

Pilgerflug zu Grünewald

Autor(en): **Boos, Roman**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerische Monatshefte für Politik und Kultur**

Band (Jahr): **5 (1925-1926)**

Heft 10

PDF erstellt am: **27.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-155776>

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.

von der schweizerischen Literatur, wesentlich aus dem gemeinen Recht und dessen Fortbildung im Z. G. B., in einzelnen Teilen des Gesetzbuches auch aus dem französischen Recht zu entnehmen.

(Fortsetzung folgt.)

Pilgerflug zu Grönenwald.

Von Roman Voos, Basel.

Wer schon nach Colmar zu Grönenwalds mächtigem Altar gepilgert und, an der gewaltigen Kunst des alten Meisters reich geworden, heimgekehrt ist, . . . aber doch nicht so gebessert, daß er nicht doch noch mit einigem Neid zu den hoch in den Lüften kreisenden modernen Flugzeugen hinausblickte, . . . der wird es verstehen, daß das Zusammentreffen einer Zeitungsnotiz — im Berliner Kupferstichkabinett seien sechs neu aufgefundene Grönenwaldzeichnungen zusammen mit Originalen und Reproduktionen aller altbekannten ausgestellt — und einer Einladung zum Flug nach Berlin auf einem Fokker des Aero-Blond schon fast so viel bedeutete wie ein — im Stil ja etwas zwiespältiger — Entschluß: Pilgerflug zu Grönenwald Basel—Berlin! . . .

Auf dem Rückflug, während der brausende Motor mich zurücktrug über den märkischen Sand mit seiner fargen Frucht und den rücklings, wie mürrisch, zusammengestellten Einzelgehöften anstelle von Dörfern, — über den Thüringer Wald, wo zwischen waldigen Talschluchten der Mensch sich auf breiten Höhenrücken ausgedehnt und seine Wohnstätten gegen den ungehemmten Wind über Dächer und Wände mit schwarzem Schiefer bedeckt hat, in dem wie blitzblanke Wäscheränder die weißen Fensterrahmen leuchten, — über Franken (mit dem Städtekleinod Rothenburg und den vielen verwandten Dörfern und Flecken) und Schwaben, wo immer mehr die Dörfer gleichsam Bachpflanzen werden, die sich zwischen schwellenden Hügeln den Mulden anschließen, wie Gewächse des fruchtbaren Landes, und wie teilnehmend am muntern Leben des flüssigen Elements, — und dann am Rhein entlang, wo der Blick über die bergigere Schweiz schon die Dorfbilder ahnen läßt, die im Kampf mit Zwangslagen entstanden sind, wie sie die Natur durch Flühe und Klüfte schuf, und die den Geist des im harten Kampf entstandenen demokratischen Zusammenschlusses ausprägen . . . auf dem Rückflug über dies ungeheuer reiche und widerspruchsdurchfurchte Antlitz der deutschen Volksgemeinschaft klärte sich mir die Fülle des bei Grönenwalds zeichnerischem Werk Erlebten. Der eine Zug trat aus der Flächenhaftigkeit der ersten Eindrucksmasse hervor, der andere zurück. Und als wir in Basel landeten, war mir, als ob mich das Gewaltigste, was der deutsche Geist zu sagen hat, einige Stunden hindurch von zwei

Seiten angeblickt hätte: einmal von unten herauf aus dem Erdboden, wo auch die Wunden und verharzten Narben, die der Industrialismus mit seinen Fabrikbauten in die alten Dorf- und Städtebilder gezogen hat, leibhaftig die Frage aufwerfen: wie kann sich das Deutschtum nicht nur im romantischen Rückwärts zum Mittelalter finden und halten, sondern in der Gegenwart, die von Westen her industrialisiert worden ist, und in der Zukunft, die vom Osten her barbarisiert zu werden droht, — und von der andern Seite her aus den weißen, oder schon leicht vergilbten Blättern, über die vor vierhundert Jahren Meister Grünewalds Hand und Stift wanderten, so wie damals der Mensch über die Lande zog. Den Anblick ihrer Kulturen und Wohnstätten von oben überließen Grünewald und seine Zeit noch den Vögeln und — den Engeln; mit den Dingen lebte er — und darin trifft er sich auch mit Dürer, seinem großen Gegensatz — nicht wie ein Photograph, der sie „aufnimmt“, sondern als der Signer einer unendlich empfindungsfeinen Hand, der sie abtastet, — abwandert, nicht überfliegt. —

Eine der Gestalten aus den Blättern Grünewalds steigerte sich, während die Flugbilder vom Boden herauf wie lebendige Gesichter älterer und jüngerer Jahrhunderte der deutschen Geschichte sprachen, und während der brausende Motor ohne Rast- und Ruhepunkt das hohe Lied der modernen technischen Zivilisation sang, zu immer größerer, geradezu symbolischer Bedeutung:

Die heilige Dorothea. Eine auf flachem Postament stehende Frauengestalt. Die linke Hand (vom Beschauer aus gesehen) hebt eine Rose dem von dieser Seite her einfallenden Licht entgegen, die Rechte wird leicht nach unten, von woher durch die Gewandfalten die dunkeln Schatten laufen, durch eine mit breitem Henkelgriff überbogene Schale gezogen. Was die Hände heben und tragen, sind die gegensätzlichen Ausdrücke eines Ineinanderspielens und =schwingens (man kann nicht „Kämpfen“ sagen, wie in solchen Fällen (Melencolia!) oft beim harten Stift Dürers) von Licht und Last — der Kraft, die Rosen erblühen macht, und der andern, die als Schwere im Tragen empfunden wird, — eines diagonalen Ineinanderspielens, zu dem — man ist versucht zu sagen — den Spielplatz die ganze aufrechtstehende Gestalt der Heiligen selbst darbietet.

Was nun aber diesem Ineinander von Licht und Last sein schwingendes Leben gibt — und dies macht das eigentliche Wunder an der Zeichnung aus — ist eine Formung und Führung des Faltenwurfs vom Kopf zu den Füßen, die, bevor diese Zeichnungen aufgefunden wurden, einfach außerhalb des Bereichs der Kunsterlebnisse stand: Der Kopf ist von einem — mit unglaublicher zeichnerischer Feinheit zum Glänzen gebrachten — Heiligenschein umstrahlt. Aus diesem, fast mehr als aus dem Haupte selbst, sind die Haare geführt, die breit über beide Schultern auf die Brust herunterwallen und dort in äußerst feinen, aber doch immer klar abfühlbaren Übergängen in das hundertfach gefälteste Obergewand hineinleiten. Die oben in Feinheit fast mit den Haarwellenzügen wetteifernden Fältlein, über die das Licht flimmert

wie der Sonnenglanz über ein von plötzlichem Windschauer gekräuseltes Wasser, das eben noch ruhig war, laufen dann unmerklich fußwärts breiter aus. Aber ohne sich zu entfalten. Jede Rippe und jedes Gräbchen im reinsten Linienstrich während; auch dort, wo das Tuch in einigen wenigen Hauptfalten, die gleichsam die Architektur auf sich nehmen, übergeworfen ist. Welch ein Tummelplatz für Licht und Last! Die fallende Flut der Falten, über die Strahlen und Schatten in tausend Wellentälern und Wellenkanten spielen!

Und in jedem Pünktchen das Ganze gewahrt — die große Idee, und das heißt „Schau“, des Zeichners: daß dieses Spiel nicht auf weltlichem Boden tanzt und jubelt, sondern auf einem aus heiligem Schein niederwallenden Faltenstrom, getragen von einer Frau, deren Namen Dorothea ist — „Gottesgeschenk“.

Ich glaube, man braucht nicht in der Goetheschen Farbenlehre beschlagen zu sein, man braucht nicht zu wissen, daß er die Geburt der Farbe aus Kampf und Spiel von Licht und Dunkel herleitet, und daß ihm die Farbe nicht nur ein sinnhaftes, sondern ein „sinnlich=sittliches“ Element ist, um vor Grünewalds Dorothea zu empfinden: jetzt weiß ich aus unmittelbarer Anschauung, warum Grünewald von allen Künstlern der Renaissancezeit der größte Maler ist, der elementarste Erleber und Erwecker der Farbe, — der Farbe, die nicht nur auf ertastete Körper aufgelegt ist, sondern die als lebendige sinnliche und sittlich=religiöse Wesenheit mit den Gegenständen — die gleichwohl im besten Renaissanceförmigen tastbar bleiben — Körper wird. „Grünewald muß den „sinnlich=sittlichen“ Wert der Töne mit spontaner Gewalt gleichsam wie Akkorde und Tonarten gespürt haben“ schreibt Oskar Hagen im Jfenheimer Altarwerk. An diesem Schwarz=weiß=Blatt, das außer spitzem Stift und feinem Wischer der Pinzel nur auf einigen der prominentesten Wellenkämme mit flüssigem berührt hat — mit weißer Tusche, — offenbart sich vom Zeichnerischen her, aus der Welt des „An Sich“ der Farbe heraus, Grünewalds Farbkünstlertum. Die „Akkorde und Tonarten“ der Farben, die im Jfenheimer Engelskonzert aus dem Blau= und dem Rot=Pol ineinanderfluten — ist vielleicht das „Konzert“ von Licht und Last über Dorotheas Mantel hin ein Vorspiel dazu? *)

*) Die Antwort kann mit ziemlicher Bestimmtheit „Ja“ lauten. Die „Dorothea“ gehört zu den fast ausnahmslos verloren gegangenen Studienblättern zum Jfenheimer Altar. Sie ist nicht figürlich aber thematisch in ihn übergegangen. Auch noch auf einem andern Weg: zwei der sechs neu gefundenen Zeichnungen sind Studien zur Maria des Jfenheimer Verkündigungsbildes. In der ersten dieser beiden Marienzeichnungen ist der Gewandfaltenwurf — die Überschlüpfung des ganzen Körpers mit hundertfältigem Faltenstrom — aus der Dorotheenzeichnung übernommen. Er hat hier wesentlich andere Ausdruckswerte. Über die beruhigte und geglättete zweite Marienzeichnung drängt er zum leuchtenden Tiefblau des Marienkleides auf dem Altarwerk. Die unendlichen andern Farbmöglichkeiten außer dem Blau, die aus der Faltenharfe des Dorotheenbildes klingen, haben sich dann im Farbenchor der Engel entfaltet! Die drei andern Zeichnungen stellen dar: eine Hl. Katharina (Studie zum verlorenen Mainzer Altar?), eine Madonnenstudie zum Stuppach=Altar und eine Porträtstudie zum Johannes der Karlsruher Kreuzigung. — Die „Dorothea“, die herrlichste dieser Zeichnungen, wird wohl einst die Verbreitung finden,

Wenn Grünewald gerade in diesem Blatt, dem „gezeichnetsten“ von allen, als Maler spricht, so offenbart sich uns sein Malertum nicht als ein solches, das im Blick des Auges lebt, den Augenblick faßt und mit Hand und Pinsel diesem Dauer verleiht, also nicht als ein barockes Malertum, sondern als ein im Farbenleben selber, in den „Taten und Leiden des Lichts“ (Goethe) mitschwingendes Eigenleben, das mit renaissancefranzösischer Wirklichkeitsfreude die Welt der Körper sucht. Die „Dorothea“ ist malerisch nicht durch pinselartige Handhabung des Stiftes, sondern dadurch, daß wir einen Stift am Bestreben sehen, die Welt, aus welcher Farbe geboren wird, körperhaft werden zu lassen — auf einem Mantel allerdings, den ein „Gottesgeschenk“ trägt. —

Vor diesem Blatt war mir in Berlin ein Ausblick wieder eingefallen, den Fritz Burger — der wertvollsten Geister einer, die Deutschland dann auf dem Schlachtfeld opferte — in einer Münchener Vorlesung seinen Hörern in die Welt des schaffenden Genies hinein erschlossen hatte: durch Abwägen der Maße, Wertung von Farben und Tonverschiebungen, Analyse von Linienführungen, Flächenlagen und Körperstellungen an zahlreichen Kunstwerkreproduktionen hatte Burger etwas wie eine Methode entwickelt, an jedem Werk den „springenden Punkt“ aufzuspüren, den Ort, von dem aus bei seinem Entstehen die Konzeption in die Ausführung überging, und wo der Pulsschlag des Werkes am vernehmbarsten zu fühlen ist. (Es kann nicht nur ein „Punkt“, sondern auch ein Farbfleck, eine Linienspannung u. s. w. sein.) Bei einigen wenigen Werken, wie sie auch den größten Meistern nur selten gelingen, erwies sich nun — und das war das erlösende Ergebnis dieser kunstphysiologischen Demonstrationen — diese Methode in dem Sinne als unanwendbar, daß mit gleichem Recht jeder „Ort“, jedes Motiv, im Kunstwerk als „springender Punkt“, wo der Schaffenstrieb aus dem Herzen in die Hand schoß, erkannt wurde.

Grünewalds Dorothea ist — ob wohl Burger es bestätigen würde? — ein solches Werk, das nicht nur aus einer künstlerischen Intuition stammt, die an einem Punkte übersprungen ist und wie ein Magnet nach diesem Punkte hin das Kunstwerk organisiert hat. Sondern sie gehört zu den Werken, in denen die Intuition Fleisch geworden ist, in denen jeder Punkt, jede Linie und Fläche nicht auf ein innerhalb der Bilderscheinung benachbartes Bildelement bezogen und dadurch bedingt erscheint, sondern herausgeboren aus einer Gestaltungskraft, die von der „conceptio“ bis zum „perfectum est“ andauernd wirkend war. Wo immer man — auf einem Punkte ruhend, einer Linie nachziehend, über eine Fläche sich ausbreitend oder eine Körperform umschließend und, darüber hinaus, das „sinnlich=sittliche“ Ausdruckselement, die „Heiligkeit“ des Bildes suchend — wo immer man „Wirkenskraft und Samen“ der Zeichnung zu fassen sucht, wird man das Eine, die „Idea“ des Bildes finden, die im Gegenspiel der Armstellungen, im

die heute irgend eines der Dürerblätter hat. (In Kürze wird in der Groteaschen Verlagsbuchhandlung (Berlin) eine Mappe erscheinen: „Die Grünewald-Zeichnungen der Sammlung v. Savigny“, herausgegeben v. Max J. Friedländer.)

Stehen des Körpers und der Haltung des Kopfes als Grundmelodie ihr eigenes Musizieren trägt, das über den Mantel hin laut wird, wo das Licht leicht über die Wellenkämme scheidet und wie aus einer Farblyra die sinnlich = sittlichen Qualitäten herauszaubert, die dem Namen des Bildes „Dorothea“ angemessen sind. Der Körper des Bildes ist mit sich selber Eins. Und mit ihm ist sein Geist Eins. An keiner Stelle mußte der Künstler in den Symbolismus flüchten, um den Geist nicht zu verlieren. Deshalb ist es ganz Kunst und zugleich mehr als Kunst. . .

In den kümmerlichen Versuch, auf dem Rückflug über das deutsche Land etwas von der Spannung nachzuempfinden, in der Grünewalds Hand gestanden hat, als sie mit dem Stift über dies Blatt zog, tönt das unablässige, keinen Bruchteil einer Sekunde aussetzende Brausen des Motors herein, — die Musik der Spannkraft, die uns heute in dem von den Engeln und Heiligen des Mittelalters entvölkerten Himmel schwebend hält und uns in die Siedelungen hineinblicken läßt, wie einst nur Vögel schauen konnten, — der Spannkraft des Intellekts. Das Motorbrausen ist in dem durch die Flugkunst neu eroberten Deutschlandsbild in jedem Augenblick so präsent, wie Grünewalds Intuitionskraft in jedem Druck und Zug seines Stiftes präsent ist. Diese beiden Spannungen scheinen sich Feind zu sein. Wie der moderne Intellekt als Industrialismus sich in die jahrhundertealten Dorfgesichte in der Tiefe einbohrt, so scheint das Motorenbrausen die andere Spannung vertilgen zu wollen.

Da besinne ich mich darauf, was ich der Motorenspannung danke: diese Quintessenz des Intellekts, jahrhundertlangen menschlichen Rechnens und Konstruierens, ist es, die mir die Schau ins Land- und Dorfschaftenantlitz der deutschen Erde schenkt! Und wie aus innerer Logik wird die geistige Heldentat des deutschen Idealismus wieder vor mir gegenwärtig, als der Mensch es unternahm, den Intellekt selber zu erlösen, indem er sich nicht mit ihm in seinen Objekten verlor, sondern ihn und zugleich sich selbst in seinem menschlich-übermenschlichen Quell suchte und faßte. Die Verheißung des deutschen Idealismus, daß in diesem Quell eine neue Schau gefunden werden kann, — nicht nur des physischen, sondern des geistigen Angesichts der Welt, — sie ergab sich mir als Drittes in dieser Besinnung, die Fockers „Angriff“ auf Grünewald ausgelöst hatte.

Und sie war der Trost aus diesem Pilgerflug, zu dem die gleichen Männer — Grünewald und Focker — die Unregung und die tragenden Spannungen gegeben hatten.