügeln des von Jacob Heller für die Dominikanerkirche in Frankfurt gestifteten und von Dürer ausgeführten Altarretabels gehören) wusste Woltmann als erhaltene Werke Grünewalds noch die »Kreuzigung« im Basler Kunstmuseum¹⁹ und zwei Zeichnungen anzuführen; hinzu kommt die irriige Zuweisung einer »Auferstehung Christi«, ebenfalls in Basel. Fälschlich abgeschrieben wird dagegen die Tafel mit den heiligen Erasmus und Mauritius in der Alten Pinakothek, die zuvor schon längst zu Recht mit Grünewald verknüpft worden war, durch unzugehörige Flügelbilder (im Stil Lucas Cranachs d. Ä.) allerdings wesentlich den Grund bildete für die bis dahin verzerrte Vorstellung von Grünewalds künstlerischer Statur. Woltmanns (neuerliche) Erkenntnis des Isenheimer Retabels als Werk, oder richtiger: als das Hauptwerk Grünewalds eröffnete den Weg für weitere Zuschreibungen.

Sein Fehlurteil hinsichtlich der Erasmus-Mauritius-Tafel korrigierte unverzüglich Wilhelm Schmidt.²⁰ Ebenfalls in den 1870er Jahren erkannte Oscar Eisenmann, Direktor der Königlichen Gemäldegalerie in Kassel, die »Kreuzigung« aus Tauberbischofsheim als ein Werk Grünewalds, das er kurzzeitig, von 1882 bis 1889, für Kassel gewinnen konnte (heute in der Staatliche Kunsthalle Karlsruhe); im Zuge der Restaurierung dieser Tafel entdeckte man 1883 zudem die auf der Rückseite dargestellte »Kreuztragung« (was eine Spaltung der Tafel zur Folge hatte).²¹ Spätestens 1884 hatte die »Beweinung Christi« in der Aschaffener Stiftskirche ihre Zuweisung an Grünewald erfahren.²² Bei der Stuppacher Madonna, dem Mittelbild eines Triptychons für den Altar der Maria-Schnee-Kapelle in der Aschaffener Stiftskirche, das im frühen 19. Jahrhundert in die Dorfkirche Stuppach bei Bad Mergentheim gelangte, war »schon in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts Grünewald [neben Rubens!] als der vermutliche Urheber des Bildes ausgesprochen

19 Vgl. dazu Alfred Woltmann und Karl Woermann: *Geschichte der Malerei*. 4 Bde. Leipzig 1879-1888, Bd. 2 (1882), S. 440 (Anm. 2 von S. 438), die die Entdeckung der Basler »Kreuzigung« als Werk Grünewalds Ludwig Adolf Scheibler anrechnen; siehe auch Schmid (wie Anm. 1), S. 370 (zum Jahr 1876).

20 Wilhelm Schmidt: »Die Photographien der Augsburger Gemäldegalerie«. In: *Beilage zur Augsburger Allgemeinen Zeitung*, Nr. 316, 1874, S. 4911; ders.: »M[atthias]. Grünewald«. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 1, 1876, S. 411-412. Hier erklärt Schmidt, dass »der Münchener Flügelaltar vollkommen mit dem Isenheimer übereinstimme. Das heißt, nur das Mittelbild des Pinakothekgemäldes [...], während die Flügel von ganz anderer Malweise sind und offenbar aus dem L. Cranach'schen Atelier herrühren. [...] Aus diesen Flügelbildern hat man sich dann das Bild eines dem L. Cranach verwandten Meisters Grünewald zusammengesetzt und damit eine heillose Verwirrung angerichtet« (S. 411). Vgl. Arndt: *Grünewald* (wie Anm. 14), S. 23. Zudem Martin Schawe: »Cranach in Bayern«. Katalog der Ausstellung Alte Pinakothek, München, 14.4.-17.7.2011. München 2011, S. 39-41, über »Cranach, Grünewald und Pseudo-Grünewald«.

21 Schmid (wie Anm. 1), 2. Teil, Nr. 7, S. 231; zu Schmid und seiner großen Grünewald-Monographie siehe Betthausen, Feist und Fork (wie Anm. 17), S. 381-383 (Christiane Fork).

22 Franz Bock: *Matthias Grünewald, 1. Teil: Grünewalds Ruhm, Werke und Bedeutung*. München 1909, S. 27, nennt Ludwig Adolf Scheibler, noch vor Friedrich Niedermayer (1884), als deren »Entdecker«.

worden«;²³ 1907 wurde diese Zuweisung sowohl durch den Kirchenmaler W. Etle wie durch den Kunsthistoriker Konrad Lange fundamentierte.²⁴ Der rechte Flügel des Retabels, genauer: dessen Vorderseite, die die Gründungslegende von S. Maria Maggiore in Rom zeigt (heute im Augustinermuseum, Freiburg i. Br.), war anscheinend bereits 1897 von Adolf von Bayersdorfer »als Grünewald erkannt«²⁵ worden und wurde 1902 von Franz Rieffel mit dieser Attribution publiziert.²⁶ Sieben Jahre später, 1909, konnte Heinz Braune Grünewalds Autorschaft bei der »Verspottung Christi« dartun, die sich damals im Besitz der Universität München befand und unmittelbar darauf von Hugo von Tschudi »als staatliches Eigentum für die Alte Pinakothek in Anspruch genommen« wurde.²⁷

Das von Sandrart erwähnte »klein Kruzifix« im Besitz Herzog Wilhelms V., des Frommen, von Bayern, das durch Kopien und einen Nachstich von Raphael Sadeler d. Ä. vor Augen stand, kam 1922 in Essener Privatbesitz zum Vorschein (heute National Gallery of Art, Washington).²⁸ Und 1926, dem Jahr von Rilkes Tod, wurden die Flügel des Retabels von Lindenhart bei Bayreuth als Schöpfungen Grünewalds ausgemacht.²⁹

Gegenüber dem äußerst schmalen Œuvre, das Woltmann noch 1873 erst anzuführen wusste, finden sich danach bereits in Heinrich Alfred Schmid's großer Monographie von 1911 bei den Gemälden immerhin acht originale Tafeln beziehungsweise (fragmentarisch erhaltene) Altarwerke (»Verspottung Christi«, »Kreuzigung« in Basel, die Frankfurter Grisailen, das Isenheimer Retabel, das Triptychon des Maria-Schnee-Altars, die Tauberbischofsheimer Bilder, die »Beweinung Christi« und die Erasmus-Mauritius-Tafel). Oskar Hagen konnte dann in der vierten Auflage seiner Grünewald-Monographie 1923 die Essener (heute Washingtoner) »Kreuzigung« noch hinzufügen (die Zeichnungen mögen hier beiseite bleiben, ebenso die wenigen Zuschreibungen nach 1926).

Aber nicht nur erhielt das künstlerische Schaffen Grünewalds im letzten Viertel des 19. und im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts seine deutliche und im Kern fortan unverrückbare Gestalt; auch in Bezug auf die Identität des Künstlers wurde der entscheidende, wenn auch noch nicht definitive Schritt getan. Die Benennung des in Rede stehenden Künstlers gründet sich vor allem auf Joachim von Sandrart, der in seiner *Teutschen Academie der Edlen Bau-, Bild und Mahlerey-Kuenste* (1675/79) nicht nur für ein dauerhaftes und noch eben zur rechten Zeit befestigtes

23 Schmid (wie Anm. 1), 2. Teil, Nr. 5, S. 202.

24 Ebenda, Nr. 5, S. 202; siehe die Veröffentlichungen der Jahre 1907/08 von Etle und Lange u. a. in: Escherich (wie Anm. 15), Nr. 290-308.

25 Schmid (wie Anm. 1), 2. Teil, Nr. 5, S. 206.

26 Franz Rieffel: »Ein Gemälde des Matthias Grünewald«. In: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N. F. 13, 1902, S. 203-211.

27 Schmid (wie Anm. 1), 2. Teil, Nr. 1, S. 61; siehe auch Heinz Braune: »Ein Bild von Matthias Grünewald«. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 32, 1909, S. 501-507.

28 Schmid (wie Anm. 1), 2. Teil, Nr. 6, S. 226; Oskar Hagen: *Matthias Grünewald*, 4. Aufl. München 1923 (1. Aufl. 1919), Nr. IIa, S. 234-235; Arndt: Grünewald (wie Anm. 14), S. 23-24 und Kat.-Nr. 185 (Thea Vignau-Wilberg).

29 Arndt: *Grünewald* (wie Anm. 14), S. 24.

Gedächtnis des Malers entscheidend war (und sein wollte) und hier auch die wichtigsten Hinweise auf dessen Œuvre (mit Einschluss von verlorenen Werken) gibt, sondern der überdies den Namen des Künstlers maßgeblich bestimmt hat als »Matthaeus Gruenewald/sonst Matthaeus von Aschaffenburg«.30 Zwei beziehungsweise drei Überlieferungsstränge werden damit verbunden; etwa Bernhard Jobin (1573) und Vincenz Steinmeyer (1620) wussten von einem »Mathis von Oschnaburg« (Aschaffenburg) bzw. einem »Maler Matthes von Aschaffenburgk«,31 Remigius Fäsch (1657/67) dagegen führt »in zwei handschriftlichen Maler-Verzeichnissen (*Nomina pictorum* und *Signa et nomina pictorum antiquorum*)«32 einen »Mat(t)heß Grün von Aschaffenburg« an (in einem dritten Verzeichnis spricht jedoch auch er wieder von »Mattheus von Aschaffenburg«; dabei ist »Aschaffenburg« von derselben Hand später durchgestrichen und korrigiert zu »Oschnabrug«);33 schließlich taucht zuvor schon »im Rückentitel eines holländischen Grafiksammelbands« der Name »Grünewald« auf.34 Schmid in seiner Monographie von 1911 (als der bis dahin mit Abstand gewichtigsten Forschungsarbeit über den Künstler) hält an Sandrarts Nomenklatur fest und geht aus von einem Matthias Grünewald, dessen Herkunft mit Aschaffenburg bezeichnet ist (auch wenn dies nicht geradezu sein Geburtsort gewesen sein und er dort nur sein »Meister- und Bürgerrecht«35 erworben haben mochte). Der Name »Grün« bei Fäsch bedeute demgegenüber nichts anderes als eine Verwechslung mit Hans Baldung Grien.36 Anders stellte sich der Sachverhalt für Walter Karl Zülch dar.

In einem Aufsatz im *Repertorium für Kunstwissenschaft* 1917 bringt er als den Schöpfer des Isenheimer Retabels einen in Frankfurt zwischen 1512 und 1527 nachweisbaren Mathis Grün in Vorschlag, der als Bildhauer und Maler bezeichnet wird.37 Bei seinen Nachforschungen im Frankfurter Stadtarchiv stieß Zülch indes

30 Joachim von Sandrart: *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mablerey-Kuenste* [...]. 2 Bde. Nürnberg 1675, 1679, hier Bd. I (1675), S. 236; zitiert nach: Schmid (wie Anm. 1), 2. Teil, Nr. 23-26, S. 300-306, hier S. 301.

31 Bernhard Jobin: *Accuratae effigies pontificum maximorum* [...]. Straßburg 1573, Vorrede; Vincenz Steinmeyer: *Newe Kuenstliche/Wohlgerissene/vnnd in Holtz geschnittene Figuren/dergleichen niemahlen gesehen worden. Von den Fuertrefflichen/Kuenstlichsten/vnnd Beruehmbtesten Mablern/Reissern vnnd Formschneydern* [...]. Frankfurt a. M. 1620, Vorrede; beide zitiert nach: Schmid (wie Anm. 1), 2. Teil, Nr. 12, S. 293; Nr. 18, S. 296.

32 Arndt: *Grünewald* (wie Anm. 14), S. 20; siehe auch Schmid (wie Anm. 1), Nr. 19-21, S. 298.

33 Remigius Fäsch: *Nomina pictorum* (loses Blatt); *Signa et nomina pictorum antiquorum* (zwei lose Blätter); *Nomina quaedam Pictorum Veterum* (loses Blatt). Kunstmuseum beziehungsweise Universitätsbibliothek Basel; zitiert nach: Schmid (wie Anm. 1), Nr. 19-21, S. 299.

34 Arndt: *Grünewald* (wie Anm. 14), S. 20. »Die betreffende Aufschrift lautet »APOCAL. [ypsis] GRVNE / WALT / 1637« und bezieht sich auf Holzschnitte zur Offenbarung des Johannes (=Apokalypse), die – wie man inzwischen längst weiß – von Matthias Gerung (um 1500-1568/70) geschaffen worden sind.« Ebenda, S. 20.

35 Schmid (wie Anm. 1), 2. Teil, S. 13.

36 Ebenda, S. 11.

37 Walter Karl Zülch: »Grünewald oder Grün?«. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 40, (N.F. 5), 1917, S. 120-129.

noch auf einen anderen »fremden Maler, der gerade 1527, wo Mathis Grün aus den Akten verschwindet, in Frankfurt prozessual auftaucht«: »*Mathis Nithardt alias Gothart*, Maler von Würzburg«. ³⁸ Mehrere, diesen Künstler und seinen Sohn Endres betreffende Urkunden werden in einer Fußnote angeführt, ohne dass Zülch zu diesem Zeitpunkt schon meinte, damit, eher als mit Mathis Grün, den »historischen Grünewald« entdeckt zu haben. Tatsächlich aber war dies der Fall, und als erster zog Oskar Hagen diese Schlussfolgerung zwei Jahre später in seiner Grünewald-Monographie. Zülch habe, erklärte er, »(ohne es zu bemerken) einen Maler angeführt und durch einige Urkunden belegt, der nicht nur, was den Namen angeht, zum erstenmal eine restlose Auflösung des Meistermonogramms gestattet – M[.]G.N.: Mathias Gothart »alias« Neithart [...] –, sondern der auch in Hinsicht der bis jetzt bekannten Lebensdaten genauestens mit den für die letzten Lebensjahre unseres Malers verbürgten Fakten in Einklang steht.« ³⁹ Auf Zülchs Widerspruch hin, der noch immer glaubte, dass »nicht ein Schatten von Beweis« sich ergebe, »daß Mathis Gothart alias Nithardt – Grünewald ist«, ⁴⁰ änderte Hagen seine Meinung und erklärte 1922 in der (umgearbeiteten) dritten (und 1923 in der vierten) Auflage des Buches, seine Vermutung, dass der Schöpfer des Isenheimer Retabels mit »Mathias Gothard genannt Nythard identisch sein möchte«, für »hinfällig«. ⁴¹ Unentschieden blieb Heinrich Alfred Schmid in seinem Artikel über Grünewald in Ulrich Thiemes und Felix Beckers *Allgemeinem Lexikon der bildenden Künstler*, der seinerseits 1922 erschien; er konstatierte nur, dass Zülch »für die Jahre 1512 bis 1527 einen Bildschnitzer, Bildhauer und Maler Mathis Grün sowie für 1526/27 auch einen Maler und Ingenieur, dessen Name genauer zum Monogramm G[rünewald]s. paßt: Mathis Nithart alias Gothart aus Würzburg nachgewiesen« ⁴² habe. Umso nachdrücklicher erklärte dagegen Wilhelm Rolfs 1923, der »wirkliche Name des großen Künstlers«, der bisher als Grünewald bezeichnet worden war, eine Benennung, die tatsächlich aber »nichts als ein Hirngespinnst Sandrarts« sei, laute »unzweifelhaft *Neithart oder Gothart von Würzburg*«. ⁴³ Auch Zülch sollte sich dieser Auffassung anschließen und sie in seiner großen Monographie über den *historischen Grünewald* 1938 zementieren. ⁴⁴

Eben in der Zeit, in der Rilke im Abstand von Jahren wiederholt die Begegnung mit Grünewald suchte und in der er vorübergehend mit dem Plan einer eigenen Abhandlung über den Künstler umging, hatte sich nach alledem überhaupt erst ein deutlich profiliertes Œuvre, mit dem Isenheimer Retabel als Hauptwerk, kristal-

³⁸ Ebenda, S. 126, Anm. 18.

³⁹ Oskar Hagen: *Matthias Grünewald*. München 1919, S. 214–215, Anm. 1.

⁴⁰ Walter Karl Zülch: »Das Dunkel um Grünewald; Mathis Gothardt alias Nythardt von Würzburg«. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 43 (N.F. 8), 1922, S. 16–31, hier S. 31.

⁴¹ Hagen (wie Anm. 28), S. 244, Anm. 2.

⁴² Heinrich Alfred Schmid: Art. »Grünewald, Matthias«. In: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, 37 Bde. Leipzig 1907–1950, Bd. 5 (1922), S. 134–137, hier S. 134.

⁴³ Wilhelm Rolfs: *Die Grünewald-Legende. Kritische Beiträge zur Grünewald-Forschung*. Leipzig 1923, S. 20.

⁴⁴ Walter Karl Zülch: *Der historische Grünewald. Mathis Gothardt-Neithardt*. München 1938.

lisiert, und die Nebel, die die Identität von Sandrarts »Matthias Gruenewald/sonst Matthaeus von Aschaffenburg« verunklärten, begannen eben jetzt sich zu lichten.

II.

Neben diesen wissenschaftlichen Errungenschaften steht nun aber in denselben Jahren, und vor allem im zweiten und dritten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, eine erstaunliche Resonanz, die dieser Künstler – vor allem mit dem Altarwerk aus Isenheim – über alle Grenzen der Wissenschaft hinaus in einer breiten Öffentlichkeit fand.⁴⁵ Nicht nur avancierte Grünewald zu dem »größten unter allen älteren deutschen Malern«⁴⁶ und stellte damit sogar Dürer in den Schatten, sondern er konnte überhaupt für den »größten deutschen Maler«⁴⁷ angesehen werden. Dabei war Grünewald auch zuvor schon durchaus hochgeschätzt worden. Bereits Philipp Melanchthon hatte in seinen *Elementorum rethorices libri duo* (1531) ihn (denn der Hinweis auf einen Maler namens »Matthias« wird sicher auf »Grünewald« zu beziehen sein) neben Dürer und Cranach d. Ä. angeführt, um drei »genera dicendi« durch den Vergleich mit entsprechenden Stilebenen in der Malerei zu verdeutlichen, wobei Grünewald das »mittlere« Genus bezeichnet.⁴⁸ Jobin sprach dann von dem »koestlich gemael«⁴⁹ in Isenheim, Steinmeyer nannte seinen »Matthes von Aschaffenburgk« einen »wunderbahre[n] kuenstler vnd Maler [...] / dessen kuenstlich gemael man jtziger zeit noch zu Leßheim bey Colmar / wie dann auch zu Maintz im Thumb [Dom] / zu Aschaffenburgk vnd an andern orthen mehr / findet.«⁵⁰ In erster Linie Sandrart aber war es, der sich aufgrund seiner hohen Wertschätzung Grünewalds um die Sicherung von dessen Angedenken bemühte (und tatsächlich auch im höchsten Grad darum verdient gemacht hat). Für ihn war er »in der Warheit den fuertrefflichsten und baesten« der alten Deutschen in der edlen Zeichen- und Malkunst, »wo nicht mehrer/doch gleich zu schaezten.«⁵¹ Bemerkenswert sind die Gesichtspunkte, die Sandrart herausstreicht, und die Wendungen, in die er seinen Beifall kleidet. Über eine verlorene »mit Wasserfarben gebildete Verklaerung Christi« bemerkt er, sie sei »von *Invention*, *Colorit* und allen Zierlichkeiten so fuertrefflich gebildet/ daß es Selzamkeit halber von nichts uebertroffen wird/ ja es ist in Manier

45 Zum Folgenden siehe Ann Stieglitz: »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, Heft 2, S. 87-103; Schulze (wie Anm. 14), passim; Ziegler (wie Anm. 6), S. 339, mit Anm. 213-214.

46 Hagen (wie Anm. 25), S. 15.

47 Bock (wie Anm. 18), S. 2; siehe auch ebenda, S. VII: »[...] dieser größte deutsche Maler [...]« Wilhelm Hausenstein: *Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald*. München 1919, S. 109: »[...] eines deutschen Künstlers – des größten wahrscheinlich, den wir gehabt haben [...]«

48 Philipp Melanchthon: *Elementorum rethorices libri duo*. Wittenberg 1531, letztes Kapitel; zitiert nach: Schmid (wie Anm. 1), 2. Teil, Nr. 9, S. 291.

49 Jobin (wie Anm. 31), Vorrede; zitiert nach: Schmidt (wie Anm. 1), 2. Teil, Nr. 12, S. 293.

50 Steinmeyer (wie Anm. 31), Vorrede; zitiert nach: Schmidt (wie Anm. 1), 2. Teil, Nr. 18, S. 296.

51 Sandrart (wie Anm. 30), Bd. 1, S. 236; zitiert nach: Schmidt (wie Anm. 1), 2. Teil, Nr. 23, S. 301.

und Eigenschaft unvergleichlich/und eine Mutter aller *Gratien*.« Die ebenfalls verlorene Darstellung verschiedener heiliger Frauen findet Sandrart »alle dermassen adelich/natuerlich/holdselig und *correct* gezeichnet/auch so wol *colorirt*/daß sie mehr im Himmel/als auf Erden zu seyn scheinen.«⁵² Mehrfach gebraucht er im Folgenden zur Kennzeichnung von Grünewalds Werken das Wort »verwunderlich« – was meint: staunenerregend (in der lateinischen Ausgabe ist von »*admiratio*, »*admirare*« die Rede)⁵³ –, aber auch »natürlich« und »wahr« – lebenswahr, realistisch – erscheinen dessen Darstellungen, die als das Ergebnis »vernuenftiger Gedult« ausgewiesen werden,⁵⁴ als die Schöpfungen eines außerordentlichen (»unge-
meinen«) Meisters, »bey dem Natur und Geist Wunder gethan«⁵⁵ haben. Sandrart rühmt Grünewald folglich im Hinblick auf die Invention – was insbesondere die Haltung und den Ausdruck der Figuren betrifft – und die lebendige Wirklichkeits-
schilderung, in Bezug aber auch auf Anmut und Schönheit, in Rücksicht auf die Zeichnung und das Kolorit. Vor allem sprechend erscheint am Ende die Bezeichnung des Künstlers als eines »*teutsche[n] Correggio*«;⁵⁶ gemeint ist mit diesem Vergleich eine gewissermaßen protobarocke malerische Auffassung. Namentlich dieser von Sandrart scharfsichtig und pointiert herausgehobene Aspekt fand auch in neuerer Zeit einen Widerhall.

In Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* heißt es über Grünewald, »Dürer's Nebenbuhler«, in aller Kürze, er erscheine »an grossartiger Auffassung und breiter Behandlung den meisten seiner deutschen Zeitgenossen überlegen«,⁵⁷ womit nicht anders vor allem die malerische Qualität angesprochen ist. Deutlicher hebt Anton Springer in seinen *Grundzügen der Kunstgeschichte* die »starke Betonung des Kolorits als Ausdrucksmittel« hervor. Das Isenheimer Retabel kennzeichne »eine reiche Farbenwirkung«; »auf die Verschmelzung der Töne« sei »das Hauptaugenmerk des Meisters gerichtet«, der sich überhaupt »von der überlieferten fremden Auffassung losgesagt, und den persönlichen Empfindungen, welche in eigentümlicher Farbenwahl und Farbenmischung Ausdruck finden, freien Lauf gelassen« habe.⁵⁸ Von »Naturwahrheit im Ausdrucke«, die »selbst vor dem Hässlichen« nicht zurückschrecke, auch von Elementen des »Phantastischen« ist die Rede,⁵⁹ aber nicht mehr von korrekter Zeichnung, von Anmut und Schönheit. Zuvor schon hatte Woltmann – im Zusammenhang mit seiner Zuweisung des Isenheimer Retabels an Grünewald 1873 – neben dem Hinweis auf einen »auf die Spitze getriebenen Realismus«, auf

52 Ebenda, S. 301-302.

53 Joachim von Sandrart: *Academia nobilissimae artis pictoriae [...]*. Nürnberg 1683, S. 225; zitiert nach: Schmidt (wie Anm. 1), 2. Teil, Nr. 25, S. 305.

54 Sandrart (wie Anm. 30), Bd. 1, S. 236; zitiert nach: Schmidt (wie Anm. 1), 2. Teil, Nr. 23, S. 302.

55 Ebenda, S. 304.

56 Ebenda.

57 Kugler (wie Anm. 16), S. 799.

58 Anton Springer: *Grundzüge der Kunstgeschichte. Textbuch zur Handausgabe der kunsthistorischen Bilderbogen*, 3. verbesserte und stark vermehrte Aufl. des Textbuchs. Vier Teile in einem Bande. Leipzig 1889, S. 495; zu Springer siehe Betthausen, Feist und Fork (wie Anm. 17), S. 414-417 (Peter Betthausen).

59 Springer (wie Anm. 58), S. 495.

Grünewalds »Phantastik«, sein »Schwelgen in dem Gräßlichen und Qualvollen«, vor allem dessen virtuose »wahrhaft malerische Auffassung« und »Breite des Vortrags« betont.⁶⁰ Im Isenheimer Retabel erscheint etwa die Szene, die Maria im Tempel zeigt, »von märchenhaft-phantastischer Erfindung und bei kühnen Lichteffekten von einem schimmernden Farbenreichtum, wie er sonst in der deutschen Kunst nicht wieder vorkommt.«⁶¹ Nicht vorbehaltlos fällt jedoch das Lob aus. »In seinen koloristischen Bestrebungen«, konstatiert Woltmann, »ist der Schöpfer des Isenheimer Altars wirklich ein großer Meister, mag hier sonst noch so viel Bizarres und Verwildertes sein.«⁶² Als »das Edelste und Großartigste« des Retabels taxiert er bezeichnenderweise die Flügelbilder des heiligen Antonius und des heiligen Sebastian, die in »erhabener statuarischer Würde« dastünden; zwar sei Sebastian »kein Jüngling von idealer Schönheit«, doch sein »bildnisartiger Kopf sowie die Behandlung des Nackten« sind für Woltmann vorzüglich.⁶³ Nichtsdestoweniger stellt er *summa summarum* im künstlerischen Rang Hans Baldung Griens Hochaltarretabel im Freiburger Münster ohne Zögern über die Tafeln aus Isenheim; die Schöpfung Baldungs, der »stets einen Halt in dem Anschluß an *Dürer's* Geist und Richtung« gefunden habe, stehe »an maßvollem Ernst, an deutscher Tüchtigkeit, an sicherem Stilgefühl weit überlegen den Werken zu Colmar gegenüber.«⁶⁴ Deutlich zeigt sich damit der Parameter, nach dem Grünewald beurteilt wird, nämlich eine maßvolle Schönheit, wie sie in Italien und, nördlich der Alpen, bei Dürer sich ausgeprägt hat. Anerkannt und hochgeschätzt werden der »ächt malerische[] Sinn« und die »seltene Meisterschaft im Vortrag«⁶⁵ des »deutschen Correggio«; der drastische Realismus, die Phantastik und die Bizarrerien hingegen erfahren eine kritische Aufnahme, und von Anmut u. ä. ist auch hier nichts mehr zu hören.

Im Folgenden aber verschieben sich allmählich die Gewichte, ändern sich die Perspektiven. Max Semrau, in seiner Neubearbeitung von Wilhelm Lübkes *Grundriß der Kunstgeschichte*, bemerkt 1903, dass Grünewald in »allem Aeusserlichen [...] am Alten« hänge; »seine Architekturen und Ornamente zeigen eine krause, verwilderte Spätgotik, die Gewandbehandlung ist unruhig, schwülstig, die Zeichnung nachlässig und oft inkorrekt; unbekümmert bringt er Gestalten ganz verschiedenen Massstabes nebeneinander an. Aber alles das wird aufgewogen durch die packende Leidenschaftlichkeit der Empfindung, die erschütternde, tragische Poesie und den Zauber von Farbe und Licht, den er über seine Kompositionen ausgiesst. Als erster und fast als einziger deutscher Künstler geht er in seinem Schaffen von rein malerisch empfundenen Licht- und Farbenstimmungen aus und bringt auf diese Weise fast visionäre Wirkungen hervor.«⁶⁶ Durchaus werden auch hier bei Grünewald

60 Woltmann (wie Anm. 17), S. 322-324.

61 Ebenda, S. 323.

62 Ebenda, S. 324.

63 Ebenda, S. 322-323.

64 Ebenda, S. 329.

65 Ebenda.

66 Wilhelm Lübke: *Grundriß der Kunstgeschichte*, 12. Aufl. vollständig neu bearb. von Max Semrau, Bd. 3: *Die Kunst der Renaissance in Italien und im Norden*. Stuttgart 1903, S. 461; zu Lübke siehe Betthausen, Feist und Fork (wie Anm. 17), S. 268-271 (Peter Betthausen).

›Unzulänglichkeiten‹ beobachtet, doch sieht Semrau sie immerhin »aufgewogen« durch die malerische Vollendung, eine poetische Qualität und durch die in diesen Werken zum Ausdruck gebrachte »Leidenschaftlichkeit der Empfindung«. Entsprechend hatte Springer auf die »persönlichen Empfindungen« verwiesen, die im Kolorit sich äußerten. Dieser Aspekt sollte nun zunehmend an Bedeutung gewinnen.

Aufschlussreich für die sich verändernde Sicht auf Grünewald nach der Jahrhundertwende ist die (stark nationalistisch gefärbte) Schrift von Franz Bock, die 1907 beziehungsweise 1909 erschien.⁶⁷ Grünewald ebenso wie Rembrandt, als die »beiden größten bildenden Künstler des Nordens«, seien, so erklärt Bock, einem jahrhundertelangen »Nichtverstehen« unterlegen, weil »man seit dem 16. Jahrhundert *alle* Kunst mit südlichem Maßstab gemessen und entsprechend gewertet« habe.⁶⁸ Gemeint ist damit eine normative Ästhetik, deren Ideal von der Antike und der Kunst der italienischen Hochrenaissance geprägt ist. Mit dem Ziel, im Hinblick auf die Beurteilung oder Wertung von Kunst eine objektive kritische Methode zu etablieren, wird konstatiert, »daß eine historische Wissenschaft jeweils aus den wechselnden Zeitstilen selbst und aus der sehr verschiedenen Kunst der Großen selbst die wechselnden und verschiedenen Maßstäbe zu entnehmen« habe; anstelle einer überzeitlichen normativen Ästhetik sollen daneben als feststehende Qualitätskriterien nur gelten »die Lebendigkeit (d. h. der Grad der Illusionskraft), die schöpferische Selbständigkeit und das rein künstlerische Können.«⁶⁹

Nach diesen Prämissen kann Bock in Grünewald geradezu den »größten deutschen Maler«⁷⁰ erkennen und ihn zugleich als Beispiel dafür anführen, wie »sehr die Geringschätzung der eigenen Leistung und des eigenen Wertes, die kritiklose Bewunderung des Fremden auch in den letzten Jahrhunderten bis heute ein Erblasser des deutschen Volkes war«.⁷¹ Grünewald, »der standhaft und charaktervoll den fremden Einflüssen des Südens widerstand«, sei aus diesem Grund, durch den Siegeszug eines »kosmopolitischen *Italismus*«, von Seiten der Humanisten mit Schweigen übergangen worden.⁷² Doch Unverständnis kennzeichnet für Bock mehr oder weniger die gesamte Literatur über Grünewald, und nicht zuletzt das kunstwissenschaftliche Schrifttum noch in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Mit der durchaus richtigen Feststellung, dass vor dem »Tribunal« einer historischen Wissenschaft »jeder Zeitstil dem andern gleich ist«,⁷³ geht er mit den vielfältigen Verlautbarungen über seinen Helden scharf (und in eiferndem Ton) ins Gericht.

Wie das frühe 19. Jahrhundert »noch nicht fähig« gewesen sei, die »Stimme eines elementaren nordischen Geistes zu ertragen«, so habe man auch in der zweiten Jahrhunderthälfte »das Individuelle und Nordische in Grünewald« nicht begriffen, sei

67 Bock (wie Anm. 22); »bis auf den Anhang eine unveränderte Sonderausgabe einer 1907 in Band III der ›Walhalla, Bücherei für vaterländische Geschichte, Kunst und Kulturgeschichte‹ erschienenen Abhandlung« (S. V).

68 Ebenda, S. VI.

69 Ebenda, S. VII.

70 Ebenda, S. 2; ebenso S. VII, 9, 21, 37-38.

71 Ebenda, S. 2.

72 Ebenda, S. 3.

73 Ebenda, S. 24.

»diesem germanischen Genius nur von Italien aus« beige kommen.⁷⁴ Erst Heinrich Alfred Schmid habe in seinem Aufsatz von 1894 »mit der alten fälschenden italistischen Konvention gebrochen«, ihn »als das große Phänomen gefaßt und verstanden, das er ist«, und seine »eminente Seelen- und Malerkunst [...] positiv gewürdigt«, nur »die spezifisch nordischen, deutschen Züge« habe er »noch nicht genügend hervorgehoben«.⁷⁵ Diese nordisch-germanischen bzw. deutschen Wesenszüge sind für Bock »Charakteristik, Seele, Ausdruck, Phantastik usw.«, und er findet sie bei Rembrandt, dem »größte[n] Seelenmaler« und der »reinste[n] Verkörperung des Germanentums in der Kunst«, sowie bei Grünewald, der als Rembrandts »deutsche[r] Ahnherr« figuriert.⁷⁶ »Grünewald und Rembrandt«, so schließt er seinen »Ueberblick über Grünewalds Schicksal in vier Jahrhunderten«, »sie beide müssen wir lieben können und zu Helfern haben, wenn uns die moderne deutsche Kultur werden soll, nach der die Besten streben, die deutsche Kultur ohne Bruch und Riß.«⁷⁷

Wenn Bock in seinem nationalistischen Enthusiasmus für Grünewald, dem Anspruch, seinerseits diesen »germanischen Genius« zu fassen, tatsächlich die abenteuerlichsten Zuschreibungen, auch von plastischen Werken, unternimmt,⁷⁸ so darf das hier auf sich beruhen. Entscheidend sind in unserem Zusammenhang die durchaus scharfsichtigen Reflexionen über die Wertungskriterien bei Grünewald – und die Revision einer normativen Ästhetik als Bedingung für ein angemessenes Verständnis von dessen Kunst –, die nationalistische Vereinhaltung des Künstlers, der im höchsten Grade nordisch-germanisch erscheint – so dass neben Rembrandt nun gewissermaßen auch Grünewald als »Erzieher« angesehen werden kann – und die an dieses Urteil sich knüpfenden vermeintlichen Kennzeichen von Grünewalds Schaffen.

Diese Kennzeichen, wie »Ausdruck« und »Seele«, waren auch von ganz anderen Standpunkten aus bei diesem Künstler zu sehen. Als hervorstechendsten Zug bei Grünewald erkennt etwa Richard Muther in seiner *Geschichte der Malerei* 1909, neben einer »Lichtmalerei exquisitester Art«, dass hier in Farbe und Licht »ein aufgerütteltes Empfindungsleben« gebannt sei und dass dieser Künstler den Betrachter »durch die ganze Skala der Empfindungen« fortreiße.⁷⁹ Auch Muther, wie Bock, schlägt eine Brücke zu Rembrandt, allerdings nicht über den Weg einer beiden gemeinsamen Seelenmalerei und als Verkörperungen des Germanentums, sondern über die malerische Auffassung, mit der Grünewald »alles vorausgenommen« habe, »was die malerisch am meisten begabten Künstler des nächsten Jahrhunderts, die Holländer der Rembrandt-Zeit, erstrebten.«⁸⁰ Er verweist auf den Frankfurter

74 Ebenda, S. 8 und 25.

75 Ebenda, S. 30.

76 Ebenda, S. 34, 42-43, 40.

77 Ebenda, S. 43.

78 Franz Bock: *Die Werke des Matthias Grünewald*, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 54. Heft. Straßburg 1904; vgl. Arndt: *Grünewald* (wie Anm. 14), S. 23-24.

79 Richard Muther: *Geschichte der Malerei*. 3 Bde. Leipzig 1909, Bd. 2: *Die Renaissance im Norden und die Barockzeit*, S. 197-199; zu Muther siehe Betthausen, Feist und Fork (wie Anm. 17), S. 298-300.

80 Muther (wie Anm. 79), Bd. 2, S. 202-203.

Maler Philipp Uffenbach, einen Enkelschüler Grünewalds (den Sandrart erwähnt), der seinerseits der Lehrer Adam Elsheimers gewesen sei; Elsheimer aber war »der Anreger des Pieter Lastman und Lastman der Lehrer Rembrandts. So reichen über die Jahrhunderte hinaus die beiden größten Lichtmaler des Nordens sich die Hände.«⁸¹ Die malerisch-sinnliche Qualität, in der Muther ein Analogon zum Katholizismus sieht, der »an die Sinnlichkeit, an das Dunkel des Gefühlslebens« appelliere, veranlasst ihn zugleich dazu, in Grünewald den »erste[n] Maler der Gegenreformation« zu erkennen, denn aus dessen Werken klinge schon »der Ton, auf den später die ganze Barockkunst gestimmt wurde.«⁸²

Sicherlich eines der am stärksten in die Breite wirkenden Bücher über Grünewald im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts ist die zwischen 1919 und 1923, das heißt in den Jahren unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg, in vier Auflagen bei Reinhard Piper erschienene Monographie von Oskar Hagen. Fraglos, und trotz der nicht bestrittenen Bedeutung Dürers, ist Grünewald hier der »größte[] unter allen älteren deutschen Malern«, und abermals ist er der »Rembrandthafte, an den farbigen Hellschwarzstil der vollendeten nordischen und westlichen Settecentisten unmittelbar heranreichende Malerischste aller alten Maler«.⁸³ Im Besonderen das Isenheimer Retabel stellt »das größte malerische Denkmal der altdeutschen Geschichte«⁸⁴ dar. Doch anders als bei Muther und im Anschluss an Bock geht es Oskar Hagen nach der traumatischen Erfahrung des verlorenen Weltkriegs mit größter Dringlichkeit um Grünewald als nationales, deutsches Phänomen, als einen Künstler wiederum, der gleichsam als »Erzieher« Aufschluß bietet über die eigene Identität, über deutsches Wesen und »über die wahren Werte unserer nationalen Kräfte«,⁸⁵ in Abgrenzung vorzüglich gegenüber allem Romanischen. Die Ausstellung des Isenheimer Retabels in München – vor der Rückführung nach Colmar, und das heißt in das nun, nach dem Versailler Vertrag, an Frankreich abgetretene Elsaß – habe, so Hagen, »Grünewalds Kunst zum so unbestreitbaren Nationalbesitz erhoben, daß von einem Beharren bei den alten Lehrsätzen keine Rede mehr sein« konnte; bei jenen Lehrsätzen nämlich, die die deutsche Malerei des 16. Jahrhunderts vor allem mit Dürer und »Dürers italienische[r] Renaissance« identifizierten, mit einem Künstler also, von dem Hagen erklärt, dass auch bei ihm »die romanistischen Momente nicht den ausschlaggebenden Teil seiner Kunst ausmachen, sondern die, welche mit den innerlich verwandten, rein deutschen Formen Grünewalds nunmehr als die für damals überwiegenden, typischen Kennzeichen des deutschen Stils zu gelten haben.«⁸⁶ Nichtsdestoweniger waren bei Dürer diese »romanistischen Momente« unwiderleglich vorhanden, wohingegen Grünewald aufgrund seiner vermeintlich »rein deutschen Formen« nicht nur den Schlüssel zum Verständnis der autochthonen Elemente Dürers zu liefern schien, sondern überhaupt rein und unverfälscht in seiner Kunst das Deutschtum im frühen 16. Jahrhundert spiegelte. Deutlich erklärt Hagen:

81 Ebenda, S. 203.

82 Ebenda, S. 196 f.

83 Hagen (wie Anm. 28), S. 15; siehe dazu Stieglitz (wie Anm. 45), S. 95.

84 Hagen (wie Anm. 28), S. 14.

85 Ebenda, S. 15.

86 Ebenda, S. 15-16.

»Die Werte, die wir brauchen, liegen in dem, was heute lebensvoll, fruchtbar und anregend wirkt. Wir ringen aufs neue um die reine Erkenntnis von deutscher Art und Kunst.«⁸⁷ Die hohe Bedeutung Grünewalds liegt dabei »in den allgemeinen Lebenswerten seiner Kunst beschlossen. Was sie gezeugt hat in der Stunde eines überreichen Gebärens – damals, als aus Deutschland eine Kraft hervorbrach, vulkanisch und hinreißend wie kaum je zuvor, die Kraft der Reformation – das lebt heute wieder auf in seinen direkten Nachkommen. Diese Kraftströme, ihren Ursprung, ihren Verlauf, ihre innere Beschaffenheit und ihre Leistungen in der Geschichte: die gilt es, die sind neu zu begreifen [...]«⁸⁸ Was Grünewald nach Hagens Auffassung bezeugt und zu erkennen gibt, ist die genuine schöpferische Kraft des spezifisch Germanischen; im Besonderen dokumentiert er die enorme Bedeutung, die das »*deutsche Element*« in der »nationale[n] Geschichte der Bildkunst« besitzt.⁸⁹ Vor dem Hintergrund der nationalen Katastrophe des Ersten Weltkriegs wird mit Grünewald die Verkörperung unverfälschten deutschen Wesens erkannt auf dem Gebiet der bildenden Kunst, die im Übrigen mit Dürer und seinen Nachfolgern in hohem Grade in den Sog der italienischen Renaissance, das heißt, wenn man wollte, der nationalen »Überfremdung«, geraten war. Die alles andere als akademische oder rein kunsthistorische Bedeutung Grünewalds, nach Hagens Verständnis, lässt sich erahnen, wenn für ihn aus der »Neuerschließung« dieses Künstlers offenbar weitreichende »Folgen [...] für das Denken, ja für die Kultur der Gegenwart überhaupt, erwachsen« waren.⁹⁰

Was Grünewald, den »Rembrandthafte[n]«, den germanischen Maler, beziehungsweise was seine Kunst kennzeichnet, ist für Hagen zum Einen ein »zu allem entschlossene[r] Tatsachengeist, der allenthalben die Wirklichkeit nach objektiven Erkenntnissen durchstößerte, diejenige Gesinnung, aus der die Taten der Reformation und ihre Konsequenzen herauswachsen sollten [...]«⁹¹ Nur »falsch in allem und jedem« konnte unter diesen Umständen Muthers Aperçu von Grünewald als dem »erste[n] Maler der Gegenreformation« erscheinen; im Gegenteil sieht Hagen in der »*Gesinnung* der Grünewaldkunst [...] unter allen damals lebenden deutschen Malern bei weitem die innigste Verwandtschaft mit der des Reformators«, mit der Luthers.⁹² Kennzeichnend erscheint zum Anderen eine Formensprache, in der die Linie »im eigentlich deutsch-mittelalterlichen Sinne expressives Ornament, Selbstzweck«, in der speziell die Umrisslinie »suggestive Ausdrucksgebärde, Vergeistigung der körperlichen Geste«, nicht aber ein »Mittel zur objektiven Reproduktion visueller Wahrnehmungen« ist.⁹³ Die Linie werde in dieser Kunst – im Gegensatz zu der des reifen Dürer – »Offenbarerin seelischer Zustände und Stimmungen, gebärdenhaftes Ausdrucksornament; optisches Korrelat zur dichterischen

87 Ebenda, S. 16.

88 Ebenda, S. 16-17.

89 Ebenda, S. 17.

90 Ebenda.

91 Ebenda, S. 23.

92 Ebenda, S. 22-23.

93 Ebenda, S. 24 und 26.

›Metapher‹.«⁹⁴ Anders auch als bei Dürer gebe es bei Grünewald keine »Harmonie selbständiger Teile«; vielmehr seien alle Einzelformen einer »Gesamtbildidee« und ihrem jeweils »neugeborene[n] Rhythmus« unterworfen.⁹⁵ Vom – stets religiösen – Thema sei der Künstler »zu der Gesamtbildvorstellung gekommen, die ihm den Gehalt des gegebenen Stoffs auf den erschöpfendsten Ausdruck, auf die suggestivste Gesamtgebärde zu bringen schien.«⁹⁶ »Klassiker« sind für Hagen allerdings Dürer und Grünewald gleichermaßen. »Denn beide legen ihren Willen so eindeutig fest, daß man an dem Gestalteten nichts verändern kann, ohne alles um die Harmonie der Form zu bringen.«⁹⁷ Eine »klassische Endform« habe Grünewald »dem deutschen Naturalismus« des 15. Jahrhunderts gegeben, und pointiert spricht Hagen geradezu von einer »Klassik des Realismus«.⁹⁸ Sie beruht jedoch nicht auf einer »Objektivität der daseienden Einzelform«, wie sie Dürer biete; vielmehr habe Grünewald »nach der Synthese des Innenlebens, nach dem Sinn der Vorgänge, nach der Wahrheit des Lebendigen, Handelnden oder Leidenden« gestrebt.⁹⁹

Die Formulierungen, die Oskar Hagen zur Kennzeichnung von Grünewalds Kunst gebraucht, die in den Begriffen ›Seele‹ und ›Empfindung‹, ›Ausdruck‹ und ›Gebärde‹, aber auch ›Wahrheit‹ und ›Objektivität‹ sich zentrieren, treffen sich mit älteren Charakterisierungsversuchen, etwa schon von Springer, vor allem von Bock, aber auch von Muther. Zugleich jedoch wird diese Malerei unübersehbar im Lichte der derzeitigen Gegenwartskunst, der vielfältigen Ausprägungen des Expressionismus, wahrgenommen. In dem Bemühen um Wahrheit und Objektivität, die nicht durch die exakte Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit, sondern durch eine aus tiefem seelischen Erleben resultierende ausdruckshafte Übersteigerung und Deformation der Dinge erreicht wird, durch ein »gebärdenhaftes Ausdrucksornament«,¹⁰⁰ erscheint Grünewald gewissermaßen als vollendeter Expressionist *avant la lettre*.

Deutlicher noch als bei Oskar Hagen kommt dieser Gesichtspunkt in der ihrerseits 1919, kurz nach Hagens Buch, erschienenen Monographie über das Isenheimer Retabel von Wilhelm Hausenstein zum Vorschein. Womöglich nochmals gesteigert findet sich hier die Größe Grünewalds, der als »die höchste malerische Aeüßerung der deutschen Kunst« figuriert, als »die kühnste Fregatte deutscher Malerei; und wahrscheinlich nicht bloß der deutschen (denn noch immer begreifen wir nicht

94 Ebenda, S. 26. Hagen betont in diesem Zusammenhang, dass Grünewald zwar »als der ›malerischste‹ Künstler seiner Zeit gelten« dürfe. »Dieses malerische Wesen darum aber dem des siebzehnten Jahrhunderts an die Seite zu stellen, geht keinesfalls an. Denn die Grenzlinien sind bei ihm nicht nur genau wie bei allen andern Zeitgenossen das, was den formalen Eindruck der Gestalten auf eine Ornamentform zusammenreißt, sondern sind zugleich das Mittel, durch welches die Bildbestandteile, in der Fläche sowohl, wie nach der Tiefe zu, räumlich zueinander in Beziehung gebracht werden.« Ebenda, S. 27.

95 Ebenda, S. 30.

96 Ebenda.

97 Ebenda, S. 31.

98 Ebenda, S. 31–32.

99 Ebenda, S. 31.

100 Ebenda, S. 26.

ganz, um was für ein Format es sich beim Isenheimer Altar handelt).¹⁰¹ Entsprechend bleiben namentlich »Dürers Bilder trotz Allem und Allen unterhalb der Höhe des Isenheimer Altars«. ¹⁰² Auch Hausenstein – der durchaus den förderlichen Einfluss der italienischen und französischen Malerei auf die deutsche anerkennen kann – legt hier das größte Gewicht darauf, dass Grünewald, anders als Dürer, »niemals in wesentliche Abhängigkeit von italienischer Renaissance geriet«. ¹⁰³ Das Isenheimer Retabel bedeutet für ihn »die autonome Tat eines deutschen Geistes. Deutschen Geistes freilich aus der Zeit, da Deutschland, noch fern von allen mörderischen preußischen Perspektiven, Alemannien war: sinnliches Blühen leidenschaftlichen und tief menschlichen Wesens, das im deutschen Süden und Westen, der Grenze französischen, niederländischen und italienischen Wesens entlang, dennoch mit breiter Selbständigkeit, dem Akkord europäischer Menschlichkeit eine wunderbare Saite schlug.« ¹⁰⁴ Von Grünewald als einer Verkörperung des Nordisch-Germanischen ist bei Hausenstein nur mit Vorbehalt die Rede. ¹⁰⁵ »Aber«, heißt es auch bei ihm, wie in beschwörendem Ton, »was wir haben, was Deutschland und nur Deutschland aus sich selbst hervorbrachte, das wollen wir behalten und auf die Höhe stellen, die geziemt.« ¹⁰⁶ Als von »dem deutschesten Werk der deutschen Malerei« ¹⁰⁷ wird vom Isenheimer Retabel gesprochen.

Wahrhaft abendländisch sind nichtsdestoweniger die kunstgeschichtlichen Zusammenhänge, in die Grünewald sich gestellt findet. Nicht nur zieht auch Hausenstein angesichts der malerischen Auffassung und der Wiedergabe atmosphärischer Phänomene einmal mehr den Vergleich mit Rembrandt; ¹⁰⁸ sondern mehr noch konstatiert er bei Grünewald »die Geburt einer neuen, spezifisch modernen Anschauung«, nämlich die »Genesis der Augenblicklichkeit im Bilde. Es handelt sich um die Geburt des Impressionismus.« ¹⁰⁹ Grünewald habe »als erster das Licht gemalt – so gemalt [...], daß der Schein nicht nur Rembrandt, sondern auch über die Jahrhunderte hin noch späte Neoimpressionisten trifft.« ¹¹⁰ Aber Beziehungen werden hergestellt ebenso zu Tintoretto und El Greco wie zu van Gogh und Cézanne, zu Delacroix wie zu Courbet u. a. ¹¹¹ Ja Hausenstein sieht, wie »die letzten Modernitäten des [Isenheimer] Altars mit byzantinischen Anfängen der Malerei« sich verbinden »und bewirken, daß die Spannung des Altars von der frühen Gotik bis in unsere Tage, von unseren Tagen bis in die frühe Gotik reicht.« ¹¹²

101 Hausenstein (wie Anm. 47), S. 107; siehe auch S. 109; S. 56. Zu Hausenstein siehe Betthausen, Feist und Fork (wie Anm. 17), S. 167-170 (Peter H. Feist); zudem Stieglitz (wie Anm. 45), S. 93; Schulze (wie Anm. 14), S. 98.

102 Hausenstein (wie Anm. 47), S. 53.

103 Ebenda, S. 54.

104 Ebenda, S. 55.

105 Vgl. ebenda, S. 102-104.

106 Ebenda, S. 54.

107 Ebenda, S. 107.

108 Ebenda, S. 86 und 94.

109 Ebenda, S. 85-86.

110 Ebenda, S. 96.

111 Ebenda, S. 93, 93-94, 101, 105-107, 96-97, 97.

112 Ebenda, S. 89.

Doch nicht zunächst in dieser Reichweite von Grünewalds Kunst liegt der einzigartige Wert vor allem des Isenheimer Retabels. Entscheidend ist, dass dieser Künstler für Hausenstein in einer Krisenzeit lebte, einer Zeit des Umbruchs, in der ein neues Weltbild und die heraufziehende Reformation, Individualismus und Rationalismus, soziale Unruhen und anderes mehr eine jahrhundertealte kirchliche Tradition erschütterten. »Ueberall fühlt« Hausenstein bei Grünewald »die Elektrizität der Nerven, die dem Mann und seinem Jahrhundert eigentümlich ist und ihn so sehr, so sehr mit unseren Aufregungen verbindet.«¹¹³ Die ungeheuere Leistung des Malers liegt für ihn darin, dass er mit »einer riesenhaften persönlichen Anstrengung [...] noch einmal alle objektiven Kräfte zusammen[fasste], die aus der tausendjährigen Ueberlieferung der Kirche am Leben geblieben waren. Er fügte ihnen die dichterische Schwungkraft des eigenen Geistes, die fruchtbare Skepsis eines humanistischen Verstandes, die Not des eigenen Fleisches und die inmitten seiner fühlbaren Amoralität fürchterliche sittliche Spannung seines Wesens hinzu. So brachte er das Ueberlieferte noch einmal auf eine äußerste Höhe.«¹¹⁴ Er habe die Kraft besessen, »das ererbte und durch Reformation, Humanismus, Renaissance in Problematisches hinübergeworfene Dogma aus höchst persönlichen und zeitgenössischen, aus traditionslosen Antrieben wiederum zum elementaren Erlebnis« zu machen »und also den Dingen eine neue und radikale Gegenständlichkeit« zu verleihen.¹¹⁵ »Hier liegt, was unserer Epoche tiefsten Bezug auf Grünewald [...] gibt. Grünewald ist der Pionier aller Spätgeborenen, die Ueberliefertem den Radikalismus des Neuen eingießen [...].«¹¹⁶

Noch deutlicher wird dann der Gegenwartsbezug hergestellt: »Grünewald besaß die Kraft, Expression in die Schranken organischer Erscheinung zurückzubinden. Van Gogh erbt einen Teil dieser Kraft. Heute lebt solche Hinterlassenschaft in den besten Bildern Kokoschkas. Das Vorbild steht da: Grünewald bedeutet die Kunst und das Verantwortungsgefühl, das Expressive aus dem Persönlichen zu heben und es erst jenseits der Subjektivität, im Gegenständlichen, zum Bild zu machen. Hier ist die Stelle, an der die Wichtigkeit Grünewalds für die ganze neue Malerei beginnt.«¹¹⁷ Als künstlerisches Vorbild und sittlicher Maßstab erscheint Grünewald, der gegenüber den Expressionisten des 20. Jahrhunderts »in unvergleichlich höherem Maß die Kraft der Realisation hatte. Uns Heutige treibt der Drang, Inwendiges hervorzukehren. Unser Recht, unsere Notwendigkeit, vielleicht auch unser Vorzug. Aber wir wollen uns nicht verhehlen, daß wir kaum deutlich wissen, welche Gewalt uns treibt. Uns entfiel die Möglichkeit oder sie gebricht uns noch, diese Gewalt zu vergegenständlichen. Wir haben die Arabeske unserer Passion, doch nicht ihr Objekt. Dies aber hat den Maler von Isenheim ausgezeichnet, daß er die Kraft besaß, das Unmaß seines Affekts ins sichtbar Gegenständliche zu legen. Dies ist die Realisation.«¹¹⁸

113 Ebenda, S. 77.

114 Ebenda, S. 50.

115 Ebenda, S. 95.

116 Ebenda, S. 95-96.

117 Ebenda, S. 102.

118 Ebenda, S. 109-110.

Worum es Hausenstein im Angesicht Grünewalds und des Isenheimer Retabels geht, ist danach offensichtlich das geistig-schöpferische Vermögen eines Künstlers – »des größten wahrscheinlich, den wir gehabt haben«¹¹⁹ –, in einer Krisenzeit, ähnlich der um 1919, sein spannungsvolles inneres Erleben dieser zerrissenen Epoche in der gegenständlich fassbaren Form eines Kunstwerks zu objektivieren; der »durch den Ausbruch des Persönlichen das Objektive und Jenseitige erreicht und in einem Werk bekundet, das die metaphysischen Regionen umschließt.«¹²⁰ Man sollte betonen, dass es dabei augenscheinlich nicht »an sich« auf die religiöse Thematik des Isenheimer Retabels ankommt, sondern auf die Wirkmacht, die einer vollkommenen Kunstschöpfung als Ausdruck und Deutung von Wirklichkeit zugestanden wird.

Ähnlich begriff ein bildender Künstler, Fritz Schwimbeck, das Altarwerk in einem kurzen Essay, der im November 1919 in der Münchner Zeitschrift *Der Wächter* erschien.¹²¹ Abermals ist Grünewald hier der Zeitgenosse einer Umbruchzeit, die »brodelnd und gärend« erscheint. »Die große kirchliche Revolution des Humanismus und der Reformation zitterte schon voraus in der geistigen Atmosphäre, machte sie schwül und voll Spannung, einzelne Vorentladungen als Wetterleuchten voraussendend.«¹²² Dem Künstler wird attestiert, diese »elementaren Entladungen« schwer in seiner Seele empfunden und »unter der ungeheuren psychischen Erschütterung der Hammerschläge seiner Zeit, einem Notschrei gleich, den Griff zum Größten« getan zu haben: »zur Schaffung einer ganzen Welt. [...] Wenn das wahrhafte Kunstwerk nur die Projektion eines Erlebens ist, in sichtbare Gestalt gezwungen und gemeistert, in fürchterlichem Ringen nach außen gestellt und damit überwältigt, was in der Seele des Künstlers ringt und diesen erwürgen will, so ist bei Grünewald der Augenblick höchster geistiger Spannung vor ihrer gewaltsamen Expansion nach »jenseits aller Grenzen« zu dauernder Gegenwart gebannt.«¹²³ Ohne dass der Begriff fällt, erscheint damit auch hier der Meister des Isenheimer Retabels – dieser »Größte«, neben dem etwa Dürers Schaffen als »wohltemperierte Kunst« taxiert wird¹²⁴ – als veritabler Expressionist. Kaum anders wäre der zu nennen, der nach Schwimbeck ein Werk »zu ekstatischer Wirklichkeit gestaltete, aus den Donnern und Gebirgen seiner titanischen Seele.«¹²⁵

Was Grünewald vor und nach dem Ersten Weltkrieg in Deutschland bedeuten konnte (seine Rezeption im Ausland muss hier außer Betracht bleiben), lässt sich nach den exemplarisch aufgerufenen Zeugen in etwa ermessen; die offenkundig vielfach anachronistische (teilweise auch durch Sandrarts Bericht irgeleitete) Sicht

119 Ebenda, S. 109.

120 Ebenda, S. 77.

121 Fritz Schwimbeck: *Der Isenheimer Altar des Mathias Grünewald*. Neuausgabe nach dem Manuskript und Nachwort von Erich Unglaub, Friedberger Drucke, Nr. 2. Friedberg/Bayern 1994 (zuerst erschienen: »Der Isenheimer Altar. Ein kunstgeschichtlicher Beitrag«. In: *Der Wächter*, 2. Jg., [November] 1919, S. 274-276). Das (datierte) Manuskript war bereits am 24.4.1919 abgeschlossen.

122 Ebenda, o.S. (S. 1).

123 Ebenda, o.S. (S. 2).

124 Ebenda.

125 Ebenda, o.S. (S. 7).

auf den Künstler – dem Hausenstein die Nerven seines eigenen ›Zeitalters der Nervosität‹ ansinnt¹²⁶ – kann in unserem Zusammenhang auf sich beruhen. Entscheidend war zum Einen das vermeintlich autochthon Deutsche, wenn nicht gar Germanische einer Kunst, die nicht nur die malerischen beziehungsweise koloristischen Qualitäten der deutschen Kunst in neuem Licht erscheinen ließen, sondern überhaupt – anders als das Werk Dürers, dessen Orientierung an der italienischen Renaissance unübersehbar war – den Hochstand und das schöpferische Potential der genuin eigenen Kultur zu dokumentieren schien. Zum Anderen wurde der Blick auf Grünewald gelenkt durch die Erfahrungen der Gegenwartskunst, des Expressionismus, sodass namentlich in dem Isenheimer Retabel nun geradezu ein Ideal und Vorbild vollkommener (deutscher) Ausdrucks- und Seelenkunst erkannt werden konnte.

Kaum ermessen lässt sich allerdings das ganze Spektrum der Rezeption namentlich zu dem Zeitpunkt, als das Retabel in der Alten Pinakothek unzählige Besucher-scharen anzog. Hausenstein schildert die Resonanz in den Jahren 1918/19: »Nie können Menschen so zu einem Bild gewallfahrtet sein; es sei denn in der Mitte des Mittelalters gewesen. Es ist so gleichgültig, daß unter den Wallfahrenden die Hälfte banal war. Sie kamen. Sie waren beigezogen. Der Altar war Magnet. [...] Aber wären selbst die vielen nicht gewesen, denen dies Altarwerk über ihr Leben entschied: hier floß ein Strom. [...] In der dummen Andacht der Dürftigsten regte sich ein veränderter Geist. Nach einem Kriegsmechanismus von mehr als vier Jahren sammelte hier zum ersten Mal der Geist eines deutschen Künstlers [...] die Mengen zu einer Art inwendigst gemeinsamen Zustandes.«¹²⁷ Man ahnt hier die identitätsstiftende Kraft des Altarbilds nicht nur als ein Zeugnis deutscher Kunst und Kultur, deutscher Religiosität im Zeitalter der Reformation, sondern als Werk auch, das mit Szenen der Heilsgeschichte zugleich in einem bedrängenden Realismus und mit visionärer Kraft Inbilder existentieller Grundsituationen, wie Geburt und Tod, vor Augen brachte und das zumal in der Gestalt des Gekreuzigten eine Verkörperung des äußersten menschlichen Leids bot, in dem die Erfahrungen des Krieges sich spiegeln konnten.

¹²⁶ Geradezu leitmotivisch ist von Grünewalds ›Nerven‹ die Rede; siehe Hausenstein (wie Anm. 47), S. 59, 62, 75-79, 85, 93, 98 u. ö. Dazu die eindringliche Studie von Anja Haberer: *Zeitbilder. Krankheit und Gesellschaft in Theodor Fontanes Romanen ›Cécile‹ (1886) und ›Effi Briest‹ (1894)*, Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 757 – 2012 (Diss. phil. Augsburg 2010). Würzburg 2012, S. 42-78, über das »nervöse Jahrhundert«.

¹²⁷ Ebenda, S. 108-109; vgl. Ziegler (wie Anm. 6), S. 339, über die letzten Ausstellungstage vor dem Rücktransport des Retabels nach Colmar am 28.9.1919. Aus einem Bericht von Friedrich Dornhöffer, dem Direktor der »Staatlichen Gemäldegalerie« in München, geht hervor, »que le 25 septembre seule la partie supérieure du retable a été démontée et la caisse sculptée emballée; les panneaux peints sont encore montrés les 26 et 27 septembre en deux accrochages différents. Dornhöffer laissera le ›Retable d'Issenheim‹ le plus longtemps possible accessible au public: les heures d'ouverture de l'Ancienne Pinacothèque (de 9h à 14h) sont étendues à l'après-midi jusqu'à la tombée du crépuscule; l'après-midi, l'entrée est libre.« Siehe auch ebenda, S. 348, Anm. 213, mit dem Zitat einer Zeitungsmeldung (Neue Freie Presse, Wien, 4.10.1919), der zu Folge die Zahl der Besucher »von der Leitung der Pinakothek auf rund 100.000 geschätzt« worden sei. Siehe auch Stieglitz (wie Anm. 45), S. 93-94.

III.

Zu den von Hausenstein genannten »Wallfahrenden«, die in die Alte Pinakothek kamen, gehörte, wie erwähnt, auch Rilke. Es bleibt die Frage, wie der Dichter, vor dem Hintergrund der beschriebenen Wahrnehmungsmöglichkeiten, Grünewald und das Isenheimer Retabel sah, in welchem Sinne er, wäre die versprochene Abhandlung für den Insel-Verlag entstanden, darüber geschrieben haben würde. Sicher auszuschließen ist, auch bei ihm, eine Akzentuierung der spezifisch religiösen Bedeutung der Bilder. Rilkes *Brief des jungen Arbeiters* von 1922 macht unmissverständlich klar, dass Christus für ihn keinen überzeitlich-existentiellen Stellenwert besaß, dass er nur derjenige für ihn war, der »uns dazu geholfen hat«, das Wort »Gott« mit hellerer Stimme, voller, göltiger zu sagen.¹²⁸ Durchaus sollte man nicht beim Kreuz stehen bleiben, dort bei ihm wohnen wollen, da »in ihm kein Raum war, nicht einmal für seine Mutter, und nicht für Maria Magdalena, wie in jedem Weisenden, der eine Gebärde ist und kein Aufenthalt.«¹²⁹ Nichts konnte Rilke mit der christlichen Rechtfertigungslehre anfangen. »Ich will mich nicht schlecht machen lassen um Christi willen«, lässt er den »jungen Arbeiter«, im Wesentlichen doch als seine eigene Überzeugung, sagen, »sondern gut sein für Gott. Ich will nicht von vornherein als ein Sünder angeredet sein, vielleicht bin ich es nicht. Ich habe so reine Morgen! Ich könnte mit Gott reden, ich brauche niemanden, der mir Briefe an ihn aufsetzen hilft.«¹³⁰

So wenig wie von der religiösen Qualität wäre bei Rilke aber auch vom Deutsch- oder gar Germanentum die Rede gewesen.¹³¹ Das Isenheimer Retabel mochte für ihn vielmehr eine Bedeutung haben, entsprechend der von Camille Schneider überlieferten Äußerung, als Zeugnis für den »Glauben eines ganzen oder mehrer Jahrhunderte« beziehungsweise für »die Metamorphosen der Jahrhunderte und der Menschen«,¹³² das heißt als Dokument der religiösen Kultur am Ausgang des späten Mittelalters und am Vorabend der Reformation. Es wäre zu begreifen gewesen als ein Zeugnis für die Geschichte der Menschen mit Gott, für Menschen, die sich am »Kreuzweg [...] angesiedelt« hatten und die »in Christus zu wohnen«¹³³ verlangten in einer nie zuvor in diesem Grade vorhandenen Passionsfrömmigkeit. Aber das

128 RMR: »Der Brief des jungen Arbeiters«. In: RMR: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Hrsg. von Manfred Engel u. a. Frankfurt a. M. 1996, Bd. 4: *Schriften*. Hrsg. von Horst Nalewski, S. 735-747 und Kommentar S. 1059-1067, hier S. 736.

129 Ebenda, S. 737.

130 Ebenda, S. 746.

131 Etwa Oskar Hagens Monographie beurteilt Rilke kritisch; es gehöre, erklärte er der Gräfin Mirbach-Geldern-Egmond am 31.1.1919, »(soweit ich ihn gelesen habe) der Text nicht zu jenen révélations, die das an sich diskutabile métier des Kunst-Historikers rechtfertigen: er bringt, scheint mir, keine neue Annäherung zu Grünewald mit sich, keine, die einen, der zu diesem herrlichen Werk schon das defin[i]tive Staunen hat, fördern könnte.« Brief an Gräfin Mirbach-Geldern-Egmond, München, 31.1.1919. In: *Briefe an Gräfin Mirbach-Geldern-Egmond* (wie Anm. 8), Nr. 3, S. 38 und Kommentar S. 1067; vgl. oben Anm. 8.

132 Siehe oben Anm. 13.

133 RMR: »Der Brief des jungen Arbeiters« (wie Anm. 128), S. 737.

Altarwerk dürfte vor allem eine Bedeutung für Rilke besessen haben als Kunstwerk, vielleicht gar nicht sehr viel anders als insbesondere Hausenstein es fasst, das heißt als die Schöpfung eines Mannes, der eine lange kirchliche Tradition und die Spannungen seiner Zeit, wie (mutmaßlich oder vermeintlich) in ihm selbst, zusammenband und als Ausdruck eigensten Erlebens, eigener Not in einer gegenständlich-anschaulichen Gestalt vor sich hinstellte, objektivierte (wobei hier ganz ohne Belang ist, inwieweit eine solche ›Lesart‹ historisch zutreffend sein könnte). In diesem Sinne lassen sich auch die Äußerungen verstehen, die Claire Goll überliefert; auf der Ebene eines Künstlertums, das seine Legitimation geradezu in einer von Gott ausgehenden Sendung findet, setzte der Dichter selbst sich danach mit Grünewald in Beziehung.¹³⁴ Was Rilke 1903 an Richard Muther hervorhob, der wisse, »daß Kunst eine besondere, große und gewaltige Lebenserscheinung ist und daß man wie von Lebendigem von ihr reden muß«,¹³⁵ dies hätte wahrscheinlich auch seine Darstellung Grünewalds und des Altarwerks in Colmar geleitet. Denn geradezu in überwältigender Form hatte das Retabel sich als »Lebenserscheinung« in der Alten Pinakothek geltend gemacht. Und kein archaischer Torso hätte in stärkerem Maße eine appellative, existentielle Wirkung noch nach Jahrhunderten entfalten können, als das Isenheimer Altarbild es nach Hausensteins Schilderung tat, wenn er »die vielen« nennt, »denen dies Altarwerk über ihr Leben entschied«.¹³⁶ Von alledem, so steht zu vermuten, wäre zu hören gewesen, würde Rilke die geplante Abhandlung über Grünewald geschrieben haben. Aber er hat es nicht getan.¹³⁷

Abbildungsnachweis

Abb. 1-3: Matthias Grünewald: Zeichnungen und Gemälde. Katalog der Ausstellung Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. Berlin, 13.3.-1.6.2008. Bearb. von Michael Roth und Antje-Fee Köllermann. Ostfildern 2008, Abb. 17, 16, 9. Für die Anfertigung der Reproduktionsvorlagen danke ich herzlich Herrn Stephan Eckardt (Göttingen).

¹³⁴ Siehe oben Anm. 12.

¹³⁵ RMR: Rez. »Richard Muther: Lucas Cranach«. In: RMR: *Sämtliche Werke*. Hrsg. vom Rilke Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, 7 Bde. Frankfurt a.M. 1955-1997, Bd. 5 (1965), S. 651f., hier S. 651; siehe dazu August Stahl: »Rilke und Richard Muther. Ein Beitrag zur Bildungsgeschichte des Dichters«. In: *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*. Hrsg. von Ekkehard Mai, Stephan Waetzoldt und Gerd Wolandt. Berlin 1983, S. 223-251.

¹³⁶ Hausenstein (wie Anm. 47), S. 108.

¹³⁷ Der vorliegende Aufsatz stellt die überarbeitete Fassung eines Vortrags dar, den ich auf Einladung von Herrn Prof. Dr. Erich Unglaub (Braunschweig) am 25.9.2010 auf der Jahrestagung der Rilke-Gesellschaft in Bad Rippoldsau gehalten habe. Mein nachdrücklicher Dank gilt Herrn Prof. Unglaub, dessen generöser Hilfsbereitschaft und stupender Sachkenntnis ich eine Fülle von Quellen- und Literaturhinweisen verdanke, ohne die die vorstehenden Ausführungen in dieser Form kaum denkbar wären.