

## REZENSIONEN

### NEUE LITERATUR ÜBER GRÜNEWALD

LOTTLISA BEHLING: *Matthias Grünewald*. Königstein im Taunus (1969). Karl Robert Langewiesche Nachf. Hans Köster. 88 Seiten mit 84 Abbildungen, davon 32 farbig.

WOLFGANG HUTT: *Mathis Gothardt-Neithardt, genannt „Grünewald“*. Leben und Werk im Spiegel der Forschung. Leipzig (1968). VEB E. A. Seemann Verlag. 195 Seiten mit 145 Abbildungen, davon 23 farbig.

EBERHARD RUHMER: *Grünewald, Zeichnungen*. Gesamtausgabe. Köln (1970). Phaidon Verlag. 103 Seiten mit 51 Abbildungen.

Seit dem Erscheinen der grundlegenden Werke von Heinrich Alfred Schmid (1911) und Walter Karl Zülch (1938) hat sich die Literatur über Mathis Gothardt-Neithardt, genannt Grünewald, um manche Veröffentlichung vermehrt. Neben Irrwegen und Irrtümern stehen dabei Neuzuschreibungen und neue Archivfunde – die das bisherige Bild zwar ergänzen und erweitern, aber die unersetzlichen Verluste des zweiten Weltkrieges nicht aufwiegen. Um es vorwegzunehmen: So viel auch über den genialen Künstler geschrieben worden ist, hat man ihn bislang nicht vollends aus dem geheimnisvollen Dunkel herauslösen können, das Grünewald seit Jahrhunderten umgibt. Hier soll von drei Neuerscheinungen die Rede sein, die unter verschiedenen Aspekten dem heutigen Stand der Forschung gerecht zu werden versuchen.

Lottlisa Behling, durch ihre Publikation der Grünewaldschen Handzeichnungen (1955) bekannt und seit längerem mit dem Künstler beschäftigt, faßt in einem reich bebilderten Band der „Blauen Bücher“ das derzeitige Wissen über Meister Mathis zusammen und legt damit zugleich das Ergebnis der eigenen Arbeiten vor. In knapper, zusammengeraffter Form werden Leben und Werk Grünewalds dargestellt, wobei das Schwergewicht der Betrachtung auf dem malerischen Werk liegt und Zeichnungen nur zur Stützung des über die Gemälde Gesagten behandelt werden. Mit vorsichtiger Zurückhaltung abwägend, wenn sich die Autorin mit umstrittenen Detailfragen auseinandersetzt, ist ihr Gesamtbild um so bestimmter: Grünewald als Schöpfer der „farbigen Visionen voller Förmigkeit, Gewalt und Tiefe“, dessen „Generalthema, Leben und Passion Christi zu malen, über alle anderen gesetzt ist“.

In der Tat ist das im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Malern zahlenmäßig geringe Werk Grünewalds sehr einseitig auf den christlichen Themenkreis festgelegt. Doch gibt es dafür einleuchtende Gründe. Einmal handelt es sich bei den überlieferten Arbeiten weitgehend um mit dem erzbischöflichen Hofmaleramt zusammenhängende Aufträge, die damit zugleich in ihrem Inhalt vorbestimmt waren. Diese Eingebundenheit wird beispielsweise an der zugleich als Porträtauftrag seines Herrn, des Kardinals Albrecht, zu verstehenden Erasmus-Mauritius-Tafel deutlich. Zum anderen nahmen gerade die weit über die Malerei hinausreichenden Amtspflichten und vielseitigen Interessen nicht wenig Zeit in Anspruch und mögen so die Ausführung eigener freier

bildnerischer Ideen verhindert haben. Nicht zuletzt muß hier auch – besonders für die letzten Lebensjahre – das persönliche Schicksal mit in Betracht gezogen werden.

Bei aller tiefen Gläubigkeit Grünewalds, die übrigens noch von keiner Seite bestritten worden ist, wird deren einseitige Hervorkehrung dem Maler-Ingenieur und dessen Stellung in jenen stürmischen Jahren des Umbruchs nicht gerecht. Im Gegenteil, die christliche Thematik war legitim, von der Überlieferung her bekannt und verständlich – und bot gerade in jener Zeit weiterdenkenden Geistern willkommene Möglichkeiten zu symbolhaften Verschlüsselungen und versteckter Gesellschaftskritik. Dabei soll durchaus nicht übersehen werden, daß Mathis Gothardt-Neithardt in seinen Tafeln ein Höchstmaß an Ausdruckskraft erreichte, das ihn als einmaligen Visionär der Farben von anderen zeitgenössischen Malern eindeutig abhebt. Aber solch überragende Leistung ist nicht zuletzt eine Frage der künstlerischen Begabung.

Ebensowenig trifft die Annahme den Kern der Sache, „in seinen Altären, Gemälden und Zeichnungen erreichte die mittelalterliche Kunst noch einmal ihren vielleicht höchsten Gipfel“. Allein die Tatsache, daß Grünewald mehr das Leiden und Sterben Jesu Christi darstellt, zeigt doch den Aufbruch in eine neue Zeit. Demgegenüber wäre eher Dürer noch stärker mit der mittelalterlichen Kunst verbunden mit den vielen Mariendarstellungen. In diesem Zusammenhang ist es auch interessant, daß Mathis bei seinen Wiedergaben der Gottesmutter den mittelalterlichen Typ der Mondschelmadonna nicht mehr verwendet – wohl aber Dürer. Die von Zülch angeführte und von Hütt übernommene Kopie nach einer Marienverherrlichung – ein Holzschnitt des 17. Jahrhunderts – kann hier außer acht gelassen werden, da der Typus kaum zu Grünewald paßt und die Signatur MG nichts über die tatsächliche Identität aussagt.

Zu den noch immer nicht einwandfrei beantwortbaren Fragen zählt die nach der möglichen Parteinahme des erzbischöflichen Hofmalers für die aufständischen Bauern – mit deren eindeutiger Beantwortung sich zugleich ein klareres Bild von der Spätzeit des Künstlers ergeben würde. Wenn allerdings die Autorin zur Unterstreichung der Problematik im Vermerk über die „Aufruhrrolle“ die von ihr bevorzugte Lesung „gebugen“ mit einem Fragezeichen versieht und weiterschreibt „geburgen (nach Zülch)“, so ist dies nicht ganz korrekt. Zülch hatte zwar mit der großen Kenntnis archivalischen Quellenmaterials und dem ihm eigenen Blick für historische Zusammenhänge in einer ausführlichen Anmerkung (S. 423 – 425) die Wahrscheinlichkeit der Beziehungen zum Bauernkrieg deutlich zu machen versucht. Er ließ aber keinen Zweifel über den hypothetischen Charakter, in dem er seiner Deutung „geburgen“ ein Fragezeichen anfügte.

Um seine Annahme weiter zu untermauern, hatte Zülch dazu auf die Umstände beim Tod Grünewalds in Halle hingewiesen. Nicht nur, daß der Verstorbene in beiden Hallischen Urkunden ausdrücklich als städtischer „Wasserkunstmacher“ bezeugt wird, gehen Todesmeldung nach Frankfurt und Nachlaßregelung vom Rat der Stadt aus, nicht von der Kanzlei des Kardinals. Diese wäre aber zuständig gewesen, hätte Mathis das frühere Hofamt noch innegehabt. Außerdem, welcher Grund hätte für ihn bestanden, die einstige Pfründe freiwillig aufzugeben und in städtische Dienste zu treten?

Weitere Hinweise liefert das bereits erwähnte Nachlaßverzeichnis, das übrigens nicht von den beiden Richtern Johann Bischoff und Hans Felser allein aufgenommen wurde, sondern zusammen mit dem Gerichtsschreiber Johann Fichard. Ein dort genanntes „kleines eingebundenes Buch mit der Erklärung der 12 Artikel des christlichen Glaubens“ läßt sich nach Zülchs Einwänden durchaus nicht so eindeutig identifizieren und könnte am Ende doch die 12 Artikel der aufständischen Bauern zum Inhalt gehabt haben.

Damit werden Gläubigkeit und Glaubenszugehörigkeit Grünewalds in keiner Weise berührt. Es gibt genug Beispiele, daß bedeutende Männer jener Zeit der katholischen Kirche treu blieben und dennoch mit scharfem Blick für die Mißstände heftige Kritik übten bzw. Luther und der neuen Lehre aufgeschlossen oder zumindest nicht feindlich gesinnt gegenüberstanden. Die eigens zugenagelte kleine Lade in des Meisters Nachlaß mit dem „nu testament ingebunden und sunst viel schartecken luterich“ spricht nicht minder dafür als Briefe und Schriften seines Freundes, des Prälaten Johann Rosenbach genannt de Indagine, Dürers Tagebuchaufzeichnungen oder Altdorfers geradezu liebevoll gestochenes kleines Porträt Luthers nach dem Cranach-Kupferstich von 1521.

Geht die Behlingsche Konzeption von der starken Verbundenheit Mathis Neithards mit mittelalterlicher Gläubigkeit und Kunstauffassung aus, versucht Wolfgang Hütt diesen einmaligen Künstler mehr im Gefüge seiner reich bewegten Zeit zu begreifen. In der zusammenfassenden Darstellung kommt die bisherige Forschung reichlich zu Wort, so daß damit zugleich ein Stück Forschungsgeschichte dargeboten wird. Bei allen Gegenüberstellungen verschiedener Meinungen oder notwendigen Korrekturen, die sich durch neuere Erkenntnisse ergaben, wird die Arbeit doch als Ganzes stark von dem Grünewald-Bild Walter Karl Zülchs bestimmt.

Gerade dieser Gelehrte war es, der zusammen mit anderen für das urkundlich nicht belegte Geburtsjahr des Malers zwischen 1450 und 1460 eintrat, während der Autor sich der Ansicht Weixlgärtners, neuerdings Schädlers u. a. anschließt und für Grünewalds Geburt die Zeit um 1480 annimmt. Damit würde neben der geringen Zahl der überkommenen Werke auch die thematische Begrenzung zusammen mit den bereits angedeuteten Punkten eine weitere Begründung finden. Allerdings muß man dann allein aus altersmäßigen Gründen auf die ebenfalls von Zülch vertretene Ansicht verzichten, daß der 1471 verstorbene Würzburger Ratsherr und Baumeister Hans Neithard der Vater von Meister Mathis sei.

Auf der Suche nach den eng mit der vorangegangenen Altersfrage verbundenen künstlerischen Wurzeln verweist Hütt mit H. A. Schmid auf Hans Holbein d. Ä. Die von Kurt Bauch um 1500 – 1502 angesetzte und Grünewald zugeschriebene Abendmahls-Tafel (hier noch nicht berücksichtigt, aber von L. Behling eingehend gewürdigt) hat dazu einen weiteren wichtigen Beleg geliefert. In der engen zeitlichen Nachbarschaft sind die beiden frühen Kreuzigungen zu suchen. Der Autor datiert das sogenannte „Kleinkruzifix“ unter Hinweis auf die schon von Zülch für 1502 erwähnte und auf dem Bild oben rechts dargestellte Sonnenfinsternis ins gleiche Jahr. Diese

Einordnung ergibt sich auch aus dem Vergleich mit der Baseler Kreuzigung, während die Behlingsche Datierung um 1511 nicht haltbar erscheint.

Gewissermaßen aus Gründen der Vollständigkeit wird den allgemein abgelehnten Thesen von W. Hotz und M. Lanckoronska von der bildhauerischen Tätigkeit Grünewalds ebenso Raum gegeben wie einer kurzen Darstellung des Problems der sogenannten Selbstbildnisse – ohne daß der Verfasser dabei zu eigenen neuen Ergebnissen gelangt.

Dagegen unternimmt Hütt trotz früher wiederholt geäußerter und von ihm erwähnter Zweifel erneut den Versuch, die Zeichnung der Mutter des Hans Schönitz mit Grünewald in Verbindung zu bringen. Bei genauer Betrachtung des Blattes spricht allerdings weder „die Qualität der Darstellung“ noch „die Technik für die Autorschaft des Künstlers“. Qualität und Technik stehen dabei in der unmotivierten, von den sicher zugewiesenen Zeichnungen abweichenden Strichführung und der Verzeichnung des Gesichtes in engem Zusammenhang. Dazu dürfte es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um ein Totenbildnis handeln, das von späterer Hand überarbeitet wurde, um den heute bekannten Eindruck einer Sitzenden hervorzurufen. Da Margarete Prellwitz 1538 – also 10 Jahre nach dem Tod des angenommenen Urhebers der Zeichnung – noch am Leben war, kann dieser nicht dafür in Frage kommen. Abgesehen davon sprechen dazu weitere Gründe zeitlicher und zeitgeschichtlicher Art gegen Mathis Gothardt-Neithardt als Schöpfer des Blattes.

Den beiden zusammenfassenden Veröffentlichungen steht der Versuch Eberhard Ruhmers gegenüber, dem zeichnerischen Werk Grünewalds in der Gesamtbeurteilung neue Gesichtspunkte abzugewinnen. Dabei klammert der Verfasser bewußt das Für und Wider wissenschaftlichen Meinungsstreites in der vorausgegangenen Literatur aus, „so daß hier nur dasjenige Beachtung findet, was der Verfasser von fremden und eigenen Resultaten für gültig hält“. Das mag zwar auf den ersten Blick sehr subjektiv um nicht zu sagen willkürlich wirken, wird aber durch die sorgfältig durchdachte Art der Gliederung und Darstellung weitgehend ausgeglichen. Bei allen möglichen unterschiedlichen Auffassungen im Detail ist die vorliegende Arbeit auf jeden Fall eine denkbare Möglichkeit zur weiteren Beschäftigung mit der Frage der zeitlichen Abfolge der Handzeichnungen des Meisters.

Der einleitende Abschnitt stellt charakteristische Züge der Zeichnung in dem vorangegangenen Jahrhundert bis zu Grünewalds Zeitgenossen hin dar, um damit dessen Eigenart und Besonderheit abzugrenzen. Ohne Berücksichtigung von Entstehungszeit, Werkbestimmung oder Technik wird zunächst nur an Hand einer Aufteilung nach Art der Zeichnungen nach gemeinsamen Grundzügen gesucht. Das eigentlich mehr unter paläographischen oder graphologischen Gesichtspunkten betriebene Verfahren läßt es zu, gewisse typische Eigenheiten zu erkennen.

Ob man jedoch bei Grünewalds Zeichnungen von einer „übersensiblen Unsicherheit seines Strichs“ und der „Sprödigkeit seiner Schraffierung“ sprechen kann, bleibt die Frage. Eine übersensible, feinnervige Strichführung, die bis zur behutsamsten Differenzierung reicht, zeichnet den Künstler zweifellos aus. Aber Unsicherheit? Man be-



Abb. 1a Joachim Patinir: Landschaft mit Täuferpredigt und Taufe Christi.  
Zürich, Sammlung Bührle



Abb. 1b Joachim Patinir (?): Landschaft mit Täuferpredigt und Taufe Christi.  
Zürich, Sammlung Bührle



Abb. 2 Meister der weiblichen Halbfiguren: Christus am Ölberg.  
Köln, Wallraf-Richartz-Museum



Abb. 3 Meister der weiblichen Halbfiguren (?): Schlacht bei Pavia. Wien, Kunsthistorisches Museum

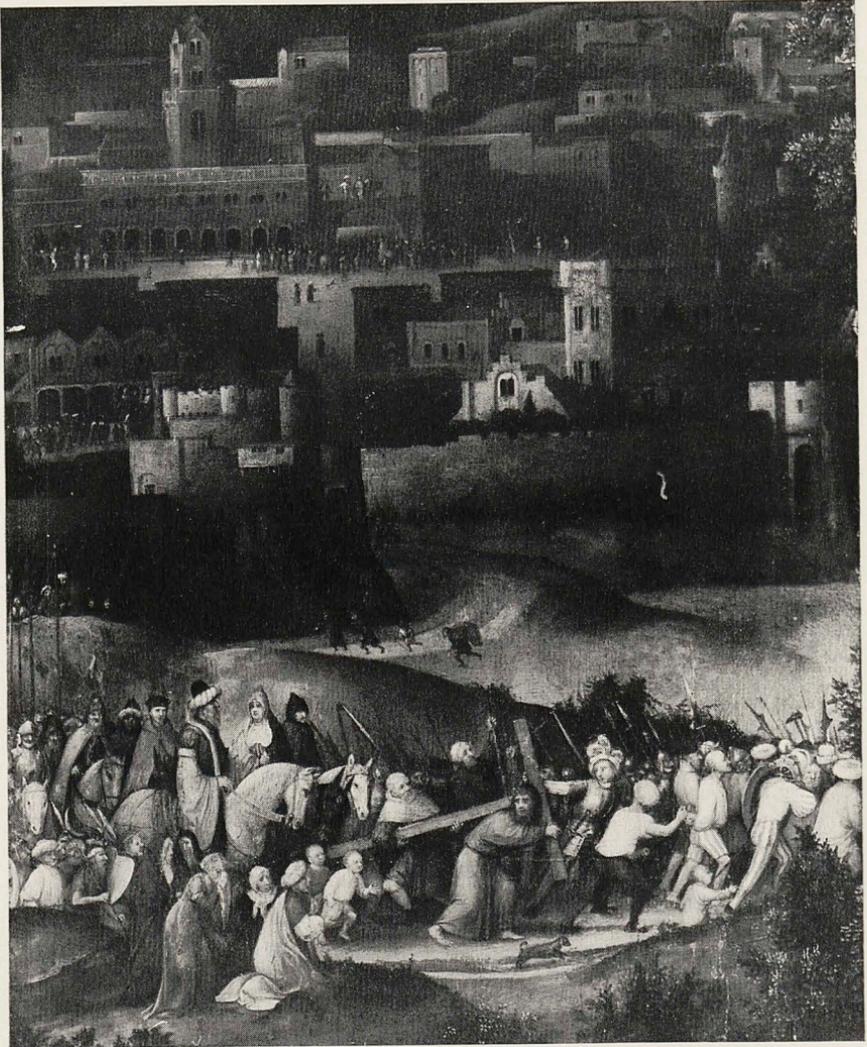


Abb. 4 Quentin Massys (?): Kreuztragung Christi (Fragment).  
Amerikanischer Privatbesitz

trachte doch nur einmal das Blatt einer weiblichen Heiligen (Berlin-Dahlem) genau, mit welcher Diszipliniertheit die Kreidestriche am inneren linken Oberarm nebeneinandergesetzt sind, vereint zu einem Liniengefüge, ebenso wie bei dem über den rechten Unterarm herabhängenden Tuch und selbst bei den lockeren, breit hingetzten Strichen des Rockes. Was daraus spricht, das ist die malerische Auffassung, die ihn so grundlegend von dem grafisch denkenden Dürer unterscheidet.

Daß der von Ruhmer eingeschlagene Weg wiederum nur eine Möglichkeit der Beurteilung ist, die im speziellen Fall der anderen Kriterien ergänzend bedarf, zeigt die irrtümliche Einschätzung der Stockholmer Federzeichnung durch den Verfasser. Der verkrüppelte linke Arm der Madonna hat ebensowenig etwas mit Grünewald zu tun wie der modische Gewandärmel mit handverdeckender Manschette, die im Umkreis Dürers zu Hause ist. Die eigenartigen knopfförmigen Augen oder die kniende Gestalt des Papstes weisen auf Übereinstimmungen mit Martin Caldenbachs Zeichnung des Jüngsten Gerichts in Dresden hin. Dafür klammert Ruhmer das vom Rezensenten bereits als nicht zu Grünewald gehörend bezeichnete Blatt der Mutter des Hans Schönitz ebenfalls aus. Desgleichen erfahren die Marburger Zeichnungen nicht die einhellige Zustimmung.

Auf dieses Basis einer mehr summarischen Charakterisierung in ihrer Wesensart versucht der Autor endlich eine zeitliche Abfolge in der Entstehung der Blätter zu erkennen. Doch scheint es auch hier, daß die gewonnene Einteilung in fünf Gruppen nochmals der kritischen Durcharbeitung bedarf, wobei die beiseitegelassenen Gesichtspunkte gleichsam als differentialdiagnostische Hilfsmittel wieder herangezogen werden sollten. Das mag etwa an Ruhmers eigenen Zweifeln an der zeitlichen Zusammengehörigkeit der beiden Kreidezeichnungen der Hl. Dorothea und der Hl. Katharina, beide in Berlin-Dahlem, deutlich werden.

Friedbert Ficker

ROBERT A. KOCH, *Joachim Patinir*. Princeton Monographs in Art and Archaeology XXVIII. Princeton University Press, Princeton, N. J. 1968. 98 S., 92 Abb. auf Tafeln. \$ 12.50.

Die kunstwissenschaftliche Erforschung der niederländischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts litt seit langem unter dem Fehlen einer Monografie über Joachim Patinir. Robert A. Koch legte sie nun als Band 28 der Princeton Monographs in Art and Archaeology vor; neben 68 Textseiten und 92 Abbildungen gliedert sich der Katalogteil nach eigenhändigen Arbeiten Patinirs, Gemälden der Werkstatt, solchen unbekannter Nachfolger und den „Landschaften“ des Meisters der weiblichen Halbfiguren.

Friedländers Werkverzeichnis, das 39 Nummern umfaßt, konnte in jüngerer Zeit kaum mehr ausreichen, zumal es Gemälde unter dem Namen Patinir führt, die Arbeiten des Halbfigurenmeisters darstellen, und Friedländer geneigt war, Landschaften von der Hand des Quentin Massys dem Patinir zuzuweisen (z. B. 'Kreuzigung', Ottawa, London, München). Dagegen hatte Ludwig Baldass in seiner Studie zur niederländischen Landschaftsmalerei 1918 bereits eine akzeptable Trennung der Handschriften Patinirs und des Halbfigurenmeisters – immer eine Kardinalschwierigkeit –