

## Nürnberg und Würzburg um 1500

Albrecht Dürer, Lukas Cranach, Matthias Grünewald und Tilman Riemenschneider

Von Universitätsprofessor Dr. Fritz Knapp, Würzburg

Gerne übernehme ich den Auftrag, an dieser Stelle über den von mir entdeckten Grünewald zu berichten. Da ich in anderen Schriften — „Der neue Grünewald“, Würzburg, Stürzcher Verlag 1933 und „Altfränkische Bilder“ ebenda 1934/35 — eine ausführliche Beweisführung gebracht habe, die ich durch neue stilkritische Nachweise noch bekräftigen könnte, will ich das Thema weiterspannen und einmal die besondere Bedeutung der Frankenlande für die Entwicklung der deutschen Malerei in der Zeit um 1500 vorführen. Dabei wird sich ganz klar ergeben, daß dieses Werk in die fränkische Schule dieser Zeit gehört als hochwertiges Verbindungsglied zwischen Nürnberg und Würzburg. Zunächst möchte ich über das Schicksal dieses in jedem Fall erstklassigen schönen Gemäldes nachtragen, daß ich es zu meiner Überraschung in einem Auktionskatalog von Hugo Helbing, München 1917, wiederfand. Es stammte aus der Suermondt-Sammlung in Aachen, wohin es 1907 aus dem Nachlaß des Bildhauers Moest, Köln, gelangt war. Es kam also 1917 in München unter den Hammer und ist mehr als 15 Jahre in aller Welt herumgeschoben worden. Es gibt kaum einen größeren Kunsthandelsplatz, wo es nicht war. Es ist sogar nach London geschleppt worden. Das Schicksal, vergessen zu sein und unerkannt zu bleiben, verfolgt also unseren größten deutschen Maler aller Zeiten bis in die Gegenwart hinein.

Ich brauche hier wohl kaum noch das Grünewald-Problem, das mit diesem Fund seine endgültige, zugleich natürlichste Lösung erhält, aufzurollen. Nicht Matthias Grünewald hat er geheißt, sondern Mathis Gothart Neithart; nicht am Mittelrhein, wo er die bedeutendsten Jahre seines Schaffens verbrachte, sondern in Würzburg ist er geboren. Er ist ein fränkischer Meister, den wir im Bayernland voll und ganz für uns in Anspruch nehmen dürfen. Denn seine Kunst entstammt durchaus den Frankenlanden und trägt fränkischen Charakter. Der Künstler ist in Würzburg geboren, lernte dort und stand in engster Beziehung zu T. Riemenschneider; er ist aber ohne eine zweite Schulung in Nürnberg undenkbar. Er arbeitete mit Dürer um 1500 zusammen. Das sind die Schlußfolgerungen aus meiner neuesten Forschung, deren Einzelheiten ich hier nicht wiederholen möchte. Hier will ich das große Gesamtbild der fränkischen Kunst um 1500 entwerfen und zeigen, wie Grünewald aus ihr hervorgewachsen. Überraschenderweise ergab sich aus der Veröffentlichung M. J. Friedländers im „Pantheon“ über eine frühe Madonna Dürers, die ich bei der Arbeit zu Gesicht bekam, vollste Bestätigung aller meiner Thesen. Es scheint, daß sich nicht nur das Dunkel um Grünewald, sondern auch das um den frühen Dürer zur Zeit der Jahrhundertwende lichten wolle. Wir sind es gewöhnt, jeden Künstler und jede Schule für sich zu nehmen, und pflegen, Dürer und die Nürnberger Schule als die einzige fortschrittliche Schule der Zeit anzusehen. Das ist ein gewaltiger Irrtum. Nürnberg stand damals erst am Beginn des Aufstieges. Die von mir in diesem Sommer hier in Würzburg veranstaltete Ausstellung der Würzburger Malerei um 1500 (Vgl. „Altfränkische Bilder“ 1935, Würzburg, Stürzcher Verlag) erwies von neuem die große Bedeutung Würzburgs gerade für die Entwicklung eines feinen

und reichen Farbgefühles. In gleicher Weise wird die soeben fertiggestellte Arbeit eines meiner Schüler, des Herrn Nils Bonfels, die Augen über die Bedeutung der Bamberger Malerei um diese Zeit öffnen. Was die Nürnberger Schule und Dürer betrifft, so beobachteten wir damals eine außerordentliche Zersplittertheit und Unsicherheit. Wenn man, wie es in dieser Arbeit über die Bamberger Malerei geschieht, dem Wohlgenut wieder ein großes ihm zugeschriebenes Werk, den Hersbruder Altar, nimmt und dem Bamberger Wolfgang Kaschauer gibt zusammen mit anderen Stücken, so zerfließt die Künstlerpersönlichkeit von Dürers Lehrer, nachdem man auch schon andere Stücke dem aus Bamberg kommenden Pleydenwurf oder dem Schüchlin gegeben hat. So ist ein gewaltiger Zustrom aus Bamberg nach Nürnberg erwiesen. Daß Lukas Cranach damals nach Nürnberg kam und ebenfalls mancherlei von sich aus mitbrachte, steht außer Zweifel, wenn auch bisher noch niemand den Mut hatte, es herauszuhelen. Und ich füge die Künstlerfigur des Mathis Gothart Grünewald aus Würzburg hinzu.

Mit diesen Feststellungen wird zunächst dem Ruhm Nürnbergs und Dürers, der alleinige starke Quell der spätgotischen Malerei in Franken gewesen zu sein, ein klein wenig Abbruch getan. Vielleicht hat sich Albrecht Dürer die geschäftstüchtige Art seines Lehrers Wohlgenut zu eigen gemacht und unter dem Firmenschild A.D. auch Arbeiten anderer Künstler herausgegeben. Andernfalls wäre bei der großen Zahl der graphischen Arbeiten und Zeichnungen eine geradezu übermenschliche Arbeitskraft anzunehmen. Die unleugbaren Verschiedenheiten, die allein schon die verschiedenen Blätter der Apokalypse zeigen, rechtfertigen meine Behauptung. Die Forschung über diese Zeit steht gerade erst am Anfang; ich werde weiterhin einige Feststellungen machen. Dieser Schmälerei des Ruhmes Nürnbergs und Dürers zugunsten Bambergs wie Würzburgs, Grünewalds, Cranachs u. a., stelle ich aber etwas außerordentlich Positives gegenüber. Nürnberg, das bis 1490 wahrlich in der Malerei nichts Hervorragendes aufzuweisen hat, wofür vielleicht gerade das Herumtafeln und Suchen Dürers auch in Italien der beste Beweis ist, erhebt sich seit etwa 1495 — die Rückkehr des Veit Stofz nach Nürnberg und die Heimkehr Dürers von seiner Wanderschaft und der Italienreise treffen da zusammen — zur großen Hochburg deutscher Kunst. Dank der ungeheuren Energie, welche die beiden Nürnberger Meister entfalten, in klarer, renaissancemäßiger Bewußtheit das Problem an sich zu packen, gewinnt Nürnberg nicht nur für Deutschland, sondern für die ganze Weltgeschichte der Kunst ausschlaggebende Bedeutung. Hinzu kommt, daß auch Deutschlands größtes Malergenie, Mathis Grünewald, hier gelernt hat. Das ist gewiß ein weiteres Ruhmesblatt von besonderer Größe.

Nürnberg wird damals das Sammelbecken künstlerischer Kraft. Wir müssen uns doch vorhalten, daß die Größe des Mittelalters und überhaupt aller bedeutenden Kunstzeiten in dem lebendigen Fluß der geistigen Kräfte, in der großen Einheit der abendländischen Kulturen liegt. Räumliche Enge, Abgeschlossenheit von Menschen, Schulen, Städten kann es nicht zu Zeiten geben, in denen die geistigen Führer der Kunst sich über ihre engen Grenzen



Die Grablegung Christi. Gemälde von Albrecht Dürer in der Alten Pinakothek, München. 1500

hinaus die Hand reichen. Sie kann es für die Kunst im besonderen nicht geben, wenn zünftiger Zwang die Künstler nach Ablauf der Lehrzeit auf die Wanderschaft schickt. So mußte es kommen, daß jedes Vorwärtstreben weitergetragen wurde und kein Stillstand möglich war. Nord und Süd, Ost und West — die Niederlande mit inbegriffen — waren damals in Deutschland innigst verbunden. Albrecht Dürer aus Nürnberg ebenso wie Tilman Riemenschneider aus Würzburg wanderten 1490 zu Martin Schongauer nach Colmar. Und als der große Stecher, der zugleich Vermittler westlicher Kunst war, gestorben war und der lebendige Pol im Südwesten Deutschlands erlosch, da zieht Nürnberg dank des Ausblühens städtischer Kultur, aber auch dank seiner großen Künstler alles an sich. Das ist Ruhmes genug, auch weil es der Beweis für die innige Volksverbundenheit der damaligen Kunst ist. Die hier in Nürnberg gesammelten und zusammengefaßten Kräfte sehen wir dann strahlenweise nach allen Teilen Deutschlands ausströmen, so daß sogar der Südwesten von dort her Künstler holte. Der Isenheimer Altar, das die deutsche Kunst der Zeit bekrönende Meisterwerk, ist von einem

Frankenmeister Nürnberger Schulung. Denn Grünewald ist, wenn er auch aus Würzburg kam, bei Albrecht Dürer in die Lehre gegangen und hat, wie ich hier vorführen möchte, mit ihm zusammen und mit Lukas Cranach das gewaltige Ausblühen der fränkischen Schule veranlaßt.

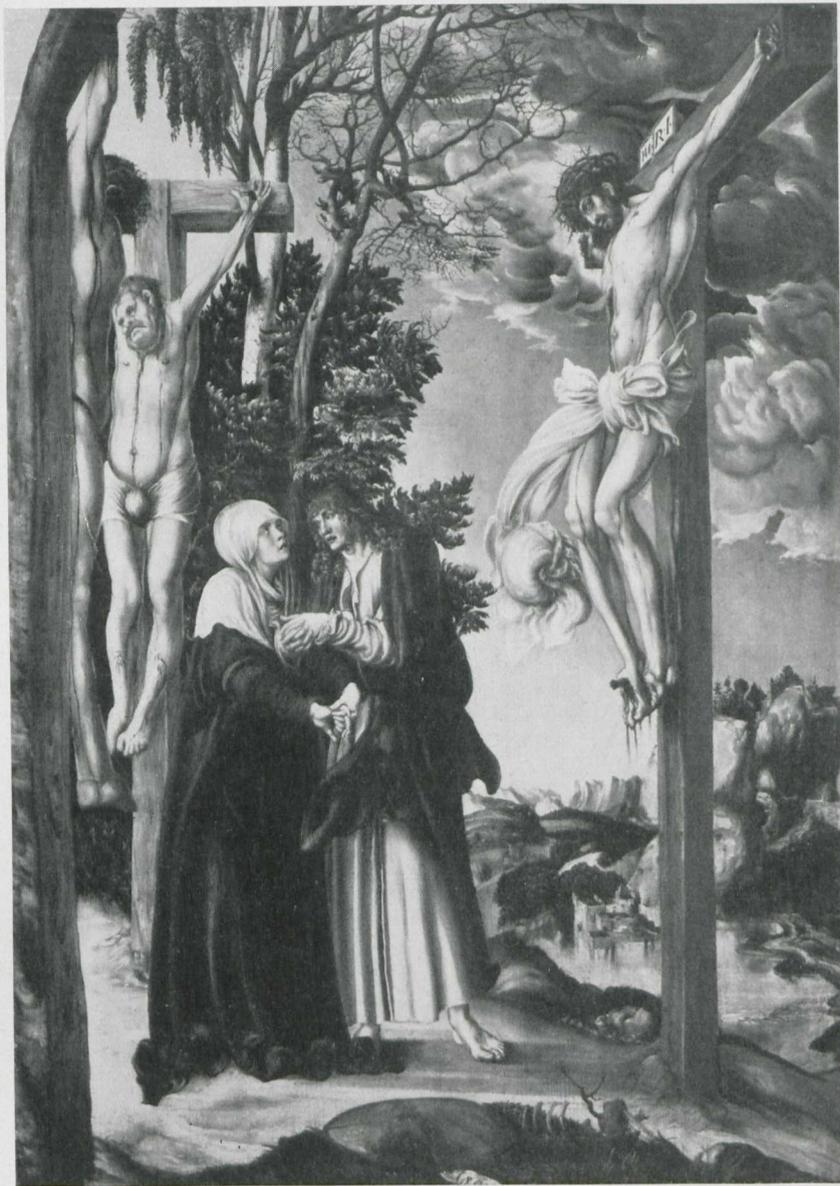
Das Dreigestirn, das über Nürnberg aufging, breitet ein wunderbar strahlendes Licht aus und läßt das künstlerische Getriebe am Ende des Jahrhunderts in der freien Reichsstadt besonders glänzend erscheinen. Dürer, Cranach und Grünewald stehen vor uns in einer Zeit, in der noch keiner der Drei in einer Manier erstarrt war, voll jugendlich leidenschaftlichen Sturms und Drangs, deren lebendigstes Zeugnis die „Apokalypse“ Dürers ist, und an der nach meiner Überzeugung auch die beiden anderen wie an den übrigen frühen Holzschnitten Dürers aus der Zeit mitgearbeitet haben. Eine Besonderheit ist, daß alle drei Künstler damals farbig besonders reizvolle Werke schaffen, wie etwa Dürer seinen Tabachschen Altar, dessen beide Stücke in Frankfurt und Köln farbig vielleicht das Beste sind, was er schuf. Das gleiche gilt von Cranach und seinen Frühwerken in Wien, München und Berlin, die in zartester Durchsichtigkeit und lockerem

Farbenrausch erstrahlen. Und Grünewald tritt hier erstmals mit seinem frühesten Meisterwerk, dem „*Kilianismartyrium*“, heute in der Würzburger Universitäts-galerie, von dem ich hier im besonderen zu sprechen habe, als der große Meister der Farbe auf. Vielleicht wird der Einfluß des Jacobo de Barbari, der ihnen die Schönheiten venezianischer Farbe vermittelte, hier besonders deutlich wirksam. Barbari verschwand bald nach Wittenberg, Grünewald kehrte nach Würzburg zurück, Cranach zog nach Wien! Dürer blieb allein, um erst dann einseitig seinen formplastischen Stil zu entwickeln. Vielleicht aber war der Jüngste der drei Künstler: Grünewald, der, wie seine Entwicklung zeigt, allein jene ersten Ansätze zu einer neuen Farbigkeit weiterentwickelte und zu ganz großem Ausdruck gestaltete, auch damals schon mit seinem leidenschaftlichen Wesen bestimmend für die besonders malerischen Werke der Nürnberger Schule um 1500.

Um die künstlerische Größe, die Nürnberg um 1500 seinen Glanz verleiht, herauszuheben, führe ich hier die drei Hauptwerte der drei Künstler vor: Jedes von ihnen hat eine ganz besondere Note, die schon das Wesen jedes

der drei Meister kennzeichnet. Allen dreien ist eine besondere Monumentalität in stark realistischer Wiedergabe eigen, indem große Motive und Figuren in großem Maßstab vorgeführt werden. Bei allen dreien zeigt sich, wie wir sehen werden, eine außergewöhnliche Verbundenheit des Figürlichen mit dem Landschaftlichen, in dem immer eine bedeutende Naturstimmung als beherrschend gegeben ist. Daran erkennt man das „Gotische“ der drei Stücke, in denen noch nicht der Renaissanceformalismus die Oberhand hat und etwa die Figuren allein in ihrer formplastischen Klarheit heraushebt, sondern noch der tiefe religiöse Gehalt stimmungsmäßig wie formgestaltend in Erscheinung tritt. Das ist noch „dunkles Mittelalter“, aber darum doch so edle, innige, ausdrucksvolle Weise, Form nicht als Ding an sich, sondern als gesformtes Seelenleben!

Voran nehme ich das Hauptstück des Ältesten der Drei: Dürers „Grablegung“ in der Münchener Pinakothek (Abb. S. 34). Es ist eine von Dürer im Holzschnitt öfters gegebene Darstellung. Weil ihm der Sinn für das Malerische der Natur abgeht, wenigstens in der großfigurigen Malerei, während er in der Graphik eine glücklichere Hand hat, haftet er zu sehr am Einzelnen, und seine Gewissenhaftigkeit zwingt ihn zu sorgsamsten Naturstudien, die im Bild mehr oder weniger geschickt zusammenzufügen für ihn eine mühselige, ihn wenig reizende Arbeit ist. So kommt leicht etwas Mosaikartiges in seine Bilder, und das einzelne drängt sich darin zu sehr hinaus. Das gilt auch von dieser Grablegung, die doch eigentlich keine beste Figurenkomposition genannt werden kann. Das harte Licht, in dem alles gegeben ist, die Genauigkeit der Durcharbeitung wirken zerstückend, da sich jeder Teil im Bild mehr für sich hervordrängt, und zwar nicht nur jede Körperform, sondern auch jede Falte, jedes Stoffmuster. Hinter dem strengen Hochrelief erscheint dann etwas kleinlich durchgebildet und in aller Schärfe die landschaftliche Ferne. Eine monumentale Formwelt beherrscht das Bildfeld, der tiefe Ernst und die gelassene Strenge der Figuren geben ihnen eine große Haltung, erhöhen den Eindruck tiefer Durchdrungenheit bei verblüffender Wirklichkeitsnähe. Die Farbe erscheint schon der koloristisch-malerischen Neigungen, die sich im Tabach-Altar bemerkbar machten, entkleidet. Der Künstler hat seinen formplastischen Stil gefunden. Die Liebe, die er in der Wiedergabe der Wirklichkeit, sei es bei den Figuren, sei es in der Landschaft, zeigt, ist die Liebe am Objekt, am Einzelnen, an der faßbaren Form. Von einem malerischen Zusammenfassen und optischen Erschauen ist



Christus am Kreuz. Gemälde von Lukas Cranach d. A. in der Alten Pinakothek. 1503

nicht die Rede. Das fällt besonders auch bei den Wolken auf, die sich hoch am Himmel aufstürmen und wie schwere Massen aufsteigen, so daß das landschaftliche Stimmungsmoment, das der Künstler sichtlich geben wollte, des mystischen Zaubers entbehrt.

Ganz anders paßt Cranach auf seinem „Christus am Kreuz“ von 1503, ebenfalls in München, Pinakothek (Abb. S. 35), seine Aufgabe an. Der Ernst und die tiefe Ergriffenheit sind hier ebenfalls überraschend großartig. Aber er ist nicht der klare Denker und strenge Beobachter, sondern etwas von phantastischer Zerrissenheit mischt sich hinein. Die Farbe, die bei Dürer nur als Anstrich der Form gegeben ist, wird zum Ausdruck leidenschaftlicher Erregung. Sie flackert wild auf, und in ihrer herben Pracht lockert sie die Strenge der Form. Es ist nicht Stille und große Haltung wie bei Dürer, sondern wehleidiges Klagen, beruhigendes Zusprechen, Ringen der Gefühle mit den Schicksalsmächten, für das dieser anders veranlagte Künstler auch den Hintergrund als Ausdrucksmittel gebraucht. Nicht nur die dunklen Baumkronen im Grunde oder die fernen

Berge, auch die Wolken oben, die bei Dürer so gebunden schwer gehalten sind, sind aufgewühlt. Tiefsdunkel mit hellen Wolkenfäulen sind sie ebenso zerrissen, wie das flackernd geballte Hüfttuch oder die magisch in die Verkürzung hinausgeschobene Figur am Kreuz. Wir fühlen uns nirgends so sehr an Grünewald und seine späteren Werke in Isenheim erinnert wie hier und möchten fast meinen, der junge Würzburger habe eine große Erinnerung an dieses Werk seines Freundes mit auf den Weg genommen, das er vielleicht vor seinen Augen hatte entstehen sehen.

Dann aber, wenn wir zu dem Werk, das Mathis Gothart Grünewald als Zeugnis aus dieser Nürnberger Sturm- und Drangzeit hinterlassen hat, zu dem „Kiliansmartyrium“ in Würzburg (Abb. S. 37) übergehen, so müssen wir gestehen, daß es wieder etwas ganz anderes ist. Es war eben damals eine der Zeiten in der Kunst, wo die schöpferischen Kräfte so lebendig, so frisch sind, daß sie einzig und allein dem führenden Genius und seiner besonderen Art gehorchen. Und dieser Würzburger Meister erseht vor uns, wie er später immer wieder auftritt, nicht als gewaltfam rücksichtslose Kraftnatur, sondern als ungewöhnlich tief und weich zugleich von seinen innersten, religiösen Gefühlen beherrschter Geist. Gewiß lehnt er sich in der Anordnung der Figuren an Dürers Grablegung an. Man vergleiche die rechte Hälfte mit dem Knienden und dem Stehenden mit der knienden Magdalena und dem Mann mit dem Salbgefäß bei Dürer oder den linken Henker bei Grünewald mit dem härtigen Mann links, der den Leichnam Christi aufrichtet, und die gebauschten Faltenärmel bei beiden. Wir erkennen auch, daß Grünewald die Dürersche Landschaft mit der Bergflüsse und den Tiefenpfad links, sowie die Bucht an den Bergen rechts genau übernommen hat. Aber welcher anderer Geist spricht hier! Wenn bei Dürer überall Ruhe und Gelassenheit herrscht, dazu klare Faßbarkeit, scharfer Linienzug, hartes Licht, so ist hier alles von einem lebhaften, aber unendlich milden Hauch durchweht. Durch die linke Gruppe geht in weicher doppelter S-Linie ein Bewegungsschwung, den wir sonst nur bei Grünewald, etwa bei dem Antonius der Isenheimer „Versuchung“ finden. Im Ausdruck der Figuren ist etwas Zartes, Befangenes. Vor allem aber, Farbe sowohl wie Licht gewinnen fast ästhetische schönheitliche Werte, die wir einzig und allein dem Meister des Isenheimer Altars und der Stuppacher Madonna zutrauen können. Links klingt ein reicher, voller Tonakkord in Komplementärtönen Rot-Grün; das Licht schillert darüber nicht um hartkantige Formen herauszuholen, sondern um den Farben jenen durchsichtigen Glanz zu geben, die doch für diese Zeit — ich denke da besonders an die früheren Arbeiten Cranachs — so bezeichnend sind, später aber nie wiederkehren. Noch wunderbarer fast wirkt aber die rechte Hälfte mit dem unendlich melodischen Zusammenklang in warmem, verschiedenartigem Rot — blaßrosa, weinrot, goldbraun —, wozu kühles Blauweiß und ganz zartes Grün kommen. Solch lyrischen Farbensang konnte nur der größte Meister der Farbe anklingen lassen. Aber noch mehr: die Landschaft im Grund — es kommt leider nur die linke Hälfte in Betracht, da auf der rechten Seite die plumpen Bäume aufgemalt sind — ist das erste wirklich malerisch gesehene Landschaftsstimmungsbild. Gegenüber der lastenden Schwere der Wolken bei Dürer oder der zeretzten Anruhe und Aufgeregtheit bei Cranach, hier vor lichtem, gelblich phosphoreszierendem Himmelschein sich breiten leicht bläulich-violette Wolken über einer in zartem Lichtduft sich auflösenden Burg. Das ist zum erstenmal in der

Malerei die bezaubernde Schönheit der Atmosphäre, ihr mystischer Glanz, wie er uns etwa auf Grünewalds Stuppacher Madonna oder auf dem Isenheimer Menschwerdungsbild wieder begegnet. Man vergleiche die hart gezeichnete landschaftliche Ferne bei Dürer.

Das Werk läßt auch deutlich das Wachsen der künstlerischen Kraft des Meisters erkennen und zeigt die für Grünewald charakteristische Arbeitsweise, die wir später immer, besonders am Isenheimer Altar feststellen können. Er entwickelt da eine ganz andere Art als Dürer, der selten Verbesserungen bei den Ausführungen erkennen läßt, weil er immer erst ans Werk ging, wenn er das Ganze im Entwurf und dazu das Einzelne in sorgsamem Naturstudien fertig hatte. Er ist der Zeichner und Formgestalter. Grünewald aber ist wesentlich impulsiver, viel mehr Maler. Er gewinnt Abstand, überschaut das Ganze und läßt das Bild aus der Tafel herauswachsen. Beim Malen schwillt ihm die Kraft, die Schöpferfreude. Das lassen die zahlreichen Verbesserungen und auch der Wandel der Bildauffassung am Isenheimer Altar erkennen; das zeigt in gleicher Weise das „Kiliansmartyrium“. Wenn wir die beiden Bildtafeln nebeneinander sehen, haben wir den Eindruck, daß unbedingt die linke die ältere ist. Das Verhältnis der Figuren zum Bildfeld ist noch altertümlicher, die Figuren sind in das Bild hineingerückt und stehen in scharfen Linien vor dem Grund. Rechts aber sind die Gestalten größer geworden; die des Knienden, die zugleich an den vorderen Bildrand herangerückt ist, beherrscht das Bildfeld. Farblich ist ein mehr melodisches Zusammenstimmen in äußerst zarten Abtönungen in fein unterschiedlichem Rot, dazu ein weiches Lichtschattenpiel gewonnen. Das sind neue farbige Werte, für die vielleicht eine Beeinflussung von Seiten der Schönfarbigkeit venezianischer Malerei, vermittelt durch Jacobo de Barbari, anzunehmen ist. Das gilt ebenfalls von den üppigen Gewändern, die wohl aus dem Süden eingeführt sind, besonders aber auch von der zarten Weise, mit der der Oberkörper des hl. Kilian (Abb. S. 41) gemalt ist, wo die ganz zarte Leichtigkeit der Farbe, das fein aufgesetzte Lichterspiel der weißen Ärmel und des lichtgrünen Mantelstückes uns entfernt etwa an Barbaris Berliner Bild und den Ärmel der knienden Stifterin erinnern. Dieser Jacobo de Barbari scheint aber auch am Lindenhardter Altar und in der außergewöhnlich weichen Figur des Christus der Rückseite nachzuleben. Trotzdem soll auf das Hineinspielen dieses Einflusses nicht zuviel Gewicht gelegt werden. Wir werden kaum fehlgehen, wenn wir die auch bei Albrecht Dürer um 1500 im Tabernakel Altar erkennbaren farbigen Schönheiten, besonders auf dem Frankfurter und dem Kölner Flügel, ferner die gleichen Vorzüge bei dem frühen Cranach auf dieselbe Quelle zurückführen. Jedenfalls ist festzustellen, daß Grünewald derjenige ist, der von allen drei Frankenmeistern am meisten davon gelernt hat, gewiß weil seine Begabung in dieser Richtung ging. Die farbigen Schönheiten des „Kiliansmartyrium“ sind uns ein Hauptzeugnis für die Urheberhaft des größten Farbenmeisters der deutschen Kunst an diesem Werk, das bei der Arbeit so recht als „optische Vision“ herausgewachsen ist, wie es beim rechten Maler sein soll. Das ist vielleicht das am meisten Grünewaldsche an diesem Altar, und darüber werden all die spitzfindigen Zweifler nicht hinwegreden können. Solche Meisterschaft vermochte damals nur er.

Für die Anteilnahme, welche die beiden andern Frankmaler an Dürers Holzschnitten haben, führe ich nur zwei Beispiele an. Man nehme die kniende Heiligengestalt von



Das Kiliansmartyrium. Gemälde von Matthias Grünewald im Universitätsmuseum, Würzburg. Um 1500



Die Engel, die Winde anhaltend. Aus Dürers Apokalypse. Holzschnitt von Lukas Cranach (?). 1498

Cranachs Verehrung des Herzens Jesu, vom Jahre 1505, (Abb. S. 39), und man wird die Ähnlichkeiten mit den groben Gestalten der die Winde aufhaltenden vier Engel in der „Apokalypse“ (Abb. S. 38) oder mit dem jugendlichen Wächter auf dem Elberg in der „Großen Passion“ nicht als zufällig annehmen wollen. Beim Vergleich der weichen, strahlenden Figur des knienden Märtyrers auf Grünewalds „Kiliansmartyrium“ und der zarten, knienden Gestalt des jugendlichen Johannes auf den „Sieben Leuchtern“ der „Apokalypse“, (Abb. S. 39), erkennt man auch hier die Hand Grünewalds, zumal die Figur im Bild im Gegensinn gegeben ist, also der Vorzeichnung entspricht. Für die Rückenfigur auf der „Verspottung“ Grünewalds in München hat man eifrig herumgeraten, ferne Italiener herangeholt und ganz übersehen, daß die gleiche Figur in der rechten unteren Ecke der apokalyptischen Reiter zu

sehen ist. Bezeichnend ist, daß Grünewald immer an Frühwerke Dürers anknüpft, wie etwa auch bei den beiden Eremiten des Isenheimer Altares und bei der Stuppacher Madonna. Auch der linke Fenster des „Kiliansmartyriums“ findet sich in einer ähnlich zaubernden Bewegung in der Mitte des schönen frühen Holzschnitts Dürers mit der Marter der Zehntausend wieder.

Zu allen Belegen für die Schülerschaft Grünewalds in Nürnberg bei Dürer kommt überraschenderweise noch die neuentdeckte Dürer-Madonna, die Friedländer im „Pantheon“ veröffentlichte (November 1934), hinzu. (Abb. S. 44). Zunächst entdecken wir da links im Fenster denselben Weg in die Tiefe an einem Hügel mit Burg vorbei und ähnlich gemalte Bäume wie auf dem Kiliansmartyrium. Wichtiger noch, nicht nur weil es als neuer Beweis für die von Friedländer angenommene frühe Ent-

stehung ist, erscheint mir die überraschende Ähnlichkeit des Christuskinds mit dem Christkind auf den Schultern des hl. Christophorus vom Lindenhardter Altar (Abb. S. 43). Damit haben wir die Brücke zum zweiten bekannten Werk Grünewalds, das heute allgemein anerkannt und wegen der Zeitangabe 1503 bedeutsam ist.

Fassen wir das zusammen, was jene drei Frankenmeister in der Kunst ausmachen. Die Drei sahen ihr Ziel in einer ausdrucksstarken, lebensvollen Gestaltung, in einem bewußten Realismus großen Formates. Der erste, Dürer, gibt die starke Formgestaltung als Ausdruck gehaltvoller Stimmung in innerer Ergriffenheit; der zweite, Cranach, liebte starke Betonung der inneren Zerrissenheit; der dritte, Grünewald, aber erscheint neben jenen derb-realistischen Meistern von einer weichen Empfindsamkeit, wobei der Farbe besondere Ausdruckswerte abgewonnen werden.

Woher aber kam dieses zarte Abgestimmte in Farbe, in Linie, im Ausdruck der Figuren wie im landschaftlichen Hintergrund? Gewiß hat es nicht in Nürnberg seinen Ursprung; einzig und allein in Würzburg konnte es gewachsen sein. Dort war seit mehr als einem Jahrzehnt ein Künstler tätig, der als letzter in der Reihe der großen Gotiker und Meister der Linienkunst vielleicht das Vollendetste an schönheitlichem Linienschwung und zarter Stilisierung gegeben hat: **Tilman Riemenschneider**. Um das Besondere vorzuführen, bringe ich aus der großen Reihe der Frühwerke, die damals schon fertig waren — ich nenne den Münnerstädter und den Creglinger Altar, die Adam-Eva-Figuren und den Scherenbergstein — die kleine „Beweinung“ im Universitätsmuseum (Abb. S. 40), wo sie neben Grünewalds „Kiliansmartyrium“ hängt, nicht allein, weil sie eines seiner feinsten Stücke ist (um 1495 ge-



Ausschnitt aus dem Holzschnitt „Die Verehrung des Herzens Jesu“ von Lukas Cranach d. A. Um 1500



Johannes, die sieben Leuchter erblickend. Ausschnitt aus Dürers „Apokalypse“. Holzschnitt von Matthias Grünewald (?). 1498

arbeitet), sondern auch, weil es gegenüber Dürers „Grablegung“ und seiner kraftvoll-großartigen, jedoch etwas schwerfälligen Art Riemenschneiders Eigenstes offenbart. Freunde kraftvoller Weise, die in der starken Wirklichkeitsgestaltung die Aufgabe aller Kunst sehen, werden es schwächlich, wenn nicht süßlich finden. Wer aber mit feinem Schönheitsgefühl begabt ist, wird die weiche Melodie der Linien, die da in sanftem Zug und immer die Körperformen wirkungsvoll begleitend, wenn nicht umrahmend auf- und niedersteigen und die Figuren in ihren Bewegungen zu einem harmonischen Zusammenklang verbinden, bewundern müssen. Und diese weiche Schönheit übernahm offenbar Grünewald von dem Würzburger Meister, mit dem zusammen er den Kiliansaltar arbeitete. Denn in Riemenschneiders Werkstatt ist die leider verlorene Holzschnittplastik des Altares entstanden, wie die auf der Rückseite noch erkennbaren Umrisse der dereinst dort angebrachten Relieffiguren oder die nur aus einer kleinen Wiedergabe bekannte Mittelschreinplastik (ich verweise auf meine obengenannten Schriften) eindeutig erweisen. Aber nicht nur die Plastik, sondern auch die Malerei ist Würzburger Ursprungs, d. h. der Maler des Bildes muß in Würzburg gewesen sein, wie ein Blick auf ein älteres „Kiliansmartyrium“ von 1490, heute im Universitäts-



Die Beweinung Christi. Holzschnitzerei von Tilman Riemenschneider im Universitätsmuseum, Würzburg. Um 1500

museum bezeugt. Wir finden da das Vorbild zu dem linken Henker, mit demselben weißen geknoteten Tuch und derselben Geste. Aber Grünewald verfeinert ihn gegenüber der groben handwerklichen Weise des älteren Frankenkünstlers. Es ist dieselbe Umstimmung wie gegenüber den Werten der Nürnberger Schule und ihrem kräftigen Realismus. Man möchte sogar den weich, fast ängstlich geneigten Kopf mit dem mächtigen Haarschopf für eine Nachbildung des jugendlichen, sentimentalischen Johanneskopfes von Riemenschneiders „Beweinung“ halten. Ähnliches gilt von manchen Einzelteilen, von den aufgebauhten Gewandsäumen, die sich bei Riemenschneider, aber auch bei Malern der Würzburger Schule öfters finden. Das Wichtigste aber ist die vollkommene Durchdringung des Ganzen mit diesem besonderen Schönheitsgefühl, das gerade damals, nicht aber später von Riemenschneider gepflegt wurde. Diese weichen Regungen, die in Linien spiel und Farbe melodisch zusammenklingen, verweisen vor allem das Werk nach Würzburg um 1500. Allein in der dortigen Luft konnten so seelenvoll zarte Töne anklingen. Die schwingende Linie gleitet geistvoll über alles und verbindet etwa die beiden linken Gestalten in doppeltem S-Schwung zu einer bewegten Gruppe. Wenn der gleiche Künstler einige Jahre später, etwa auf den Zeichnungen zu der verlorenen Frankfurter „Verklärung“ ähnlich bewegte Figuren bringt, so spüren wir die gleiche Hand, aber auch den Fortschritt in eine mehr breite, weichere Weise. So ist der Meister

dieses Altares ein Würzburger Kind, freilich auch in Nürnberg geschult, es ist der Würzburger Mathis Gothart Grünewald, der aus dieser doppelten Erziehung auf fränkischem Boden, einesteils im Nürnberger naturkräftigen Tatsachensinn, andernteils im zart-sentimentalen Würzburger Schönheitsgefühl, dazu begabt mit besonderem Farbensinn der innerlichste und ausdrucksreichste Bildgestalter der deutschen Spätgotik werden konnte.

Wie er bald weicher wird, das bezeugt schon sein nächstes Werk, der Lindenhardter Altar vom Jahre 1503 (Abb. S. 42). Auch er steht, wie ich früher (Zeitschrift für bildende Kunst 1928, Sept. und „Altfränkische Bilder“ 1930), erwies, in engster Beziehung zu Riemenschneider. Am eindeutigsten wird das offenbar in der Übernahme von Riemenschneiders Rudolf von Echerenbergkopf für den Kopf des linken Bischofs der rechten Hälfte, des hl. Agidius. In gleicher Weise ist neben Einzelheiten die Gesamtaufassung des Bildes in dem feinen Linienfluß der Falten, in den weichen Typen und der stillen Schönheit ganz dem Geiste des Würzburger Bildschnitzers verwandt. Der Lindenhardter Altar ist in derselben Technik wie das „Kiliansmartyrium“, d. h. mit durchsichtigen Farben auf caseingrundiertem Tannenholz gemalt. Es befindet sich freilich in einem trostlosen Zustand; aller Glanz ist dahin, trübselige Stumpfheit liegt über dem verdorrenden Bild. Wenn Unterschiede sich zeigen, so möchte ich auf eine Bemerkung Friedlaenders eingehen, der die Unterschiedlichkeit



Ausschnitt aus dem rechten Flügel des Kiliansaltars. Gemälde von Matthias Grünewald. Vgl. Seite 37



Flügel des Lindenhart Altars, gemalt von Matthias Grünewald. 1503

in den Werken Dürers damit erklärt, daß er, wie der Künstler selbst einmal in einem Brief an Heller von 1508 bemerkt, in zweifacher Manier arbeitete. Er redet von „fleißigem Kleibeln“ einerseits, und von „gmein Smäl“ andererseits. Das erstere hat bei Grünewald für das „Kiliansmartyrium“ zu gelten, das ein großer Auftrag war, zusammen mit dem größten Bildschnitzer der Stadt Würzburg, mit Riemenschneider und wahrscheinlich für den dortigen Dom. Auch ist der Künstler noch mehr Anfänger und steht noch stärker unter dem Einfluß Dürers und seiner sorgfamen Malweise. Der rechte Henker erscheint uns als eine Erinnerung an Dürers ganz in dieser Manier gearbeitetes Selbstbildnis von 1498 (Abb. S. 43), mit dem auch die feinen Falten im Gewand des linken Henkers übereinstimmen. Auf dem Lindenhart Altar ist alles leichter, schneller hingeworfen. Trotzdem ist die Malweise, etwa das Zeichnen der Umrisse in ganz weicher, dunkler

Kontur (man vergleiche den linken Henkerkopf mit dem des hl. Agidius) durchaus die gleiche. Daß dem Künstler bei dem „Kiliansmartyrium“ anscheinend die Geduld ausging, zeigt die Untermalung der Hände des linken Märtyrers, wo er bei den etwas dicken älteren Händen die Finger in langen Gliedern herauszieht. Und die Rechte des hingestützten Kilian ist in dunkler Kontur mager und dürr, aber sprechend hingestrichen ebenso wie es spätere Grünewalds, etwa der hl. Antonius auf der Isenheimer „Versuchung“ zeigen. Aber auch auf dem Lindenhart Altar, und zwar in der Figur des ganz locker hingemalten Christus der Rückseite sehen wir dieselben Hände, wie übrigens auch die Füße ähnlich langgezogene Zehen zeigen.

Alles in allem ergibt sich aus dieser Auseinandersetzung über die Jugendwerke Grünewalds und über die Stellung der fränkischen Malerei um 1500 die Bedeutsamkeit jener Jahrzehnte als einer großartigen Zusammenfassung



Selbstbildnis Albrecht Dürers vom Jahre 1498. Prado, Madrid



Kopf des rechten Herkers aus dem „Kiliansmartyrium“. (Vgl. S. 37)

aller künstlerischen Kräfte gerade in Franken. Was dabei Mathis Grünewald besonders erhöht, ist, daß er die doch für sich hervorragenden Leistungen der Würzburger Schule von Riemenschneider in sich mit dem gewaltigen Antrieb der Nürnberger Schule einte. So kam schönheitlich fast weich gestimmtes Wesen zu der frischen Erfassung der Naturwirklichkeit der Nürnberger hinzu. Daß die Natur ihn mit höchstem Farbensinn begabt hatte und er es allein war, der den damals von Jacobe de Barbari nach Deutschland gebrachten schönheitlichen Farbensinn zu gewaltigster Ausdruckskraft ausbaute, war sein besonderer Vorzug, der ihn zum größten Maler der Farbe in der deutschen Malerei, in der Malerei der Welt überhaupt befähigte.

So sahen wir im Bannkreis Dürers das Würzburger „Kiliansmartyrium“ und ebenso den Lindenhardter Altar stehen. Beide aber zeigen auch die gleichen Beziehun-



Kopf des Christophorus mit dem Christuskind vom Lindenhardter Altar. 1503. (Vgl. Seite 42)

gen zu Riemenschneider; beide stehen eindeutig, auch in den Figurentypen — man findet den linken Herker im Frankfurter Cyriacus und im Hsenheimer Sebastian, den rechten in Grünewalds Selbstbildnis und dem Eremiten Paulus in Hsenheim wieder — in Zusammenhang mit Grünewalds sicheren Werken. Ist es da verwunderlich, wenn man die archivalisch gesicherte These, daß Matthias Grünewald Mathis Gothart Neithart geheissen hat und ein Würzburger war, für eine Zuschreibung dieser beiden Werke heranzieht? Aber nicht auf diesem umständlichen Wege wurde mir die Erkenntnis. Als ich das Bild sah, kam es plötzlich über mich; mir offenbarte sich bei der ersten Begegnung dieser vergessene Genius: Grünewald. Solch inniger Seelenschwung, solch göttlich zarte Linienrhythmik, solch hinreißende Schönheit der Farbe, solch weicher, mystischer Zusammenklang konnte nur der Widerhall seiner



Madonna. Gemälde von Albrecht Dürer. 1500. Sammlung Baron von Thyssen im Schloß Rohonc

weichen Seele sein. Die wunderbare Einheitlichkeit in allem, sei es Linie oder Form, Licht oder Farbe, Figur oder Landschaft bei diesem herrlichen Werk kann nur von ihm sein, nicht etwa von einem Manieristen um 1520, der die plumpe Schwerfälligkeit seiner Figuren durch geschraubte Bewegungen interessant zu machen sucht. Freilich darf man das Bild nicht bei elektrischem Licht im engen Raum sehen. Sonne, Abstand, Atmosphäre gehören dazu. Dieser Aufsatz ersetzt dürftig, was ich mir wünschte, das Bild einmal neben Dürers „Grablegung“ und Cranachs „Kreuzigung“ in der Münchener Pinakothek gestellt zu sehen, daß es die Qualitätsprobe bestehe. Vielleicht aber kommt doch einmal der heitere Schein auch über die

düstere Kritik, der Glanz der Freude darüber, daß hier ein herrliches Meisterwerk deutscher Kunst bewahrt wurde und daß es dem größten Meister der Farbe zurückgegeben wurde, noch mehr, daß damit das Grünewaldproblem seine Klärung findet. Mir lag aber auch daran, zu erweisen, wie zu all den gewaltigen Anregungen, die der junge Dürer gegeben hat, noch der starke Antrieb zu rechnen ist, den er auf den jungen Würzburger Maler Mathis Gothart Grünewald ausübte. Damit erhöht sich der Ruhm dieser Zeit des Sturms und Drangs in der Würzburger Schule um 1500, die als eine der glanzvollsten zu bezeichnen ist auch für Dürer, der damals noch nicht in naturalistischem Formalismus erstarrt war.