

Die Rezeption des Isenheimer Altars zwischen Ethik und Ästhetik: Grünewald-Spuren in der Literatur des 20. Jahrhunderts

Mathias Mayer

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Mayer, Mathias. 2017. "Die Rezeption des Isenheimer Altars zwischen Ethik und Ästhetik: Grünewald-Spuren in der Literatur des 20. Jahrhunderts." *Zeitschrift für Germanistik* 27 (3): 528–41. https://doi.org/10.3726/92158_528.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright



Zeitschrift für Germanistik

Neue Folge
XXVII – 3/2017

Herausgeberkollegium

Alexander Košenina (Geschäftsführender Herausgeber, Hannover)
Steffen Martus (Berlin)
Erhard Schütz (Berlin)
Ulrike Vedder (Berlin)

Gastherausgeberin

Constanze Baum (Hannover)



PETER LANG

Internationaler Verlag der Wissenschaften
Bern · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Warszawa · Wien

Herausgegeben von der Sprach- und literaturwissenschaftlichen Fakultät / Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin

Redaktion:

Prof. Dr. Alexander Kosenina
(Geschäftsführender Herausgeber)
Dr. Brigitte Peters
brigitte.peters@rz.hu-berlin.de

Anschrift der Redaktion:

Zeitschrift für Germanistik
Humboldt-Universität zu Berlin
Universitätsgebäude am Hegelplatz, Haus 3
Dorotheenstr. 24
D-10099 Berlin
Tel.: 0049 30 20939 609
Fax: 0049 30 20939 630
<https://www.projekte.hu-berlin.de/zfgerm/>

Redaktionsschluss: 01.05.2017

Erscheinungsweise: 3mal jährlich

Bezugsmöglichkeiten und Inseratenverwaltung:
Peter Lang AG
Internationaler Verlag der Wissenschaften
Wabernstrasse 40
CH-3007 Bern
Tel.: 0041 31 306 1717
Fax: 0041 31 306 1727
info@peterlang.com, bern@peterlang.com
<http://www.peterlang.com/>

Manuskripte sind, mit zwei Ausdrucken versehen, an die Redaktion zu schicken.

Für unverlangt eingesandte Manuskripte wird keine Haftung übernommen.

Die Autor(inn)en von Abhandlungen und Diskussionen erhalten ein Belegerheft sowie die PDF-Datei des Beitrages.

Jahresabonnement(s) zum Preis von
150.- SFR, 130.- €, 139.- €*, 143.- €**,
105.- £, 158.-US-\$
pro Jahrgang zzgl. Versandspesen

Jahresabonnement(s) für Studierende
gegen Kopie der Immatrikulationsbescheinigung
105.- SFR, 91.-€, 98.- €*, 100.-€**,
72.- £, 110.- US-\$
* €-Preise inkl. MWSt. - gültig für Deutschland
** €-Preise inkl. MWSt. - gültig für Österreich

- Individuelles Online-Abonnement:
€ 130.00 / \$ 158.00
- Online-Abonnement für Institutionen:
€ 260.00 / \$ 316.00
- Online-Bezug einzelner Artikel:
€ 15.00 / \$ 20.00

ISSN 2235-1272

© Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2017
Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Inhaltsverzeichnis

Schwerpunkt: Alte Meister – Malerei in Literatur

CONSTANZE BAUM, ALEXANDER KOŠENINA – Alte Meister – Malerei in Literatur. Vorwort 451

WERNER BUSCH – Klingemanns „Nachtwachen von Bonaventura“. Zum Ende des Jüngsten Gerichts in seiner religiösen Bestimmung 454

MONIKA SCHMITZ-EMANS – Falsche Alte Meister in Jean Pauls „Komet“ 475

ALEXANDER KOŠENINA – Gefährliche Bilder? Wie Kunstbetrachtung literarische Figuren ver-rückt (Goethe, Kleist, Th. Mann, Heym, Schnitzler) 491

CONSTANZE BAUM – Begierde und Brechung. Tizian und die Literatur der Jahrhundertwende 510

MATHIAS MAYER – Die Rezeption des Isenheimer Altars zwischen Ethik und Ästhetik. Grünewald-Spuren in der Literatur des 20. Jahrhunderts 528

HANS-ULRICH TREICHEL – „Kein Goya! Kein El Greco!“ Thomas Bernhards „Alte Meister“ 542

CHARLOTTE KURBUJHN – Hans Baldung Grien mit Tonspur: Thomas Klings „animierter farbholzschnitt von 1510“ 557

Projektvorstellung

ETHEL MATALA DE MAZZA, JOSEPH VOGL – Graduiertenkolleg „Literatur- und Wissensgeschichte kleiner Formen“ 579

Projektbericht

CORD-FRIEDRICH BERGHAHN – Diaspora und Pluralität. Dan Diners „Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur“ perspektiviert jüdische Lebenswelten für die globale Gegenwart 586

Dossier

MARK-GEORG DEHRMANN – Ein vergessener Kosmopolit. August Wilhelm Schlegel (1767–1845) zum 250. Geburtstag 591

Konferenzberichte

Kriegstheater. Darstellungen von Krieg, Kampf und Schlacht in Drama und Theater seit der Antike (*Internationale Tagung in Berlin v. 8.–10.12.2016*) (Rebecca Drutschmann) 599

Christlob Mylius. Ein kurzes Leben in den Schaltstellen der deutschen Aufklärung (*Tagung in Siegen v. 3.–5.4. 2017*) (Christopher Busch) 601

Theatergeschichte als Disziplinierungsgeschichte? Zur Theorie und Geschichte der Theatergesetze des 18. und 19. Jahrhunderts (*Symposium in Siegen v. 30.–31.3.2017*) (Anke Detken) 603

Besprechungen

SANDRA RICHTER, GUILLAUME GARNER (Hrsg.): „Eigennutz“ und „gute Ordnung“. Ökonomisierungen der Welt im 17. Jahrhundert (*Roman Widder*) 606

DANIELE VECCHIATO: Verhandlungen mit Schiller. Historische Reflexion und literarische Verarbeitung des Dreißigjährigen Kriegs im ausgehenden 18. Jahrhundert (*Tilman Venzl*) 608

FRANZ M. EYBL (Hrsg.): Häuser und Allianzen. Houses and Alliances. Maisons et alliances (*Daniel Zimmer*) 611

ADOLF H. BORBEIN, EVA HOFSTETTER, MAX KUNZE, AXEL RÜGLER (Hrsg.): Johann Joachim Winckelmann: Schriften und Nachlaß, Bd. IX: Vermischte Schriften zur Kunst, Kunstdtheorie und Geschichte, Bd. IX.1: Dresdner Schriften. Text und Kommentar (*Cord-Friedrich Bergahn*) 613

ROBERT VELLUSIG (Hrsg.): Gisbert Ter-Nedden: Der fremde Lessing. Eine Revision des dramatischen Werks (*Urte Helduser*) 615

BERNHARD ECHTE, MICHAEL MAYER (Hrsg.): Jean Paul Taschenatlas (*Sebastian Böck*) 618

DIRK GÖTTSCHE, FLORIAN KROBB, ROLF PARR (Hrsg.): Raabe-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung (*Christian Begemann*) 619

THORSTEN CARSTENSEN, MARCEL SCHMID (Hrsg.): Die Literatur der Lebensreform. Kulturkritik und Aufbruchstimmung um 1900 (*Safia Azzouni*) 621

MATHIAS MAYER, JULIAN WERLITZ (Hrsg.): Hofmannsthal-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung (*Timm Reimers*) 623

BIRGIT NÜBEL, NORBERT CHRISTIAN WOLF (Hrsg.): Robert-Musil-Handbuch (*Matthias Luserke-Jaqui*) 627

MICHAEL KESSLER, PAUL MICHAEL LÜTZELER (Hrsg.): Hermann-Broch-Handbuch (*Daniel Weidner*) 628

JÖRG SPÄTER: Siegfried Kracauer. Eine Biographie; JÖRN AHRENS, PAUL FLEMING, SUSANNE MARTIN, ULRIKE VEDDER (Hrsg.): „Doch ist das Wirkliche auch vergessen, so ist es darum nicht getilgt“. Beiträge zum Werk Siegfried Kracauers; JOHANNES VON MOLTKE: The Curious Humanist. Siegfried Kracauer in America (*Erhard Schütz*) 631

KATRIN BEDENING, FRANZ ZEDER (Hrsg.): Thomas Mann – Stefan Zweig. Briefwechsel, Dokumente und Schnittpunkte (*Reinhard Mehring*) 636

LORENZ JÄGER: Walter Benjamin. Das Leben eines Unvollendeten; CHRISTIAN M. HANNA, FRIEDERIKE REENTS (Hrsg.): Benn Handbuch. Leben – Werk – Wirkung (*Erhard Schütz*) 637

JÜRGEN KRÄTZER (Hrsg.): Franz Fühmann; PETER BRAUN, MARTIN STRAUB: Ins Innere. Annäherungen an Franz Fühmann; BARBARA HEINZE, JÖRG PETZEL (Hrsg.): Franz Fühmann. Die Briefe, Bd. 1: Briefwechsel mit Kurt Batt. „Träumen und nicht verzweifeln“; UWE BUCKENDAHL: Franz Fühmann: *Das Judenauto* – ein Zensurfall im DDR-Literaturbetrieb. Eine historisch-kritische Erkundung mit einer Synopse aller publizierten Textvarianten (*Roland Berbig*) 642

RONALD WEBER: Peter Hacks, Heiner Müller und das antagonistische Drama des Sozialismus. Ein Streit im literarischen Feld der DDR (*Andrea Jäger*) 647

CAROLA HILMES, ILSE NAGELSCHMIDT (Hrsg.): Christa Wolf-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung (*Jörg Magenau*) 649

SABINE WOLF (Hrsg.): Christa Wolf: Man steht sehr bequem zwischen allen Fronten. Briefe 1952–2011; TANJA WALENSKI (Hrsg.): „Sehnsucht nach Menschlichkeit“. Christa Wolf und Lew Kopelew. Der Briefwechsel. 1969–1997 (*Hannes Krauss*) 652

EVA GEULEN (Hrsg.): ‚Complicirte mannigfache Harmonie‘. Erinnerungen an Eberhard Lämmler (*Petra Boden*) 654

JOACHIM KALKA (Hrsg.): Friedhelm Kemp: Gesellige Einsamkeit. Ausgewählte Essays zur Literatur (*Johannes Schmidt*) 656

PHILIP AJOURI, URSULA KUNDERT, CARSTEN ROHDE (Hrsg.): Rahmungen. Präsentationsformen und Kanoneffekte (*Erika Thomalla*) 658

HANS JÜRGEN SCHEUER, ULRIKE VEDDER (Hrsg.): „Tier im Text“. Exemplarität und Allegorizität literarischer Lebewesen; JUDITH KLINGER, ANDREAS KRASS (Hrsg.): Tiere: Begleiter des Menschen in der Literatur des Mittelalters (*Sigold Richter*) 661

ACHIM AURNHAMMER, THORSTEN FITZON: Lyrische Trauernarrative. Erzählte Verlusterfahrung in autofiktionalen Gedichtzyklen (*Sonja Klimek*) 664

ULRIKE STEIERWALD: Wie anfangen? Literarische Entwürfe des Beginnens (*Jörg Schönert*) 667

SARAH SCHMIDT (Hrsg.): Sprachen des Sammelns. Literatur als Medium und Reflexionsform des Sammelns (*Martina Wernli*) 668

Informationen

WALTER FÄNDERS: „Ecce homo-Ulk“ aufgefunden 671

Eingegangene Literatur 671

MATHIAS MAYER

Die Rezeption des Isenheimer Altars zwischen Ethik und Ästhetik. Grünewald-Spuren in der Literatur des 20. Jahrhunderts

Es gibt ganz unterschiedliche methodische Paradigmen, um das Verhältnis zwischen Literatur und Malerei zu kartographieren – und der in Kolmar befindliche Isenheimer Altar von Matthias Grünewald könnte geeignet sein, eigene Akzentuierungen zu provozieren: Denn hier geht es nicht, oder nicht in erster Linie, um Fragen der Intermedialität, also um die von Lessing auf den Punkt gebrachte Reflexion „über die Grenzen der Malerei und Poesie“;¹ es geht – selbst bei der Grünewald-Rezeption des 20. Jahrhunderts – weniger um die Konkurrenz von Sprachskepsis und Bildermacht,² noch kann der Aspekt von Kunstbeschreibung, Wissenspoetik oder kulturellem Gedächtnis im Mittelpunkt stehen. Lässt man sich auf die reichhaltige Grünewald-Rezeption in der Literatur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts ein, muss wohl der Gedanke eine entscheidende Rolle spielen, dass es hier vor dem Transfer eines Kunstwerks ins Medium des Textes primär um eine theologisch geprägte Konstellation geht, die im Licht ethischer, ästhetischer und zeitgeschichtlicher Dimensionen zu verhandeln ist.

Der Beitrag zeigt die schrittweise Distanzierung von einer primär ästhetisch geprägten Auseinandersetzung, wie sie Ende des 19. Jahrhunderts in Gang gekommen ist, zu einer stärker theologisch fundierten Lesart im Umfeld des Existentialismus, aus der sich dann, vornehmlich bei Canetti, Broch und Hindemith, eine zunehmend ethisch ausgerichtete Wahrnehmung entwickelt.

I. Das Versagen ästhetisch-klassizistischer wie ästhetisch-moderner Positionen. Selbst wenn gerade die biographische Ungewissheit dieses Malers, der neben Dürer als der bedeutendste Maler der Spätgotik im Übergang zur Renaissance beschrieben wird, für die von der Instabilität und Fiktionalität des Subjekts geprägte Moderne besonders attraktiv erschienen sein mag: Weder die exakten Lebensdaten noch die Identität seines Namens sind verbürgt. Selbst wenn sich der Maler damit einer historisch-biographischen Fixierung entzieht, so kann doch an der praktischen Verortung seines Hauptwerks im Rahmen einer religiösen Funktion kaum gezweifelt werden. Der Isenheimer Altar ist als religiöses Kunstwerk angelegt; er ist nicht durch einen weltlichen Auftrag zustandegekommen und schon gar nicht als Kunstwerk für ein Museum gemalt worden.³ Gerade dieses Fundament ist im Medium seiner literarischen Rezeption präsent, so sehr sie sich auch von fast allen religiösen und theologischen Voraussetzungen der Entstehungszeit des Werkes entfernt hat.

Grünewald, der zuvor im main-fränkischen Raum wirksam gewesen war, muss auf Veranlassung des Antoniter-Präzeptors Guido Guersi zwischen 1512 und 1516 den Auftrag erhalten haben, den Altar zu malen. Der 1095 von Gaston de la Valloire gegründete und gut

1 LESSING (1990, 9–321, 627–916).

2 SCHNEIDER (2006).

3 Vgl. FRAENGER (1983), LÜCKING (1983), SCHAD, RATZKA (2003), SCHULZE (1991).

hundert Jahre später von Innozenz III. bestätigte Antoniterorden diente vor allem der Bekämpfung des sogenannten Antoniusfeuers, einer schmerzhaften Wundbranderkrankung, die offenbar „durch den Genuß von mutterkornverseuchtem Brot“⁴ hervorgerufen worden ist. Namengebend und funktionsstiftend für den Orden ist die Gestalt des Eremiten Antonius, der seine Habe den Armen gegeben haben soll und sich in die Einsamkeit zurückgezogen hat, wo er allen Anfechtungen der Dämonen – sie hat Grünewald eindrücklich auf der Antonius-Tafel festgehalten – widerstanden hat. Neu aufgenommene Kranke sind zunächst vor den Altar geführt worden,⁵ so dass ein theologisch-therapeutischer Zusammenhang berücksichtigt werden muss, der die ästhetische Rezeption dominiert.

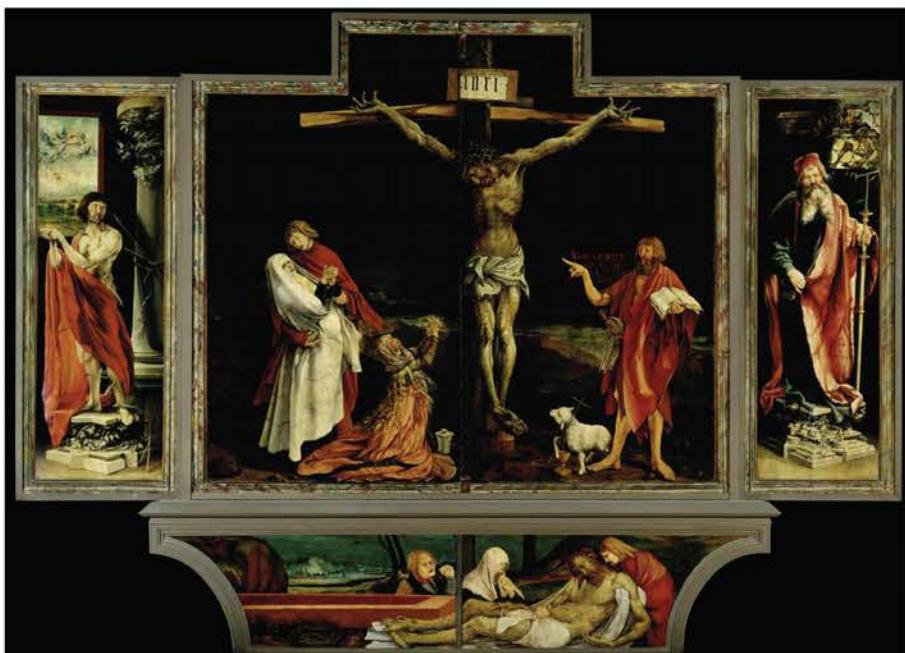


Abb. 1: Isenheimer Altar von Matthias Grünewald (ca. 1505–16), Lindenholz, Mittelretabel 269 × 307 cm, geschlossene Ansicht mit Kreuzigung (zentral), Hl. Sebastian (links) und Hl. Antonius (rechts). In der Predella ist die Beweinung zu sehen, oft auch als Grablegung bezeichnet. © akg-images (AKG358453).

Auch die historische Rekonstruktion der Grünewald-Renaissance im 20. Jahrhundert kann als Scheitern eines ästhetischen Zugangs beschrieben werden: Schon Jakob Burckhardt soll den Gekreuzigten als „grauenvolle Jammergestalt“⁶ bezeichnet haben, und der Kunsthistoriker Adolf Woltmann schrieb 1876 in seiner *Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß* von einer „wahren Schwelgerin im Gräßlichen [...] Die Christusgestalt, grün angelauf, [...] geht in das Widerliche“.⁷

⁴ MARQUARD (1995, 14).

⁵ MARQUARD (1995, 18f.), mit zahlreichen Verweisen auf die Grünewaldforschung.

⁶ SCHULZE (1991, 16f.).

⁷ WOLTMANN (1876, 253).

Hier greift eine Entdeckung des Unschönen Platz, die in der vom Naturalismus über den Symbolismus zum Katholizismus mutierende Romancier Joris-Karl Huysmans in verschiedenen Stadien seiner Grünewald-Beschreibungen entwickelt hat.⁸ Hatte Huysmans in seinem Roman *A Rebours* von 1884 Grünewalds Karlsruher Kreuzigungsbild noch als „maßlos und schrecklich“, als den „Gott der Morgue“ beschrieben, als den „Besessensten unter den Realisten“,⁹ so fand er in dem 1904 geschriebenen Essay über *Grünewalds Werk im Museum zu Kolmar* bereits eine weniger radikale Darstellung menschlichen Elends – „dieser Christus ist weniger furchtbar“ [als der auf dem Karlsruher Bild], er sei „nichts anderes als ein gepfählter Schächer“.¹⁰ Vor allem setzt sich Huysmans kritisch mit der von ihm als „fränkischer Landsknecht“ charakterisierten Figur Johannes des Täufers auseinander, der hier nicht aus historischen Gründen unter dem Kreuz stehen kann – er war ja schon lange zuvor enthauptet worden –, sondern als entscheidende theologische Botschaft, wie Huysmans einräumen muss:

[D]och müssen wir zugeben, daß die Einführung des Vorläufers in die Tragödie von Golgatha eher der Gedanke eines Theologen und Mystikers als der eines Malers ist.¹¹

Damit wird am Beginn der modernen Grünewald-Rezeption deutlich, dass ästhetisch-klassizistische wie auch ästhetisch-modernere Positionen versagen. „Die Stunde der bleichen Eitergewässer war gekommen“¹², heißt es bei Huysmans – und sie stellt den Betrachter vor ein Werk, das nicht mehr nur nach ästhetischen Kategorien beurteilt werden kann.

II. Geschichtsphilosophische, zeitgeschichtliche und ethische Dimensionen.

II.1. Karl Barth. Eine *ethische* Perspektive auf den Isenheimer Altar, besonders auf das Kreuzigungsbild und jene entscheidende Geste Johannes des Täufers, entwickelt in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg der evangelische Theologe Karl Barth. In der Abwehr sowohl ästhetischer Versöhnung, die er noch eher in Passionsbildern Dürers zu finden glaubt,¹³ aber auch unter Ausschluss einer religiösen Instrumentalisierung dieser Geste stößt er zu einer dezidiert ethischen Lesart vor, die – unter zahlreichen Bezugnahmen auf Grünewald im gesamten Werk des Theologen – hier exemplarisch herausgegriffen werden soll. Demnach ist Johannes gerade *nicht* der Prototyp des religiösen Menschen, sondern sein Finger wird als Figur des bewussten Abstandes, der Zweitrangigkeit aller Vermittlung verstanden, denn erst im Wahrnehmen dieses Zeigens kann sich die Kirche ihrer Grenze gegenüber dem Gegenstand (dem Lamm Gottes) bewusst werden.¹⁴ Die Hand weist von sich weg auf das Andere hin, d.h. es geht nicht um eine Veranschaulichung von Religion,

8 Dazu die wichtige Studie von AURNHAMMER (2007).

9 HUYSMANS wird zitiert nach GRÜNEWALD (1959, 5–7, 8–25).

10 HUYSMANS, zit. nach GRÜNEWALD (1959, 9).

11 HUYSMANS, zit. nach GRÜNEWALD (1959, 12).

12 HUYSMANS, zit. nach GRÜNEWALD (1959, 5).

13 MARQUARD (1995, 24).

14 BARTH (1990, 444).

sondern um ihre (ethische) Präzisierung. In seinem Vortrag *Biblische Fragen* von 1920 argumentiert Barth mit dem Johannes-Wort *gegen* eine religiöse Instrumentalisierung:

Der Gegenstand, die Sache, das Göttliche selbst und als solches in wachsender, die Funktion, die Frömmigkeit, die Kirche als solche in abnehmender Bedeutung! Das ist's, was man biblische Linie, biblische Einsicht nennen kann.¹⁵

Die Finger des Johannes als Zeichen einer Zeugenschaft, die zugleich aus dem Geschehen der Passion *heraus* führt, kann als Angelpunkt einer Verweigerung des *Betrachter-Standpunktes*, als Aufhebung einer nur malerisch-ästhetischen Wahrnehmung der Passion gelten. Grünewald hat Rilkes „Du mußt dein Leben ändern“ bereits vorwegnehmend integriert und löst damit gerade im Medium außerhalb des Bildes, in der Sprache – und der Text Joh. 3.30 wird ja im Bild schon zitiert! – und in der Literatur, besonders anhaltende Irritationen aus. Die auch von Karl Barth diskutierte Figur der Zeugenschaft gewinnt eine geschichtsphilosophische, eine zeitgeschichtliche und eine ethische Dimension. Barth hat Grünewald in eine Reihe mit Kierkegaard und Dostojewski gestellt.¹⁶ Grünewald wird als Maler der Erniedrigten und Beleidigten wahrgenommen; und nicht zufällig gibt es unter den Zeitgenossen Leser, die sein Werk mit dem Menschenbild Dostojewskis vergleichen.¹⁷ Auch im Fall Dostojewskis kann man beobachten, wie gerade die – nicht allein naturalistisch erklärbare – Integration, ja die Anerkennung des Schrecklichen und Trostlosen mit entscheidend ist für eine nur bedingt ästhetische, dafür immer stärker ethisch geprägte Lektüre, die sich im Umkreis des Ersten Weltkriegs abzeichnet.¹⁸

Als vergleichbar kann die Schockwirkung gelten, die von den unnatürlich gelängten, in mystischer Entzückung sich windenden Gestalten El Grecos in dieser Zeit ausgegangen ist. Beat Wismer spricht im Katalog zur Düsseldorfer Ausstellung (2012) *El Greco und die Moderne* vom Jahrzehnt 1910–1920 als demjenigen, „das vom El Greco-Fieber geprägt war“¹⁹, was von Seiten der Maler wie der Kunsthistoriker (Julius Meier-Graefe) bezeugt ist. Edwin Scharff, der 1887 geborene Expressionist, hat im Jahr 1907 nicht nur die erste Kopie eines Gemäldes El Grecos aus deutscher Hand angefertigt, sondern im selben Jahr auch in Kolmar eine Kopie von Grünewalds Kreuzigung:

Neben El Greco erkannten die Modernen im Werk des Spätgotikers eine Intensität, die ihn zu einem heftig diskutierten Vorbild erhob.²⁰

Und es dürfte kein Zufall sein, dass es sich hier um das Jahrzehnt des Expressionismus gehandelt hat. Paul Fechter schrieb schon 1920 über diese Stilrichtung: „Der Gotiker Grünewald [...] ist der gewaltigste Schutzheilige des Ringens der neuen deutschen Kunst geworden“.²¹ Als gemeinsamer Bezugspunkt kann die Abwendung vom klassischen Maß

¹⁵ BARTH (1924, 86).

¹⁶ MARQUARD (1995, 33).

¹⁷ THURNEYSEN (1921, 35).

¹⁸ MAYER (2010): Fjodor Dostojewski – Der Vatermord und die Ethik der Verantwortung.

¹⁹ WISMER (2012, 158).

²⁰ WISMER (2012, 168).

²¹ FECHTER (1920, 33).

der Schönheit gelten, die mit einer Offenheit für die im Hässlichen zum Ausdruck kommende Wahrheit einhergeht. Hiermit scheint die Moderne dann auch einen Schritt über Nietzsche hinaus vollzogen zu haben, die sie stärker mit Kierkegaard verbindet.²²

Als *ein*, freilich repräsentatives Zeugnis einer solchen ethischen Wende im Umkreis des Ersten Weltkriegs kann auch Thomas Manns Großessay *Betrachtungen eines Unpolitischen* gelten, in dem es heißt: „Denn das Häßliche, die Krankheit, der Verfalls, *das ist das Ethische*, und nie habe ich mich im Wortsinn als ‚Ästheten‘, sondern immer als Moralisten gefühlt.“²³ Den Isenheimer Altar hat Thomas Mann während dessen Auslagerung in die Alte Pinakothek München Ende 1918 genau betrachtet: „Im Ganzen gehören die Bilder zum Stärksten, was mir je vor Augen gekommen“, und die Tafel mit der Versuchung des Eremiten Antonius erinnerte ihn an Flauberts Roman.²⁴ Die Aufnahme des *Isenheimer Altars* ist in dieser Zeit wesentlich von einer ethisch-existentiellen Erschütterung geprägt, für die beispielhaft die Erinnerung von Alfred Kubin stehen kann: Der

Isenheimer Altar preßt in furchtbarer Größe alles zusammen, was heiße religiöse Inbrunst aus einem gewaltigen Schöpfer hervorströmen läßt. Der ewige Streit von Licht und Finsternis wird auf diesen Tafeln vor uns gekämpft. Ich erinnere mich noch gut, wie schwer es mir war den schaurigen Alp abzuwälzen, der mich befiehl, als ich im Jahre 1914 in Kolmar die übermenschliche Leiche in ihrer ganzen Pracht und Furchtbarkeit sah.²⁵

Stellt man einem solchen Dokument einen Vierzeiler: *Kolmar. Grünwald* von Stefan George gegenüber, den er wohl im Anschluss an seinen Elsass-Besuch im Februar 1906 formuliert hat, so scheint gerade erst das Grauen des Ersten Weltkriegs zu jener verstörenden Unmittelbarkeit geführt zu haben, die Georges leicht triumphalistisches Gedicht vermissen lässt:

Dein wunder leib erträgt der henker klaue.
Der ungeheuer huf und ekle härung
Sein lentag, dass er für ein nu sich schaue
Im rosigen lächeln siegender verklärung.²⁶

Etwa zur selben Zeit wie George waren u. a. auch Max Beckmann und August Macke in Kolmar – 1904 und 1909 –, und die Spuren sind in ihrem Werk deutlich erkennbar, wenn es der aufkommenden expressionistischen Generation darum zu tun war,

sich von der als süßlich und glatt empfundenen Ästhetik des späten 19. Jahrhunderts zu emanzipieren und nicht mehr das klassizistische Schönheitsideal, sondern Expressivität und Emotionalität an die erste Stelle zu setzen.²⁷

22 Vgl. MAYER (2010, 91–106).

23 MANN (2001, 124).

24 MANN (1979, 104, 113).

25 KUBIN (1973, 63). Den Hinweis auf diese Stelle verdanke ich Herrn Dr. Andreas Geyer, München.

26 GEORGE (³1976, 334); vgl. auch SCHULZE (1991, 25), AURNHAMMER (2007, 35).

27 HEINEMANN (2003, 10); im selben Band MEYER (2003).

II.2. Elias Canetti. Als Canetti in den 1920er Jahren vor dem Altar in Kolmar steht, vermerkt er, dass er nicht wisse „wann ich gekommen war, und ich wußte nicht, wann ich ging“.²⁸ Schon im Umgang mit den Werken Breughels und Rembrandts (die Frankfurter *Blendung Simsons*) hatte Canetti die besondere Vermittlungsleistung von Bildern als Weg zur Wirklichkeit erprobt: „Man hält sich an das, was sich nicht verändert, und schöpft damit das immer Veränderliche aus“.²⁹ Canetti entwirft hier nicht weniger als eine Geschichtsphilosophie des Bildes, das als zeitüberdauerndes Medium historischer Erfahrungen begriffen werden soll. Im Bild liegt eine Projektionsfläche kollektiver oder individueller Anschaulichkeit, die freilich auch über längere Zeit inaktiv bleiben kann, so dass Bilder „während Generationen schlummern, weil keiner sie mit der Erfahrung ansehen kann, die sie weckt“.³⁰

Bilder sind Netze, was auf ihnen erscheint, ist der haltbare Fang. Manches entschlüpft und manches verfault, doch man versucht es wieder, man trägt die Netze mit sich herum, wirft sie aus und sie stärken sich an ihren Fängen. Es ist aber wichtig, daß diese Bilder auch *außerhalb* vom Menschen bestehen, in ihm sind selbst sie der Veränderlichkeit unterworfen. Es muß einen Ort geben, wo er sie unberührt finden kann, nicht er allein, einen Ort, wo jeder, der unsicher wird, sie findet. Wenn er das Abschüssige seiner Erfahrung fühlt, wendet er sich an ein Bild. Da hält die Erfahrung still, da sieht er ihr ins Gesicht. Da beruhigt er sich an der Kenntnis der Wirklichkeit, die seine eigene ist, obwohl sie ihm hier vorgebildet wurde. Scheinbar wäre sie auch ohne ihn da, doch dieser Anschein trügt, das Bild braucht *seine* Erfahrung, um zu erwachen.³¹

Diese Perspektive prägt insbesondere Canettis Grünewald-Begegnung im Frühjahr 1927. Dabei lässt sich eine entscheidende Wende der Rezeption erkennen, die die Negation des Ästhetischen und bloß Kunstgeschichtlichen nicht mehr, wie bei Karl Barth, ins Theologische wendet, sondern in eine geschichtsphilosophisch markierte Verantwortungsethik. Im Unterschied zu Stefan George ist es bei Canetti gerade jeder Ausschluss von „Verklärung“ aus dem Kreuzigungsbild, der es zu einer Erschütterung der Gegenwart werden lässt, in einem historisch exakten Sinn:

Wovon man sich in der Wirklichkeit mit Grauen abgewandt hätte, das war im Bilde noch aufzufassen, eine Erinnerung an das Entsetzen, das die Menschen einander bereiten. Krieg und Gastod waren damals, im Frühjahr 1927, noch nah genug, um die Glaubwürdigkeit dieses Bildes zu bewirken.³²

Canetti schreibt dem Altar eine historische und zugleich überhistorische Dimension zu, mit der er das zuvor problematisierte Verhältnis von Veränderlichem und Nichtveränderlichem zuspitzt. Entscheidend ist die Figur und der Finger des Johannes, der auch in dieser nicht-theologischen Lesart zum Angelpunkt der Interpretation wird – als eine Art metaleptischer Verbindung zwischen Bildinhalt und Bildbetrachtung. Dabei geht es nicht

28 CANETTI (1980, 258).

29 CANETTI (1980, 258).

30 CANETTI (1980, 258).

31 CANETTI (1980, 130).

32 CANETTI (1980, 258).

um das Einmalige, das Historische, das Veränderliche, „Pest und Geschwür und Qual und Grauen“, sondern um das darin aus Vergangenheit und Zukunft bereits Gesammelte:

[F]ür die Pest, die verwunden ist, erfinden wir schlimmeres Grauen. Was können noch die tröstlichen Täuschungen bedeuten vor dieser Wahrheit, sie ist sich immer gleich und sie soll vor Augen bleiben. Alles Entsetzliche, das bevorsteht, ist hier vorweggenommen. Der Finger des Johannes, ungeheuerlich, weist darauf hin: das ist es, das wird es wieder sein.³³

Canetti schreibt sich auf diese Weise einem zyklischen Geschichtsdenken ein, in der Linie von Vico, Schopenhauer, Nietzsche, das die Möglichkeit einer Verbesserung oder Veränderung grundsätzlich bestreitet. Zugleich meldet sich in dieser Bildbeschreibung, die keine Ekphrasis mehr ist, ein „*tua res agitur*“, ein Umschlagen von der Reflexion in die Fragwürdigkeit der Gegenwart: Grünewald erscheint nach 400 Jahren als geheimer Porträtiert des modernen Grauens, das den Rückzug ins Kunstgeschichtliche genauso verwehrt wie die Aufhebung ins Theologische. Dass sich unter den Stahlhelmen des Ersten Weltkriegs grünwaldähnliche Gesichter versteckt haben, bilanziert auch Ernst Jünger in seinem 1925 veröffentlichten Text *Feuer und Blut. Ein kleiner Ausschnitt aus einer großen Schlacht*, dessen Grünewaldbezug er allerdings beim Wiederabdruck gestrichen hat:

In die westliche Böschung sind schmale, halbverschüttete Fuchslöcher gescharrt und aus ihnen sieht man zuweilen eine Reihe blasser Gesichter lugen, die die scharfe Randlinie des Stahlhelms begrenzt. Diese Gesichter sind sehr sonderbar, fahl, schmutzig, übernächtigt, zwei Tage genügen, um jede Spur von Fleisch aus ihnen herauszuschnitzen. Sie erinnern an mittelalterliche Passionsbilder, von Matthias Grünewald vielleicht. Die Backenknochen springen scharf hervor, und unter der Haut deuten sich die Umrisse des Nasenbeins an. Das gibt ihnen eine unangenehme Ähnlichkeit mit Totenköpfen, die noch durch die düsteren, tiefliegenden Augen gesteigert wird.³⁴

Bei Canetti, wie dann auch bei Hermann Broch, tritt eine ethische Reflexion an die Stelle ästhetischer oder religiöser Konzeptionen, die sich der Modernität seiner Kreuzigung geschlagen geben müssen.

II.3. Hermann Broch. „Alles Revolutionäre ist ethisch“, schreibt Hermann Broch unter der Überschrift *Ethische Konstruktion in den „Schlafwandlern“*, „aber in seiner Äußerung unästhetisch, ja antästhetisch, alles Konservative moralisch-dogmatisch, aber ästhetisch“.³⁵ Das nach diesem Verständnis Kennzeichnende der ethischen Werte – im Unterschied zum dogmatisch Fixierten der Moral – ist ihre inhaltliche Relativität, die sich nur als Streben, Bewegung, Utopie, nicht aber als Besitz oder System artikulieren kann. Der 1930 vorgelegte Roman in drei Teilen ist eine Auseinandersetzung mit dem „Zerfall der Werte“ seit der mittelalterlichen Ordnung, einer Thematik, die Broch als großen Essay in seinen Roman eingebaut hat.

33 CANETTI (1980, 258).

34 JÜNGER (1925, 23f.; 1978, 448f.); auch diesen Hinweis verdanke ich der freundlichen Gelehrsamkeit von Herrn Dr. A. Geyer.

35 BROCH (1978, 726).

Einer der Ausgangspunkte ist die vielschichtige Bezugnahme auf den Isenheimer Altar, den Broch während seiner Ausbildungszeit im Elsass, 1906/1907, gesehen hat.³⁶ Grünewalds Altar gilt im Roman als etwas Revolutionäres, das „bei den Zeitgenossen auf wenig Anerkennung stieß“³⁷, dafür aber in die Nähe des Ethischen rückt. Wie Paul M. Lützeler eindringlich nachzeichnet, ging es Broch mit der Spiegelung des Altars in seinem Roman weder um die Rekonstruierung noch um eine intermediale Literarisierung, sondern um eine Verdeutlichung derjenigen Kosmogonie, die sich bei Grünewald gerade als noch intakt erwiesen hatte. Dazu bedient sich Broch gerade nicht der Verfahren einer Ekphrasis, sondern einer ironischen Zersplitterung und Umcodierung.³⁸ Lützeler erkennt Verbindungen zwischen den drei Romanteilen und Grünewalds Weihnachtsbild, sodann der Kreuzigung und schließlich der Auferstehung, mit zum Teil hybrid-parodistischen Überblendungen, wonach etwa Esch, die Zentralfigur des zweiten Romans, in unbewusster Identifikation mit Grünewalds Christus, aber auch mit Sebastian und Antonius zu sehen ist.³⁹ In verfremdete Kontexte übersetzt Broch auch die schon bei Grünewald anachronistisch Johannes dem Täufer zugewiesene Sentenz aus dem Johannes-Evangelium 3.30. Der als Teufel und Mörder diskreditierte Huguenau, der Protagonist des dritten Romanteils, geriert sich in der Rolle Johannes des Täufers, wenn er dem geschwächten Major Pasenow klagt „Immer sollte ich abnehmen, damit dieser Herr Pastor wachsen und sich vor dem Herrn Major großtun kann“.⁴⁰

Brochs ethischer Umgang mit Grünewald kann insofern als anti-ästhetisch bezeichnet werden, denn dessen Bilder werden gleichsam zerschnitten und verkehrt und doch auch in ihrer Bedeutung anerkannt. Aber der ethische Roman kann keine neue Moral, keine Dogmatik bieten, sondern er baut, neben anderen Spuren, auch den Altar in sein Material ein: Damit wird das Bild zum Bestandteil eines Erkenntnisprogramms, das den Roman vom ästhetischen Kitsch der Unterhaltung befreit und ihm eine quasi-philosophische Funktion zuspricht. Der Fingerzeig des Johannes erscheint als eine radikal undidaktische Geste.

Der Finger des Johannes ist selbst dort, wo er noch einem Missverständnis aufsitzt, als Signal, im Sinne Brechts als „gestisches“ Moment, bedeutsam. Es geht nicht um Unterstreichung oder Erläuterung:

Es handelt sich um Gesamthaltungen. Gestisch ist eine Sprache, wenn sie auf dem Gestus beruht, bestimmte Haltungen des Sprechenden anzeigen, die dieser anderen Menschen gegenüber einnimmt.⁴¹

II.4. Bertolt Brecht, Paul Hindemith. Vor diesem Hintergrund muss auch Brecht die Kolmarer Kreuzigung – vielleicht aus der Zeit der Münchner Ausstellung 1918/1919 – in Erinnerung geblieben sein, denn unter den Aufzeichnungen über das Phänomen der Entfremdung aus der Exilzeit in Schweden findet sich folgende Bemerkung:

36 LÜTZELER (1985, 41).

37 BROCH (1978, 462).

38 Vgl. LÜTZELER (2001, 22).

39 LÜTZELER (2001, 51).

40 BROCH (1978, 681).

41 BRECHT (1993, 329).

Der betonte, im Spiel zum Ausdruck kommende Gegensatz des Schauspielers zur Figur ist die Grundhaltung für die Anwendung des V-Effekts, zugleich selber die allgemeinste, schwächste, unbestimmteste Form der Verfremdung der Figur. Wenn in Grünewalds Altarbild der Evangelist selber ins Bild gestellt ist, wird die Kreuzigung verfremdet.⁴²

Brecht verwechselt zwar den Evangelisten mit Johannes dem Täufer, aber die Eindringlichkeit seiner Beobachtung wäre noch höher, wenn ihm klar gewesen wäre, dass der zum Zeitpunkt der Kreuzigung schon lange getötete Johannes der Täufer abgebildet ist – mithin eine Extremvariante von Verfremdung gezeigt wird.

Die bis heute wirkungsvollste Form literarischer Grünewald-Rezeption verdankt sich freilich dem (Musik-)Theater: Es ist Paul Hindemiths Oper *Mathis der Maler*, geschrieben 1932–1935, wobei auch das Libretto vom Komponisten selbst stammt. Konnte im März 1934 noch die Uraufführung der gleichnamigen Symphonie (sie enthält die drei Zwischenspiele der Oper, benannt nach Tafeln des Isenheimer Altars: Engelskonzert – Grablegung – Die Versuchung des heiligen Antonius) unter Wilhelm Furtwängler in Berlin stattfinden, so war die Uraufführung der Oper erst 1938 in Zürich möglich. Anders als der zwischenzeitlich angebräunte Hans Pfitzner, der mit seiner von Thomas Mann zuerst gefeierten Oper *Palestrina* eine monumentale Künstlerlegende geboten hatte, zeigt Hindemith den Maler eher als einen Grenzfall.

Nicht die Apotheose seiner Kunst steht im Mittelpunkt, sondern eine letztlich ethische Selbstbefragung, Selbst-in-Frage-Stellung, die in einen dezidiert politischen Kontext gestellt wird. Dazu erlaubt sich Hindemith durchaus Freiheiten mit der bekanntlich problematisch überlieferten Biographie des Malers, denn er macht die Arbeit am Isenheimer Altar zum letzten Werk Grünewalds – und dies nicht nur in einer chronologischen Hinsicht (der Altar wurde wohl 1516 vollendet, sein Schöpfer lebte mindestens bis 1528), sondern vor allem im Sinne eines Vermächtnisses. Hindemiths Malerfigur wird in den 1520er Jahren Zeuge einer von Plünderungen, Bücherverbrennungen und Mord geprägten Welt, der selbst nur knapp seiner Hinrichtung durch marodierende Soldaten entgeht. Seine Versuche, sich bei Kardinal Albrecht von Brandenburg für die Freiheit der Bauern einzusetzen, bleiben ebenso vergeblich wie das umgekehrte Bemühen, den mordenden Bauern Einhalt zu gebieten. Mathis scheitert in seiner zeitgenössischen Bemühung, die Gewalt der Welt einzudämmen, aber den Vorwurf des Bauernanführers Hans Schwalb, es sei gleichsam grotesk, in einer anarchischen Welt noch Bilder zu malen, muss er sich nicht gefallen lassen. Hindemith macht Grünewald gerade dadurch zu einer ethischen Figur, dass er ihn von Anfang im Zweifel an der Legitimation seiner Kunst zeigt:

Ich will
Ja nichts andres als helfen [...]
Ich plage mich
einsam, suche nach Gleichnis und Lösung.⁴³

Was als ethische Erschütterung bei Canetti etwa für den Betrachter des Grünewald'schen Werkes gilt, transponiert Hindemith in seine Dramenfigur. Wie sehr Mathis damit zu

42 BRECHT (1993, 221 f.).

43 HINDEMITH (2011, 1. Bild, 2. Auftritt).

kämpfen hat, die eigenen Selbstzweifel nicht übermächtig werden zu lassen, illustriert Hindemith im sechsten Bild der Oper. Der von der Macht abgedankte Kardinal ist zum Eremiten Paulus geworden; Mathis selbst sieht sich, wie der Heilige Antonius, von den Dämonen des Reichtums, der Macht, der Sexualität und des Wissens verlockt und bedroht, konfrontiert sie aber mit der Grundfrage: „Was/ Ist mir Macht, wenn ich den Nächsten leiden sehe?“⁴⁴ Den Auftrag des Eremiten alias Albrecht „Geh hin und bilde“ setzt Mathis in der Vollendung des Altars um, aber er kann freilich seine Zeit nicht retten, nicht seine Apotheose, sondern seine Angst beherrscht den Schluss der Oper. Er legt schließlich den Pinsel nieder, da er „der Welt nichts mehr zu geben hat“⁴⁵ und demütig den Tod erwartet.

Aber Hindemith propagiert damit keinen resignativen Rückzug, keine Bankrotterklärung von einem Ende der Kunst im Sinne ihrer Überholtheit oder Überflüssigkeit: Seine Oper erweist sich als komplexe Verbindung der Künste; sie entnimmt ihr Sujet der Malerei, sie übersetzt es in eine dramatische Handlung, aber sie kommentiert und interpretiert diese Textgestalt durch die Musik. Diese sieht Hindemith durchaus in einem politischen Zusammenhang, wie er bereits durch die Rolle der Musik als Erziehungsmittel in Platons *Staat* angelegt sei. Hindemith reflektiert dieses Muster in seinem aus dem amerikanischen Original ins Deutsche übersetzten Buch *Komponist in einer Welt. Weiten und Grenzen* kritisch, indem er die Nähe zur Diktatur beleuchtet. In beeindruckender Gelehrsamkeit, unter differenzierter Diskussion von Positionen der Kirchenväter, speziell Augustinus', kommt er zu der These:

Musik muß in moralische Stärke verwandelt werden. Wir nehmen die Klänge und Formen in der Musik, aber sie bleiben bedeutungslos, wenn es uns nicht gelingt, sie in unsere geistige Tätigkeit einzubeziehen und ihre fermentierende Kraft dort im veredelnden, übermenschlichen und idealen Sinne wirksam werden zu lassen.⁴⁶

Hindemith wird damit zu einer Art intermedialem Übersetzer Grünewalds. Dessen Anklage des Leidens in der Welt wird nicht in die Biographie des Malers verlagert – Mathis, der Maler, ist bei Hindemith nicht wirklich politisch aktiv –, sondern in die musikalische Gestalt übersetzt, bei der Kirchenlied, Volkslied und Choral, eine schlichte Melodieführung und anspruchsvolle Kontrapunktik zum Einsatz kommen. Theodor W. Adorno ist scharf mit der Oper ins Gericht gegangen:

[D]as Philiströse verband sich seinem Talent und war am Ende stärker, bis zur Zerstörung des besseren Potentials. Nachdem Hindemith Grünewald als den schlüchten herzinnigen deutschen Meister Mathis veropert hatte, war kein Halten mehr.⁴⁷

Brecht hingegen hatte im *Entwurf eines offenen Briefes an Paul Hindemith* dem Komponisten, mit dem er mehrfach kooperiert hatte, bescheinigt, dass natürlich

⁴⁴ HINDEMITH (2011, 6. Bild, 2. Auftritt).

⁴⁵ HINDEMITH (2011, 6. Bild, 3. Auftritt).

⁴⁶ HINDEMITH (1959, 20).

⁴⁷ ADORNO (1997, 243).

eine Musik, die wahrhaftig die Welt des 20. Jahrhunderts widerspiegelt, eine zweifellos verwirrte, komplizierte, brutale und widerspruchsvolle Welt, [...] nicht auf Gnade [der Machthabe würde] rechnen können. Aber was soll sie sonst widerspiegeln? Etwa die Behauptung einiger Machthaber, die Welt sei durch sie geordnet worden, eine kleine Wiese mit Lämmern unter einem Führer?⁴⁸

II.5. W.G. Sebald. Sebalds Grünewald-Deutung aus seinem „Elementargedicht“ *Nach der Natur* unter der Überschrift *Wie der Schnee auf den Alpen* (1992) ist eine Auseinandersetzung mit der kunstgeschichtlichen Forschung; Wilhelm Fraengers Monographie, „dessen Bücher die Faschisten verbrannten“⁴⁹, bietet einen Einstieg über die Komplexität der Selbstbildnisse. Sebald wertet sie als eine Art Signatur, durch die sich der Maler gleichsam zeitlos einschreibt in die Geschichte: So wie Fraenger einen Grünewaldkopf in der Münchner *Verspottung Christi* ausmacht,⁵⁰ so ist die Erzählinstanz Sebalds einer anderen Figur des Malers „auf dem Bamberger Bahnhof begegnet“. Von vornherein spricht Sebald den Gemälden einen Palimpsestcharakter zu: „Lang vor der Zeit/ geht der Schmerz bereits ein in die Bilder“.⁵¹

Daher ist bei Sebald der biographische Bericht des Joachim von Sandrart nur eines von mehreren Dokumenten, neben das die Kunstgeschichte der 1930er Jahre wie dann die Rekonstruktion des Frankfurter Antisemitismus im 15. Jahrhundert tritt, unter dem Grünewalds Frau zu leiden hatte. Besonders die biographische Doppelung von Nithart einerseits und Grünewald andererseits – „zwei Maler in einem Körper“⁵² – bildet den Rahmen für die Einlassung auf den Isenheimer Altar, den Sebald als eine „therapeutische Aufgabe“⁵³ einordnet; bezeichnenderweise wählt er gerade nicht das Kreuzigungsbild aus, sondern ausführlich die Versuchung des Antonius, in dem das „Unheil des Daseins“ schonungslos in einem „irrealen und wahnwitzigen Getümmel“⁵⁴ festgehalten sei. Die melancholische Disposition des Malers, von persönlichem Unglück wie der Gewalt der Zeit (den Greueln des Bauernkriegs) motiviert, führt ihn, so Sebald, zu jener „extremistischen Auffassung“, wonach „die Erlösung/ des Lebens als eine vom Leben verstandene“ werden müsse.⁵⁵

In einer dichten Lektüre der Grünewaldspuren bei Sebald spricht Claudia Öhlschläger, unter Berücksichtigung der Max Aurach-Geschichte aus *Die Ausgewanderten*, von einem „raum-zeitlichen Passionskontinuum, das von Wahrgenommenem auf den Akt der Wahrnehmung, und das heißt auf die psychische Disposition des Erzählers übergreift“.⁵⁶ Damit wird zugleich jenes bild-künstlerische, intermediale Kontinuum Thema, das die Bilder Grünewalds zu einer Erfahrung des 20. Jahrhunderts werden lässt. Neben die bildkünstlerische Rezeption tritt die literarische (und im Fall Hindemiths die musikdramatische) Spur, die im Gestus des Zeigens, an den Finger Johannes des Täufers anschließend, den überzeitlichen Zeugnis-Charakter des Malers vertritt.

48 BRECHT (1993, 102).

49 SEBALD (2004, 8). Im Vorwort zur Neuauflage von W. Fraengers Studien von 1983 heißt es allerdings, dass er 1933 aus allen „Ämtern vertrieben wurde, dass er aber als freischaffender Wissenschaftler gearbeitet hat und sein Grünewaldbuch 1936 in Berlin erschien“ (FRAENGER 1983, 7).

50 FRAENGER (1983, 187f.).

51 SEBALD (2004, 8).

52 SEBALD (2004, 17).

53 SEBALD (2004, 22).

54 SEBALD (2004, 22f.).

55 SEBALD (2004, 22).

56 ÖHLSCHLÄGER (2005, 263).

III. Resumee. Warum wird – freilich neben vielen anderen – auch Matthias Grünewald zu einem Maler für die Autoren des 20. Jahrhunderts? Es wäre schlimm, wenn sich darauf eine einfache Antwort geben ließe – zu unterschiedlich fallen die Reaktionen aus, aber vielleicht kann aus ihnen ein Ensemble möglicher Antworten gewonnen werden.

Zum einen ist es, modern gesprochen, die *psychologische* Spannung zwischen der nur rudimentär greifbaren Biographie des Malers und der Reihe von Selbstdarstellungen, die zum Teil wieder als Werkfiguren erscheinen (etwa in der Entsprechung zwischen dem Erlanger Selbstbildnis und der Darstellung des Heiligen Paulus als Eremit auf der dritten Schauseite des Isenheimer Altars).⁵⁷ Grünewalds sich entziehende und doch als Figuration sich inszenierende Präsenz rückt ihn für die Mentalität der nachfreudschen Periode besonders nahe.

Zweitens könnte man die *historische* Parallelle zwischen den Gewaltexzessen der Reformationszeit, dem Leiden der Passion, und den Erfahrungen der beiden Weltkriege als Motivation reklamieren, die für eine erstaunliche Präsenz dieses Malers im 20. Jahrhundert spricht.

Und drittens aber wäre die enorme *ästhetisch-ethische* Dynamik zu nennen, die zwischen der religiösen Thematik und ihrem existentiellen Ernst einerseits und der ästhetischen, farbenfrohen Anschaulichkeit verläuft, so dass immer wieder Bildausschnitte der großen religiösen Gemälde als Stillleben bezeichnet werden können, in denen sich das malerische Können außerhalb von religiöser Thematik bezeugt. Zu dieser Reichhaltigkeit der ästhetischen Möglichkeiten gehört dann ferner die vielleicht beispiellose Verbindung zwischen Phantastisch-Surrealem (etwa in der Versuchung des Heiligen Antonius) und dem radikal Realistischen, das allerdings in seiner Erschütterung zunehmend als ein ethisches Moment wahrgenommen wurde.

Literaturverzeichnis

- ADORNO, Theodor W. (1997, 210–246): Ad vocem Hindemith. Eine Dokumentation. In: Th. W.A.: *Impromptus. zweite folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze*. In: Th. W.A.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, 20 Bde., Bd. 17, Frankfurt a. M.
- AURNHAMMER, Achim (2007, 17–42): Joris-Karl Huysmans' „Supranaturalismus“ im Zeichen Grünewalds und seine deutsche Rezeption. In: R. Luckscheiter (Hrsg.): *Der Renouveau catholique und die deutsche Literatur*, Freiburg i. Br.
- BARTH, Karl (1924, 70–98): Biblische Fragen. Einsichten und Ausblicke. In: K. B.: *Das Wort Gottes und die Theologie*. Gesammelte Vorträge, München.
- (1990, 426–457): Menschenwort und Gotteswort in der christlichen Predigt. In: H. Finze (Hrsg.): *Vorträge und kleinere Arbeiten 1922–1925*, GA III, Bd. 3, Zürich.
- BRECHT, Bertolt (1993, 101 f., 221 f., 329–331): Entwurf eines offenen Briefes an Paul Hindemith. – Gegensatz des Schauspielers zur Figur. – Über gestische Musik. In: B. B.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 Bde., hrsg. v. W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.-D. Müller, Bd. 22: *Schriften 2*, Berlin, Frankfurt a. M.
- BROCH, Hermann (1978): *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie*. In: H. B.: *Kommentierte Werkausgabe*, hrsg. v. Paul M. Lützeler, Bd. 1, Frankfurt a. M.
- CANETTI, Elias (1980): *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–1931*, München.

57 Vgl. dazu etwa FRAENGER (1983).

- FECHTER, Paul (2^o1920): *Der Expressionismus*, München.
- FRAENGER, Wilhelm (1983, 153–193): Matthias Grünewald, hrsg. v. Gustel Fraenger, Ingeborg Baier-Fraenger, München.
- GEORGE, Stefan (3^o1976): *Werke*, 2 Bde., Bd. 1, Düsseldorf, München.
- GRÜNEWALD, Matthias (1959): *Die Gemälde. Vollständige Ausgabe. Mit zwei Essays von Joris-Karl Huysmans*, Köln.
- HEINEMANN, Katharina (2003, 8–17): Entdeckung und Vereinnahmung. Zur Grünewald-Rezeption in Deutschland bis 1945. In: SCHAD, RATZKA (2003).
- HINDEMITH, Paul (1959): *Komponist in seiner Welt. Weiten und Grenzen*, Zürich.
- (2011): *Mathis der Maler*. Programmheft Opernhaus Zürich, Spielzeit 2011/2012.
- JÜNGER, Ernst (1925): *Feuer und Blut. Ein kleiner Ausschnitt aus einer großen Schlacht*, Magdeburg.
- (1978, 439–538): *Feuer und Blut. Ein kleiner Ausschnitt aus einer großen Schlacht*. In: E. J.: *Sämtliche Werke. Erste Abteilung: Tagebücher*, Bd. 1, Stuttgart.
- KUBIN, Alfred (1973): *Aus meiner Werkstatt. Gesammelte Prosa*, München.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1990, 9–321): *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766. In: G. E. L.: *Werke und Briefe*, 12 Bde., Bd. 5/2, *Werke 1766–1769*, hrsg. v. W. Barner, Frankfurt a. M., Kommentar S. 627–916.
- LÜCKING, Wolf (1983): *Matthias. Nachforschungen über Grünewald*, Berlin.
- LÜTZELER, Paul M. (1985): *Hermann Broch. Eine Biographie*, Frankfurt a. M.
- (2001): *Kulturbruch und Glaubenskrise. Bochs „Schlafwandler“ und Grünewalds „Isenheimer Altar*, Tübingen.
- MANN, Thomas (1979): *Tagebücher 1918–1921*, Frankfurt a. M.
- (2001): *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Vorwort Hanno Helbling, Frankfurt a. M.
- MARQUARD, Reiner (1995): *Karl Barth und der Isenheimer Altar*, Stuttgart.
- MAYER, Mathias (2010, 107–126): Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik. Historische und systematische Perspektiven, München.
- MEYER, Reiner (2003, 44–50): „.... einen strahl Grünewaldscher Kunst in unserer Zeit“. Eine Studie zur Grünewald-Rezeption bei Max Beckmann. In: SCHAD, RATZKA (2003).
- ÖHLSCHLÄGER, Claudia (2005, 257–279): W. G. Sebald – Matthias Grünewald. In: K. Fiedl, I. Fuße (Hrsg.): *Kunst im Text*, Frankfurt a. M., Basel.
- SCHAD, Brigitte, Thomas RATZKAS (Hrsg.) (2003): *Grünewald in der Moderne. Die Rezeption Matthias Grünewalds im 20. Jahrhundert*, Köln.
- SCHNEIDER, Sabine (2006): *Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900*, Tübingen.
- SCHULZE, Ingrid (1991): *Die Erschütterung der Moderne. Grünewald im 20. Jahrhundert*, Leipzig.
- SEBALD, W. G. (2004, 5–33): *Nach der Natur. Ein Elementargedicht*, Frankfurt a. M.
- THURNEYSEN, Eduard (1921): *Dostojewski*, München.
- WISMER, Beat (2012, 156–195): Sie reichen sich über Jahrhunderte hinweg die Hände. El Greco und die frühe Moderne in Deutschland. In: WISMER, SCHOLZ-HÄNSEL (2012).
- , Michale SCHOLZ-HÄNSEL (Hrsg.) (2012): *El Greco und die Moderne. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf, Ostfildern*.
- WOLTMANN, Alfred (1876): *Geschichte der deutschen Kunst im Elsass*, Leipzig.

Abstract

Matthias Grünewalds Hauptwerk, *Der Isenheimer Altar* (1512/1516), gilt als ein Schlüsselwerk der Kunst zwischen Spätgotik und Renaissance. Erst im späten 19. Jahrhundert setzt eine, zunächst kritische, Wahrnehmung ein. Das Versagen einer bloß ästhetischen Sichtweise bekräftigt sich durch theologisch-existentialistische, dann durch literarisch-ethische Lektüren.

Matthias Grünewald's central work, the 'Isenheimer Altar' (1512/1516), has been described as a threshold between late gothic art and renaissance painting. It lasted until the end of the 19th century that more or less critical reactions from an aesthetic point of view have been developed. On the other side even theological and existentialistic, and literary perspectives from a more ethical point of view have shown us, that this masterpiece may be described as a bewildering modern creation.

Keywords: Matthias Grünewald, Isenheimer Altar, Modernerezeption

DOI: 10.3726/92158_528

Anschrift des Verfassers: Prof. Dr. Mathias Mayer, Universität Augsburg, Philologisch-historische Fakultät, Germanistik, Universitätsstr. 10, D–86159 Augsburg, <mathias.mayer@phil.uni-augsburg.de>