

Ein Werk über Matthias Grünewald

Autor(en): **Frey, Adolf**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **9 (1911-1912)**

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-748833>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

EIN WERK ÜBER MATTHIAS GRÜNEWALD

Der Basler *Heinrich Alfred Schmid*, der Ordinarius für Kunstgeschichte an der Prager Hochschule, hat ungefähr in den nämlichen Tagen, da er einen ehrenvollen Ruf nach Göttingen empfing und annahm, seine lange Jahre betriebenen Studien über *Matthias Grünewald* mit einem Monumentalwerk¹⁾ gekrönt.

Dieser wundersame Meister, der Zeitgenosse Dürers und Holbeins, hat sich im Gefühl und in der Einsicht weiterer Kreise der Gebildeten noch nicht seit zwei Jahrzehnten den unbestrittenen Ehrenplatz neben jenen beiden Großen erobert, obgleich er vorher durchaus nicht unbekannt war, wie denn zum Beispiel schon Böcklin ihn grenzenlos bewunderte und wenigstens im letzten Viertel seines Lebens für den größten aller Maler erklärte. Zuweilen eher fasziniert und geblendet als erleuchtet, stürzten sich die Zünftigen auf die Aufdröselung des Knäuels von Problemen, die sich auftaten, sobald die eigenartige Größe Grünewalds emporleuchtete. Die Zahl der bis heute über ihn erschienenen Schriften legt deutlich Zeugnis ab dafür, wie viele auf diesem Felde sich versuchten: sie beträgt rund anderthalbhundert.

Die Bedeutung von Schmid's Werk beruht einmal darin, dass er die Resultate dieser vorangegangenen Arbeiten sichtet und das Gesicherte verarbeitend zusammenfasst, dergestalt, dass jene früheren jetzt wie abgetragene Röcke im Kasten hängen, während er im neuen tadellosen Festkleid einhergeht.

Indessen ein so mühsames und zeitraubendes Eindringen, eine so minutiöse Detailkenntnis diese Leistung auch erheischte, so muss man doch überlegen: solche Fazitzieher gibt es in allen Wissenschaften immer und immer wieder, ganz naturgemäß; und so trefflich Schmid sich seiner Aufgabe entledigte, es hätte sie, Schulung, Gewissen und Zeitaufwand vorausgesetzt, schließlich auch ein anderer annähernd in der gleichen Güte wie er zustande gebracht; und der Fortschritt der Forschung wird, dem naturnotwendigen Schicksal solcher Arbeiten gemäß, auch Schmid's Zusammenfassung allmählich unvollständig erscheinen lassen, ja sogar sehr rasch, sofern aufschlussreiche Grünewaldfunde gemacht werden sollten, die, wenn auch nicht gerade wahrscheinlich, so doch immerhin möglich sind.

Doch sein Ziel ist außer dem Resume der Grünewaldliteratur vor allem der Fortschritt der Wissenschaft. Er erstrebt nicht nur eine entsagende Darbietung des verzettelten und weitschichtigen Materials, nicht nur ein kritisches Referat dessen, was Andere daraus gezogen haben oder zu ziehen glaubten, er zielt in erster Linie nach energischer und vorläufig abschließender Erschöpfung der erreichbaren Tatsachenbestände und der objektiven Möglichkeiten; er sucht jedes Problem soweit zu lösen, als es auf Grund der bis heute vorliegenden Urkunden gleichviel welcher Art zu lösen ist; und er markiert die Probleme, die mittels dieser Urkunden nicht oder nur teilweise zu bewältigen sind. Hier bewährt sich der scharfsinnig kombinierende Historiker, der zähe Arbeiter, dem keine Mühe zu viel gilt, der die kleinste urkundliche Notiz, die verblassteste Spur befragt, jeder vergrauten Wand mit Meßstab und Meßkette abgewinnt, was ihr abzugewinnen ist. Ich kann hier das Einzelne nicht einmal streifen und verweise bloß auf die Abschnitte,

¹⁾ *Heinrich Alfred Schmid*, die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald. Zweiter Teil: Textband. Straßburg i./E. Verlag von W. Heinrich. 1911.

wo er sich erschöpfend äußert zur Rekonstruktion des Isenheimer und des Aschaffener Altars. Diese und ähnliche Partien, an und für sich nicht eben erfrischend, sollten jedem Jünger der Kunstgeschichte als Muster zum Studium und zur Durcharbeitung vorgelegt werden, damit er sich überzeugt, dass es auch für den Kunsthistoriker keine Nebensachen gibt und dass auch für ihn ein absolutes Erfordernis ist „der Fleiß, den keine Mühe bleicht“.

Doch der ausschlaggebende Wert des Buches besteht in Tugenden, die in der hier geoffenbarten Potenz selten sind — weit seltener als Fleiß und Scharfsinn.

Zunächst besitzt Schmid ein ungewöhnlich scharfes und ungewöhnlich geschärftes Auge, das durch ein planmäßiges Training soweit gebracht ist, dass man beinahe sagen kann: es entgeht ihm nichts mehr. Wenn wir mit Recht von der jetzigen und der heranwachsenden Generation verlangen, dass sie wieder sehen lerne — nun, hier ist Einer, der es gelernt hat. Dazu gesellt sich ein angeborener ausgeprägter Sinn für alle maltechnischen Fragen, ein Sinn, der gleichfalls planmäßig geschult ist. Er gewahrt das leiseste, kaum wahrnehmbare *Pentimento*, so dass er mehrfach festzustellen in der Lage ist, dass bei Grünewald die entscheidenden, eigenartigen Fassungen erst zuallerletzt sich einstellen, während Vorzeichnung und Untermalung etwas wesentlich Abweichendes erwarten ließen. Diese Fähigkeit Schmidts beschränkt sich nicht auf die Erkenntnis und Festlegung technischer Einzelheiten, sondern sie geht immer auch aus auf die weitere Einsicht, mit welchen technischen Mitteln der Künstler die Welt, die sich in ihm gestaltete, zum schlagendsten Ausdruck brachte. Und hier tritt ins Spiel, als die Grundlage dieser ganzen Organisation, ein feines künstlerisches Nachempfinden, ein Mitschwingen sozusagen jener Innervationen, die vor Jahrhunderten Grünewald den Pinsel geführt haben. Die Fähigkeit des Nachfühlers und Miterlebens verleitet ihn nirgends zu lyrischen Ergüssen, wie sie heute in so mancher Arbeit über Poeten und Künstler an der Tagesordnung sind und so vielfach für etwas Besonderes ausgegeben werden, obgleich sie im Grunde den eigentlichen Zweck, den sie doch erfüllen sollten, in der Regel nicht oder nur sehr spärlich erfüllen, nämlich die Förderung der Wissenschaft. Bezeichnenderweise lässt sich Schmid im Vorworte vernehmen: „Jedenfalls wird man die Gefühle für den großen Meister nicht in subjektiven Ergüssen niedergelegt finden, sondern in der Sorgfalt, mit der den objektiven Tatsachen nachgespürt wurde, die für die Verehrer des Meisters von Interesse sind und spätere Forschungen erleichtern können.“

Trotz seiner Überzeugung von der überragenden Größe Grünewalds verliert Schmid doch keinen Augenblick den Maßstab, misst die Grenzen seiner Begabung genau ab und scheidet aus, was er Früheren und Zeitgenossen verdankt. Gerade das Einleitungskapitel „Grünewald und die Kunst seiner Zeit“ und dasjenige über Grünewalds Stil zählen zum Lehrreichsten und Anziehendsten, was ich von derartigen Darstellungen und Darlegungen kenne. Besonders fördern die Zusammenstellungen und Gegenüberstellungen mit Dürer und dem älteren und jüngeren Holbein. Alles kurz und ohne ein überflüssiges Wort. Schmid braucht Raum und Arbeitskraft wesentlich für indirekte Charakteristik, denn auf Charakteristik, nicht auf das Dogma hat er es abgesehen. Auf dieser Linie liegen unter anderem auch die Hinweise auf die Zusammenhänge einzelner Landschaften Grünewalds mit gewissen Vogesenpartien, liegen die sorgfältigen Farbenanalysen

der Bilder. Heute gehören sie zu den unumgänglichen Ansprüchen an solche Arbeiten; vor Jahren jedoch, als Schmid umsonst bei den Verlegern anklopfte, standen sie als ein Neues auf seinem Programm.

Das Zurückdämmen der gefühlsmäßigen Momente, die sich doch vor einer so eminenten Subjektivität wie Grünewald naturgemäß einstellen, und damit das Zurückdrängen der eigenen Person sind Schmid um so höher anzurechnen, als er auch ein vorzüglicher Schriftsteller ist. Man lese einmal folgende Worte, die den großen Meister zu charakterisieren suchen: „Was das Gesamtwerk Grünewalds von dem aller zeitgenössischen Künstler unterscheidet, ist die weiche Modellierung, die wirkungsvolle Klarheit in der Anlage der Töne, das leuchtende, stimmungsvolle Kolorit und die vor keiner Verzerrung zurückschreckende Wildheit in Ausdruck und Bewegung. Dazu kommt ein ausgesprochener, leicht erkennbarer Farbengeschmack und eine Reihe anderer, mit kurzen Worten nicht mehr definierbarer Eigenschaften, in denen sich eine ganz ungewöhnliche Persönlichkeit ausspricht. Klagende Akkorde, flammende und zuckende Linien sind das, was sich bei Grünewald am tiefsten in das Gedächtnis einprägt, und das, was gleich beim ersten Anblick der Gemälde zündend wirkt. Beides ist charakteristisch für Grünewalds Stil und offenbar in den tiefsten Gründen seines Wesens bedingt.“ Oder die Auslassungen, die der bereits zum Schlagwort gewordenen Behauptung, Grünewald sei ein Helldunkelmaler, einigermaßen entgegen treten: „Die Gemälde Grünewalds wirken weniger „malerisch“, als man nach den Studienzeichnungen erwarten sollte. Der Zusammenklang der Farbentöne, nicht der Unterschied von Hell und Dunkel bestimmt die Wirkung in erster Linie . . . Dass Grünewald ein Maler des Lichtes war, ist schon Sandrart aufgefallen. Das Helldunkel spielt aber in den Gemälden trotzdem eine viel geringere Rolle, als man nach den „malerischen“ Studien erwarten könnte. Nicht Licht- und Schattenpartien, sondern in erster Linie einige mächtige Farbenakkorde sind das, was zuerst in die Augen springt, was die psychische und dekorative Wirkung bedingt, das, worauf die gesamte Bildwirkung angelegt ist; und durch die eigentümliche Rolle, die das Kolorit in seinen Gemälden spielt, unterscheidet sich der Künstler in erster Linie von seinen Zeitgenossen . . . Grünewald ist, wenn man den modernen Begriff anwenden darf, ein Anhänger des farbigen Helldunkels gewesen. Unter den Meistern des siebzehnten Jahrhunderts hätte ihn Rubens weit mehr als der Rembrandt aus der Zeit der Nachtwache begeistert, am allermeisten aber wohl Jan Vermeer van Delft und der späte Velasquez. In der Freude an dem einzelnen intensiven Farbenton und den vollen Akkorden leuchtender Farben liegt auch das Verwandte mit Böcklin und in der Farbigkeit auch das Verwandte mit den Neoimpressionisten . . . Die Farbe dient Grünewald dazu, sich selbst zu geben in einer Weise, wie es vor ihm noch nie weder in den Niederlanden noch in Italien vorgekommen ist . . .“ Oder: „Die Leidenschaft für die Farbe gestaltet dann auch die üblichen Vorwürfe um. . . Er schildert vor allem den Anteil, den er an der Geschichte nimmt; es kommt ihm weniger darauf an, einen Vorgang bis auf die Einzelheiten und die Mitwirkung der letzten Personen klar zu machen und etwa noch Ursachen und Folgen anzudeuten; ihn interessiert das Erschütternde der Handlung und deren Reflex bei den beteiligten Personen. Er gibt Stimmung, um mit der Stimmung hinzureißen . . . Es interessiert Grünewald eigentlich nur der Ausdruck und die Bewegung. Die Norm, das Maß, die Proportion

der menschlichen Figuren, nach denen Dürer sein Leben lang getrachtet hat, können ihn unmöglich sehr beschäftigt haben. Seine Körperformen sind meist hässlich, krankhaft, unmöglich oder zu mindest außergewöhnlich, auch wo dem Ausdrucke nichts geopfert wird.“ usw.

Nur einmal wäre vielleicht ein etwas kräftigerer Akzent, ein nachdrücklicheres Herausstanzen der maßgebenden Linien wünschenswert gewesen. Ich meine bei dem großen Bilde „Der heilige Mauritius und der heilige Erasmus“ (alte Pinakothek in München). Mir erscheint diese Schöpfung als ein Phänomen sondergleichen. Ein hervorragender Maler bringt auf der Höhe seiner Kunst und seiner Jahre — es ist das letzte wenigstens der uns erhaltenen Bilder — ein Werk hervor, das in seiner Art vollendet und dem Vorzüglichsten der gleichzeitigen Kunst Deutschlands mindestens ebenbürtig ist und das dennoch einen Verzicht darstellt gerade auf die Besonderheiten, die ihn von früh auf auszeichneten und von den Andern unterschieden: anstatt der satten, tiefen, leuchtenden, ja zuweilen geradezu brennenden Farben sehen wir gedämpfte Töne; denn wenn auch vielleicht eine oder zwei der Farben im Lauf der Jahrhunderte nachgaben, eine gegen früher starke Herabsetzung der Haupttonwerte ist doch fraglos. Ferner gewahren wir an Stelle leidenschaftlicher Bewegung, leidenschaftlicher Anteilnahme und Durchdringung einen kühlen, beinahe zeremoniellen Vorgang. Gegenstand und Wunsch des Auftraggebers allein haben doch wohl diese Gemessenheit, diese Zurückhaltung nicht verursacht. Und drittens ist auf das landschaftliche Moment völlig verzichtet, das hereinzuziehen dem Maler doch schwerlich verwehrt war. Also: Grünewald ist ein ganz Anderer geworden und doch ein Hervorragender geblieben; denn diese Leistung hätte, wie schon erwähnt, doch kaum ein Zweiter vollbringen können. Nun meine ich, die Metamorphose und Endentwicklung, die sich in diesem Schlusswerk zeigt, böte nichts so gar Auffallendes, wenn sie die Endstation einer zähen, langsamen Entwicklung und dasjenige Stadium bedeutete, dem in andauerndem Ringen die Kräfte des Künstlers zustrebten. Allein da er früh als eine geschlossene und sehr ausgeprägte Persönlichkeit auf den Plan tritt, die mit energischen und höchst eigenen Mitteln sich ein- und durchsetzt, mit Mitteln, die seinem innersten Wesen unveräußerlich und unverlierbar scheinen, so behält diese Wandlung, die doch offenbar nicht lediglich auf Ruhe und Reife der späteren Jahre zurückgeführt werden kann, in meinen Augen etwas Rätselhaftes. Und eben dieses Rätselhafte hätte ich etwas mehr betont gewünscht. Übrigens hat doch wohl, rein historisch betrachtet, Grünewald in diesem Bild den Übergang von der Romantik zur Klassik vollzogen. —

Dem Textband Schmid's, von dem hier die Rede war — er zählt nicht weniger als vierhundert Quartseiten, enthält fünf Lichtdrucktafeln und zweiundachtzig Illustrationen im Text — ist vor vier Jahren der erste Band vorangegangen, der das eigentliche *œuvre* Grünewald's bietet, nämlich die Gemälde und Zeichnungen auf zweiundsechzig Lichtdrucktafeln. Der Verleger ist W. Heinrich in Straßburg i./E., der die Opfer der kostspieligen Ausgabe übernahm, vor denen alle größeren Firmen zurückscheuten, als ihnen Heinrich Alfred Schmid in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts sein Buch antrug.

ZÜRICH

ADOLF FREY

