

## Grünewald und Greco.

Don den alten Künstlern werden in unserer heutigen Kunstliteratur kaum andere Namen häufiger genannt wie Greco und Grünewald, Greco der hispanisierte Kretenser und Grünewald der Meister aus Aschaffenburg. Beide waren durch ein Jahrhundert voneinander getrennt, und es ist kaum glaublich, daß Greco die Werke seines älteren Kunstgenossen gekannt hat, vielleicht nicht einmal seinen Namen, und doch haben beide bei aller individuellen Verschiedenheit sehr starke Berührungspunkte, deren Kenntnis uns diese beiden problematischen Künstlernaturen, vielumworben und vielumstritten, vielleicht näher bringt, vielleicht auch unser ästhetisches Urteil in etwa schärft.

Noch vor fünfzig Jahren wäre es unmöglich gewesen, diesen beiden Künstlern einen größeren Kreis von Verehrern zu erschließen; jedermann wäre von einer so unerhörten, den traditionellen Grundsätzen so sehr widersprechenden Formgebung abgestoßen worden. Das klassische Schönheitsideal saß noch zu tief in den Köpfen und diktierte seine Prinzipien der Theorie sowohl wie der Praxis. Dieser zwar recht bequeme, aber einseitige Standpunkt konnte auf die Dauer nicht beibehalten werden. Die Praxis wollte sich die allzu große Bevormundung von seiten der Theorie nicht mehr gefallen lassen und wies darauf hin, daß nicht die Theorie, sondern sie selbst das Erstgeburtsrecht habe.

So kann schon heute niemand mehr an unsern beiden Künstlern mit einem verächtlichen Achselzucken vorübergehen, mag er sich auch persönlich mit ihrem Stil und ihrer Auffassung noch so wenig befreunden können. Sie haben wichtige Probleme angeschnitten, an deren Lösung unsere Modernen mit fiebernder Hast arbeiten, wobei sie oft Leistungen bieten, die wegen ihrer kindischen Unbeholfenheit mit Recht der verdienten Lächerlichkeit verfallen. Was kubistische und futuristische Malerei heute zeigen, ist fast nichts als eine erkügelte Abstraktion des Konstruktionsprinzips der Wirklichkeit, eine karikaturenhafte Verzerrung eines an sich richtigen Gedankens, der die Ausdruckskunst neben oder über die altklassische Schönheitskunst stellen möchte. Lassen wir uns durch all diese Auswüchse nicht irre machen

in der Erkenntnis, daß in all dem Ringen und Bemühen der Modernen ein Fünkchen Wahrheit steckt, das nur einmal in den Nährboden eines großen Genies gesenkt werden mußte, um zu prächtigem Aufgluten zu kommen.

Was nun die Modernen anstreben, haben diese beiden alten Meister in ihrer Weise bereits vollkommen erreicht ohne vorgefaßte Theorien, wie sie die Modernen in heillosen Inkonsequenz so gerne aufstellen, sondern einzig dadurch, daß sie nach einer vollkommenen technischen Meistererschulung ihrem eigenen persönlichen Künstlerinstinkt folgten.

Es sollte also in dem Prinzip des Expressionismus, der Ausdruckskunst wirklich ein wahrer Kern stecken und derselbe nicht als eine bloße Verirrung betrachtet werden dürfen? Das vox populi, vox Dei sollte in diesem Falle trügen?

Vor allem muß eben mit dem Grundirrtum aufgeräumt werden, daß jede wahre Kunst für alle sei und von allen verstanden werden müsse. Die höhere Kunst setzt nun einmal eine Schulung und Bildung des künstlerischen Geschmacks, des künstlerischen Sehens und Hörens voraus, ganz besonders bei einem Publikum, dessen Empfinden durch eine süßliche, weichliche Pseudokunst verbildet ist und ein normales Urteil nicht aufkommen läßt. Der sogenannte natürliche Geschmack ist für anspruchsvollere Kunstwerke eine recht trügerische Norm.

Auch der Ästhetiker und Kunsthistoriker wird sich, soweit er eine ausgesprochen klassische Schulung durchgemacht hat, die in erlesenen Werken der Vergangenheit wurzelt, erst ohne Vorurteil und mit weitherzigem Wohlwollen an das Studium der modernen Kunst machen müssen, will er nicht ungerecht urteilen und mit dem vielen Unerfreulichen auch das Gute und Berechtigte ausschließen. So einfach liegt die Sache wirklich nicht, daß man mit dem Maßstab des Lessingschen Schönheitskanons an neue Werke herantritt und alles zurückweist, was sich an ihm nicht messen läßt. Grünwald und Greco wären Lessing ein Greuel gewesen.

Um zu verstehen, was Grünwald seiner Zeit bedeutete, muß man sich vergegenwärtigen, daß er ein Zeitgenosse Holbeins und Dürers, der beiden tonangebenden deutschen Meister, war. Die italienische Renaissance, bei der Maß und Proportion das Wesen aller Kunst war, hatte Einzug in Deutschland gehalten und deutsches Wesen, das stets mehr zum Psychologisch-Individuellen neigte, zu verdrängen gesucht. Gerade bei Holbein und Dürer lassen sich die italienischen Einflüsse deutlich verfolgen, und nicht zum mindesten verdanken die Meister diesem Umstand einen guten

Teil ihres Ruhmes und ihrer Popularität. Ist ja keine Kunstform so sehr geeignet, auf jedes Auge zu wirken, wie die italienische Renaissance mit ihren klaren, einfachen Proportionen, ihrem prunkvollen Gewand und ihrem konsequent durchgeführten Schönheitsprinzip. Grünewald dagegen blieb deutsch sein ganzes Leben lang und stemmte sich mit seiner ganzen Energie gegen fremdländische Einflüsse, ja er steigerte deutsches Gemüt und deutsche Empfindung bis an die Grenze der Brutalität.

Von einer furchtbaren, ganz niederschmetternden Gewalt sind Grünewalds Kreuzdarstellungen, wie die vom berühmten Isenheimer Altar (jetzt im Museum von Kolmar) oder die in der Karlsruher Kunsthalle. Nichts Entsetzliches erspart uns der Maler; die ganze Schrecknis dieses Kreuzestodes wird lebendig vor unserem Auge. Der heilige Leib ist zerschunden und von Blut und grün unterlaufenen Wunden bedeckt, die Finger an den durchbohrten Händen krampfen sich unnatürlich auseinander, die Füße sind zur formlosen Masse angeschwollen, das heilige Haupt mit dem gräßlichen Dornenhut schmerzverzerrt tief in die Brust hinabgesunken. Eine solche Darstellung verlangt starke Nerven beim Beschauer, und man kann sich einen größeren Gegensatz kaum denken als den Gekreuzigten Grünewalds und den eines Fra Angelico in San Marco oder der Beuroner Schule. So kommt es, daß Grünewalds Darstellung für alle, die an die traditionellen Kreuzbilder gewohnt sind, auf den ersten Blick direkt abstoßend wirkt. Wer sich aber einmal hineindenkt und hineinlebt in die furchtbare Szene und sich bewußt bleibt, daß derjenige, der all dies Entsetzliche erduldet, unser Herr ist, der unserer Sünden wegen am Kreuz hängt, dem wird das Bild zur erschütternden Selbstanklage. Er möchte auf die Knie sinken und seine Reue und sein Mitleid in heißen Tränen ausweinen. Und es ist, als ob die grandiose Gestalt Johannes des Täufers rechts am Bilde, der mit ausgestrecktem Finger auf den Herrn am Kreuze weist, uns sagen wollte: „Sieh, du bist der Verbrecher, der ihn ans Kreuz geschlagen hat.“ Der ganze gewaltige Eindruck wird noch gesteigert durch den straffen Rhythmus, in dem die Figuren in das Bild hineinkomponiert sind.

So hat Grünewald die Empfindung an Stelle der Schönheit gesetzt. Ja es scheint, als ob der Maler in seinen Bildern aller Schönheit absichtlich aus dem Wege gegangen wäre, auch dort, wo sie ganz am Platze war, wie etwa bei Madonnen und Engeln. Überall benützt er recht unschöne Typen, und seine singenden und Instrumente spielenden Engel am

Ifenheimer Altar sind von einer fast abstoßenden Häßlichkeit der Züge. Er geht hierin noch viel weiter als Dürer, der ja auch seinen Madonnen und Engeln zumeist spießbürgerliche, nicht besonders sympathische Züge verliehen hat. Am hübschesten ist noch das Madonnengesicht am Mittelbild des Maria-Schnee-Altars, den der Meister für die Stiftskirche in Aschaffenburg gemalt hat.

Der Grund für eine solche Vernachlässigung der äußeren Schönheit lag gewiß auch in der süddeutschen Tradition, der die Lieblichkeit einer altkölnischen Schule fremd blieb; sie entsprang aber auch der eigenartigen und — sagen wir es nur — einseitigen Anlage des Meisters, der auch in seinen Skizzen und Zeichnungen nie schöne Modelle gewählt hat, oft sogar ans Karikaturmäßige streift.

Diese Einseitigkeit der Anlage teilt Grünewald mit den größten Künstlern. Auch bei Rembrandt, diesem gewaltigen Psychologen, finden wir wenig äußere Schönheit, umgekehrt sind Raffaels nach der Seite der Schönheit hin so abgeklärten Bilder im psychologischen Ausdruck oft recht schwach und matt. Gewiß ist es schwierig, beides zu vereinen, und wenn schon das Sprichwort sagt, schöne Menschen seien dumm, so begreift man es, daß ein Künstler, der allen Nachdruck auf ein tiefes seelisches Innenleben legen möchte, selten in die Lage kommen wird, unter den schönen Menschen seine Modelle zu suchen. Temperamentlose Naturen bieten eben die besten Vorbedingungen für die Ausbildung schöner Gesichtszüge, während starke seelische Züge sich auch im Antlitz ausdrücken und Abweichungen von der Norm, von der glatten Schönheit ergeben werden. Das braucht freilich noch lange keine Häßlichkeit zu sein.

Es gibt aber besonders in der christlichen Kunst Objekte, die sich mit unschönen Zügen nicht vertragen, weil sie der Idee widersprechen. Die christliche Tradition berichtet vom Heiland und von der seligsten Jungfrau, daß sie den Typus Mensch in seiner ganzen Vollkommenheit offenbarten. Darum ertragen wir auch bei Christus- und Mariadarstellungen viel leichter einen geringeren Grad von seelischem Ausdruck als eine harte, unangenehme Individualität. Ähnlich ist es bei anthropomorpher Darstellung reiner Geister, Gottes und der Engel. Der Künstler muß, will er nicht unwahr werden, stets die Idee vor Augen haben. Wer diese verlegt, wird das Manko auch nicht durch die virtuoseste Technik einbringen.

Hat sich Grünewald also schon durch die starke Betonung des Psychischen weit vom italienischen Ideal abgewandt, so ging er auch in der Farbe seine

eigenen Wege. Er hat mit der strengen Linearität der italienischen und zeitgenössischen Kunst gebrochen. Färbte diese ihre Zeichnungen, so komponierte Grünewald mit der Farbe. Komposition und Farbe verschmolzen bei ihm zu einem Wesensganzen, während die andern Künstler seiner Zeit die Farbe mehr als unwesentliches Akzidens beigaben. Ihre Bilder tragen auch in schwarzer Wiedergabe alle wesentlichen Merkmale an sich. Das ekstatische Farbenschaun Grünewalds ist in seinen besten Werken wahrhaft bewundernswert. Man sehe nur am Isenheimer Altar die Darstellung der Menschwerdung Christi oder die Auferstehung. Wie hier alles von Farbe und Licht durchflutet ist, zeigt eine ganz unerhörte Begabung für Licht- und Luftprobleme. Auch die modernsten Farbenvirtuosen können an dieser schimmernden Chromatik noch vieles lernen. In der Tat ist es ja auch besonders die malerische Seite der Grünewaldschen Bilder, die sie unserer Zeit so begehrenswert macht. Das Ringen nach diesem Ideal ist aber auch Grünewald schwer genug geworden; seine Frühwerke zeigen noch ganz die übliche koloristische Methode, die Malweise in Lokalfarben.

Für diese rein künstlerischen Qualitäten Grünewalds, seinen Psychologismus und seinen rein malerischen Stil, konnte die große Masse seiner Zeitgenossen natürlich kein Verhältnis gewinnen, so wenig wie heute. Darum kann man sich auch nicht wundern, daß Grünewald neben Holbein und Dürer nicht aufkommen konnte und sein Name bald der Vergessenheit anheimfiel. Über seinen Lebensschicksalen ist heute noch geheimnisvolles Dunkel verbreitet, und alles Bemühen der Kunsthistoriker konnte noch kein Licht hineinbringen. Was uns Sandrart aus seinem Leben berichtet, ist so dürftig, daß es nur eine schwache Grundlage für weitere Forschungen bilden kann. Daß ein mächtiges Gefühlsleben die Seele dieses Künstlers durchzitterte, künden uns seine gewaltigen Schöpfungen freilich viel deutlicher, als es schriftliche Nachrichten vermöchten.

\* \* \*

Etwa ein Jahrhundert später finden wir in Toledo jenen merkwürdigen Kretenser Theotocopuli, genannt il Greco, der ebenso wie Grünewald in unsern Tagen seine Wiedererweckung feierte. Der gleichen Wirkung wird also wohl auch eine gleiche Ursache zugrunde liegen. In der Tat richtete auch Greco ebenso wie Grünewald sein Absehen aufs Psychologische und Malerische. Und wie Grünewald seine inneren Gesichte bis ins Visionäre zu steigern wußte, so auch Greco, freilich in einem noch viel höheren Maße.

Trotz desselben Grundstrebens hat jeder dieser beiden Künstler seine besondere Individualität und nationale Eigenart. Beide sind Mystiker, aber ihre Mystik hat nichts gemein mit der heitern, sonnenbestrahlten Mystik eines Fra Angelico, die eben nur bei einem Volke von so glücklichem Temperament, wie es die Italiener haben, und in einer so paradiesischen Landschaft gedeihen kann. Die Mystik der Deutschen wird ernstere Züge tragen, Grecos Mystik die graue, düstere, felsige Natur Toledos widerspiegeln. Seine Gestalten erzählen von inneren Erlebnissen ungewöhnlicher Art, von melancholisch gefärbtem Gottsuchen. Entlehnt er schon seine Stoffe mit Vorliebe der Mystik, der Welt der Wunder und Ekstasen, so weist er auch in der Formgebung auf das Außerordentliche, Überirdische hin durch eine ganz unerhörte Vernachlässigung der natürlichen Proportionen. Man fühlt es: diese Wesen sind nicht von dieser Welt. Bisweilen erreicht der Maler durch solche Gestalten eine Illusion des Übernatürlichen, die in der Geschichte der Kunst beispieslos ist. So beim auferstandenen Christus, der ruhig über dem Grabe schwebt. Das Schweben scheint dieser Figur so natürlich, wie dem gewöhnlichen Menschen das Gehen. Und es sind keine äußeren Hilfsmittel nötig zu dieser Illusion, wie etwa flatternde Gewänder oder stürmische Bewegungen. Ein Vergleich der beiden Aufstehungsdarstellungen Grünewalds und Grecos ist sehr lehrreich.

Man hatte bis in die letzten Monate hinein gerade von ärztlicher Seite die Behauptung aufgestellt, diese überlangen Proportionen seien ein Beweis, daß der Künstler an Astigmatismus, einer bekannten Augenkrankheit gelitten habe. Ganze Bücher sind schon über dieses Thema geschrieben worden. Von manchen Kunsthistorikern wurde das in Abrede gestellt, ohne jedoch ihren Widerspruch anders begründen zu können als mit der Tatsache, daß Greco auch in seinem späteren Alter noch ganz natürliche Gestalten geschaffen hat. Nun hat ein Arzt, Dr. Felix Huch, im 1. Maiheft des „Kunstwart“ mit der Hypothese von Grecos Astigmatismus gründlich aufgeräumt, indem er mit Recht hervorhebt, daß diese Hypothese auf einem Denkfehler beruht. Die Frage ist: Hätte Greco, auch wenn er an Astigmatismus gelitten hätte, die Gestalten, die er zu lang gesehen, auch zu lang gemalt? Diese Frage hatte man bis dahin unbedenklich bejaht, und doch hätte schon eine gewisse Überlegung den Widerfynn einer solchen Behauptung aufdecken müssen. Für Greco war eben auch sein gemaltes Bild ein Objekt, das er zwar zu lang sah, der normale Mensch dagegen normal. Die Kongruenz zwischen Bild und Objekt ist sowohl für Greco vorhanden, der

beide in verzogenen Proportionen sah, wie für den gewöhnlichen Beschauer, der beide in den natürlichen Abmessungen erkennt. Man muß sich wundern, daß man auf diese so natürliche Erklärung nicht sofort kam, als das Problem auftauchte.

Es bleiben also nur mehr zwei Möglichkeiten, die überlangen Proportionen Grecos zu erklären: entweder war der Meister wahnsinnig und schuf seine gestreckten Gestalten aus einer fixen Idee heraus, oder es war künstlerische Absicht, ein Mittel zu gesteigertem Ausdruck. Je mehr und je länger man Grecos Bilder betrachtet, um so mehr gelangt man zur letzteren Ansicht, die auch durch den Umstand nicht erschüttert wird, daß der Maler von jeher als ein Sonderling galt und auch für seine Zeit keinen Einfluß ausübte. Denn daß eine solche Kunst nicht Kunst für die Masse sein kann, bedarf keines Beweises; die Erfahrung spricht deutlich. Grecos Kunst begreift man nicht von gestern auf heute.

Wie Grünewald ist auch Greco ein Meister der Farbe. Aber es sind Harmonien von ganz anderem Charakter, die der spanische Meister erklingen läßt, fast nur Dreiklänge in Moll, kühle, gehaltene Töne. Grünewalds Chroma ist von einer viel größeren Freude durchlebt. Aber Grecos Skala paßt so ganz zur dunklen Mystik seiner Bilder, ebensosehr wie das zarte Grau-Rosa Fra Angelicos der richtige Farbenton für seine helle, liebliche Mystik ist. Jede andere Farbmischung würde einen Mißklang mit Grecos Gedankengehalt und Komposition ergeben.

Greco und Grünewald sind die Urtypen des individuellen Psychologismus in der Kunst, der sich zwar auch früher schon bisweilen zeigte, wie etwa bei Donatello, aber nie in so ausgeprägter Form wie bei diesen beiden. Darum hat sie die moderne Kunst zu ihren Patronen erhoben. Der Expressionismus von heute ist nichts anderes als eine Folgerung aus den Grundsätzen, die beide befolgt haben, der Ruf: „Fort mit aller Tradition“, nichts als eine letzte Konsequenz. Die Spekulation hat sich der Meister angenommen, die Werte ihrer Bilder zu Fabelpreisen gesteigert, und Reklame aller Art suchte die Welt für sie zu begeistern. Trotz solcher unangenehmen Begleiterscheinungen mit ihrer Aufdringlichkeit dürfen wir uns nicht verleiten lassen, das objektiv Gute, das Greco und Grünewald an sich haben, zu übersehen. Man verlangt von niemand, daß ihre Art ihm persönlich sympathisch sei, aber das gibt noch nicht das Recht eines abfälligen Urteils.

Die guten Seiten der beiden Meister könnten auch für die kirchliche Kunst nutzbar gemacht werden. Starker seelischer Ausdruck ist zwar nicht

ein Merkmal der altchristlichen hieratischen Kunst gewesen, die vielmehr durchweg typisch geartet war, steht aber durchaus nicht im Widerstreit mit kirchlicher Auffassung. Wohl aber jene süßliche Schablonenkunst, die sich, weil um billigen Preis herzustellen, vielfach in die Kirchen eingeschlichen hat und den Geschmack des Volkes im weitesten Sinne verdirbt. Besonders den Kreuzdarstellungen dürfte etwas mehr Wahrheit nicht schaden. Ich lasse es mir gefallen, wenn ein Kreuzbild von so überirdischem Licht umstrahlt ist wie die eines Fra Angelico oder die der Beuroner in der Mauruskapelle bei Beuron. Es gibt aber auch eine andere Darstellung des Gekreuzigten, die als Zweck Erregung des Mitleides mit dem Heiland und eigenes Schuldbewußtsein anstrebt. Mich hat in dieser Beziehung noch kein Kreuzbild so sehr ergriffen wie das des Michelozzo in der Kirche S. Giorgio Maggiore zu Venedig trotz des starken, aber nicht wie bei Grünewald übertriebenen Naturalismus. Die meisten unserer Kreuzbilder aber leisten weder das eine noch das andere. Es will mir scheinen, als ob ein gläubiger Künstler ruhig der Wahrheit etwas näher kommen dürfte, ohne die Grenzen des Zulässigen zu überschreiten. Durchaus nicht nachzuahmen ist Grünewald in den häßlichen Madonnen- und Engelsgesichtern. Hier bleibt Fra Angelico das Vorbild. Idee und Darstellung decken sich bei ihm aufs vollkommenste.

Man hat es der Kirche schon übel genommen, daß sie die moderne Kunst, die an unsern beiden Künstlern anknüpft und noch viel weiter sich vortragt als diese, nicht mit offenen Armen aufnimmt. Aber die Kirche gibt sich mit Recht nicht her für Experimente. Sie will erst warten, was sich aus dem gärenden Most der modernen Versuche für ein Wein entwickelt. Sie hat Zeit und kann warten; ihre ewigen Interessen gehen ihr vor den Interessen der Kunst. Sie liebt nicht das Sprunghafte, sondern organisches Wachstum. Die Priorität in der irdischen Kultur ist nicht ihr Ehrgeiz. Aber sie benützt weise für ihre transzendentalen Zwecke, was diese ihr an brauchbaren Mitteln bietet, aber sie müssen als brauchbar erst bewiesen sein. Mögen die Künstler, die ihre Gottesgabe dem Dienste der Kirche weihen, doch stets diese Grundsätze vor Augen haben.

Joseph Kreitmaier S. J.