

Lorenz Dittmann,  
Institut für Kunstgeschichte  
der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule, Aachen.

### Der Lindenhardter Altar und das Frühwerk Grünewalds.

Ein Rückblick auf die Forschungsgeschichte stehe am Anfang meiner Erörterung der Lindenhardter Altarflügel. Dieser Rückblick beansprucht keine Vollständigkeit (die Durchführung einer solchen Absicht würde allein ein umfangreiches Referat erfordern), vielmehr sollen einzelne Autoren exemplarisch zur Sprache kommen.

Als Werk Grünewalds entdeckt wurden die Malereien des Lindenhardter Altars 1915 bekanntlich von *Karl Sitzmann* und diese seine Entdeckung, nach einer kurzen Notiz von 1919, 1926 in einer ausführlicheren Publikation vorgestellt.<sup>1)</sup> Hier schreibt er: „Schon bei flüchtiger Betrachtung der Rückseiten der beiden Altarflügel fällt des Malers hohe schöpferische Begabung auf, von welcher Anordnung und Verteilung der vielen Figuren auf zwei schmalen Tafeln zeugen. Der Maler offenbart sie dadurch, daß er auf jeder Tafel eine Hauptfigur ganz in den Vordergrund der Komposition stellt und die übrigen Figuren bei gruppenweiser Anordnung mehr in die Tiefe rückt.“ (S. 28) Als Vergleichsmomente mit den gesicherten Werken Grünewalds führt Sitzmann mit an erster Stelle die Farben an, „zumal das von Grünewald besonders bevorzugte Rot, das weinrote, purpurne und scharlachfarbene Töne aller Schattierungen aufweist, dann ein Grün, das ebenso vom leuchtenden Gelbgrün über Saftgrün bis zum dunkelsten Blaugrün des Hintergrundes die verschiedenartigste Abwandlung erfährt, die Behandlung des Weiß mit blauen Schatten, während Ocker und Gelb hier weniger hervortreten und hauptsächlich bei den Drachen und dem Rankenornament Verwendung finden“.

Dieses ornamentale Astwerk gibt auch eine Vergleichsmöglichkeit, es „kehrt auf dem Verkündigungsbild des Isenheimer Altars ähnlich wieder. Man vergleiche weiter die auffallende Übereinstimmung in der Behandlung des graubraunen, vorn gleich einem Podium abgeschnittenen Bretterbodens zu Lindenhardt und bei der Münchener Verspottung, ja sogar die Wiedergabe des der Margareta um die Hand gelegten, unten zu einem Knoten verschlungenen Strickes bietet Vergleichspunkte mit der Verspottung“. Sitzmann führt sodann noch weitere Einzelvergleiche durch und stellt fest, daß die „schweren Faltenbrüche bei dem... Rauchmantel des Hl. Dionysius und den ebenfalls roten Mänteln von Barbara und Christophorus“ eine „für Grünewald etwas ungewöhnliche Gewandbehandlung“ darstellen: sie seien „ohne Zweifel auf Rechnung seiner Frühzeit und Entwicklungsjahre zu setzen, die mit der Schaffung eines solchen Werkes als abgeschlossen betrachtet werden dürfen.“ (S. 39) — Der Schmerzensmann der Schreintrückseite ist nach Sitzmann „nicht nur das am wenigsten gut erhaltene (Bild), sondern kommt auch der Güte nach erst mit Abstand nach den Flügelbildern“. Trotzdem weise es „starken Anklang“ an gesicherte Werke Grünewalds auf, und all-

gemein gelte, daß sich Grünewald um anatomisch richtige Zeichnung weniger gekümmert habe als die rangmäßig vergleichbaren Künstler seiner Zeit: es falle das nicht ins Gewicht, „da der Gedankeninhalt und der gewollte Ausdruck aus allen seinen Werken übermächtig zu uns sprechen“.

*Heinrich Feursteins* Grünewald-Buch von 1930<sup>2)</sup> folgt Sitzmanns Zuschreibung und ergänzt sie durch Überlegungen zur Rechtfertigung mancher Ungereimtheiten des Bildaufbaus. „Man gewahrt deutlich, wie der Maler sich formal durch die schwierige Aufgabe beengt fühlte, auf zwei schmalen Hochbildern die Gestalten der vierzehn Nothelfer unterzubringen.... Er half sich in der Erkenntnis der Unmöglichkeit, anders eine befriedigende Wirkung zu erzielen, und im gesunden Bestreben, die beiden Gruppen rhythmisch zu gliedern, in der Weise, daß er je einen Heiligen auf jeder Tafel in vergrößertem Maßstabe beherrschend in den Vordergrund der Untiefen schob, wo sie freilich in drangvoller Enge beisammenstehen, den Blick verwirren und kaum Gelegenheit haben, ihre Erkennungsmerkmale, d.h. ihre ikonographischen Beigaben, zu zeigen. Das Bildgefüge ist so dicht, daß die hintersten Figuren, deren Standort außerdem künstlich erhöht erscheint, nur als Büste sichtbar sind — eine durchaus veraltete Form der durch Übereinanderreihen von Köpfen ersetzten Tiefensicht, die deutlich den Anfänger verrät. Häufige Überschneidungen und Verzeichnungen erschweren die eindeutige Zuweisung der Hände und Abzeichen an ihre Träger. Das Raumgefühl ist noch ganz unentwickelt wie bei der Verspottung in München.“ (S. 75/76) Die räumliche Beschränkung der Figuren auf „eine Art schmaler Vorbühne“ vergleicht Feurstein mit der frühen Donaueschinger Passion Holbeins d. Ä., und auch für die Art, wie Einzelfiguren, so der heilige Achatius, teilnahmslos und in vollkommener Seitenstellung dem Bildrande zugewendet aus dem Bildgefüge hinausstreben, zieht er Werke Holbeins d. Ä. zum Vergleich heran. Für den Schmerzensmann der Schreintrückseite verweist er auf Jacopo de Barbari.

Feursteins Bemerkungen zur Farbgebung sind genauer als die Sitzmanns. Er bezeichnet die Farben als „stark verhalten und unbunt. Eine kleine, in den Ergänzungsfarben Rot und Grün sich bewegende Farbenleiter zeigt immerhin reich abgestufte Tonwerte mit vielen Graustufen“. (S. 76) Als Resümee seiner Einschätzungen können folgende Sätze gelten: „Das Feinnervige des Meisters hat natürlich nicht Raum genug, sich auszusprechen. Aber es ist in den erregt gespreizten Händen und in der seltsam geschwungenen Form des Stechschildes St. Georgs, die sich im Mantelumriß der heiligen Barbara konzentrisch wiederholt, deutlich fühlbar“. (S. 76)

*Walter Karl Zülch* verhält sich in seinem großen Werk „Der

historische Grünewald. Mathis Gothardt-Neithardt", München 1938, zwiespältig zum Lindenhardter Altar. In der Besprechung der Gemälde nimmt er gegen Arthur Burkhardts Meinung Stellung, der den Lindenhardter Altar als Grünewalds „most immature and least attractive work“ bezeichnet hatte, und gibt einer positiveren Bewertung Ausdruck. Wie Feurstein macht er die schmalen Hochrechtecke der Flügel verantwortlich für den Eindruck von „Gedränge und Überfülle“. (S. 86)

In der Beschreibung der Komposition geht Zülch über Feurstein hinaus: „Meister Mathis, eigenwillig und Sonderwege gehend,... ließ den Zug der Heiligen unter St. Georgs Führung über die ganze Fläche sich von rechts nach links bewegen. Statt traditioneller Reihung erfand er das Bewegungsmotiv, eine Prozession der Nothelfer über eine von tiefer Kehlung unterschrittene Bretterbühne. St. Georg scheint eben von dem Podium herabtreten zu wollen, der von seiner nur aufgestützten Hand nicht gehaltene Schild bizarrster Form gleitet schon ab; die dramatisch aufgeschreckten Untiere vorn greifen die Bewegung auf. Da erfolgt eine Stockung, wie zwei aus dem Zug herausgeschnittene Momentbilder ergibt sich eine Zweiteilung: je links und rechts eine Hauptfigur mit ihrem Gefolge.“ Anschließend bringt Zülch einen wichtigen Vergleich mit der Erasmus-Mauritius-Tafel Grünewalds: „Das im ganzen Grünewaldwerk hervorstechende Nebeneinander von Ruhe und Bewegung, dieser geistige Kontrapost, bedingt schon dieses Werk, das zwanzig Jahre später sein Gegenspiel findet in der Begegnung des Erasmus und Mauritius. Wie dort steht neben dem Bischof ein alter Prälatenkopf.“ Auch zur Farbgebung trägt Zülch Treffendes bei: „Charakteristisch ist, wie das Inkarnat der Gesichter dauernd wechselt. Bei den drei Frauen ist es blaßviolett mit rötlichen Schatten, das Gesicht des Dionys ist ganz anders behandelt als sein „Totenkopf“ mit blaßbläulichen Schatten, den er in der Hand trägt; auch seine beiden Hände stechen voneinander ab, indem die rechte auffällig bläulich schattiert ist.“ (S. 88) Und wie Feurstein sieht Zülch das Gewand des Dionysius „im Gegensatz zu allem, was wir sonst an Gewandbehandlung vom Meister Mathis kennen...“. Ihre „harte und scharfbrüchige Art hat gerade noch mit dem Rock Christi der Münchener Verspottung gewisse Verwandtschaft...“. (S. 88) Im „Werkkatalog“ aber schreibt Zülch: „Möglicherweise ist der Altar nur die Kopie eines verlorenen Werkes des Meister Mathis, so würde... auch die schwächere Farbgebung eine Erklärung finden.“ (S. 323)

Diese Selbstkorrektur Zülchs erfolgte wahrscheinlich unter dem Eindruck der scharfen Ablehnung des Lindenhardter Altars durch *Theodor Musper*, die dieser in seinem Aufsatz „Grünewaldentdeckungen?“ veröffentlicht hatte in der Kunst- und Antiquitäten-Rundschau 1934. Jedenfalls weist Zülch an dieser Stelle auf Muspers Aufsatz. Für Musper hat sich durch Sitzmanns Zuschreibung der Begriff „Grünewald“ verunklärt, und so wäre Verwirrung in die Forschung gekommen. „In Wahrheit“, so Musper, „ist der Lindenhardter Altar ein so ärmliches Werk, daß Grünewald schon aus technischen und qualitativen Gründen nicht hätte genannt werden dürfen.“ Als besonders markante Beispiele von „schlechter Zeichnung“ nennt Musper „die Art, wie die Mitra auf den Kopf des Hl. Ägidius gestülpt ist, die Flachheit der Zeichnung des vom Hl. Dionys gehaltenen

Kopfes, die scharfe Verkürzung des Bischofstabes, die komische Betonung seiner (offenbar des Dionys') Mitra und die jämmerliche Verlegenheit, die zahlreichen Figuren unterzubringen.“ Das Datum 1503, so meint Musper, sei „durchaus unverbindlich und bedeute keineswegs das Entstehungsdatum der Malereien“. (S. 10)

Abgelehnt wurde der Altar auch von *Wilhelm Pinder* in seiner Darstellung der „Deutschen Kunst der Dürerzeit“, Leipzig 1940 (S. 257 und 262).

Diesen Ablehnungen schloß ich mich in meiner Dissertation „Die Farben bei Grünewald“ 1955 an. Ich sah in der „Unklarheit und Willkür in den Überschneidungen der einzelnen Figurenteile“ nicht „nur ein Hinwegsetzen über die gegenständliche Richtigkeit des Dargestellten“, sondern auch einen „Mangel der Gestaltung“. Das zweite Kriterium war die von allen (anderen) Grünewaldschen Werken „verschiedene Art der Linienführung“. Die Linien seien „nicht seismographisch bewegt, wie immer bei Grünewald, schon bei der Verspottung und den frühen Zeichnungen. Der Lindenhardter Altar weise vielmehr leere, glatte Linienzüge von einer spannungslosen, oft eleganten Flüssigkeit auf“, die „kalligraphisch“ zu nennen wären. (S. 172, Anm. 259)

In seiner Besprechung des Lindenhardter Altars in den „Kunstdenkmälern von Oberfranken, Landkreis Pegnitz“, (München 1961) geht *Alfred Schädler* besonders auf dieses zweite Argument ein und meint, daß die von mir zu Recht, wie er schreibt, kritisierte „leerkalligraphische“ Linienführung ohne plastische Bezeichnungskraft „auf das Konto einer späteren Restaurierung zu setzen“ sei. „Entscheidend für die Beurteilung der Flügelgemälde erscheint der bisher merkwürdigerweise übersehene Umstand, daß die meisten Figuren zwar nicht vollständig übermalt, aber in späterer Zeit nachkonturiert sind. Bei genauer Einzelbetrachtung zeigt sich ein unüberbrückbarer künstlerischer Gegensatz zwischen der für Grünewald typischen „seismographisch bewegten“ zarten Linienführung etwa der Kapuze des Hl. Ägidius oder des Mantelsaumes des Hl. Christophorus und der groben schwarzen, die ursprünglichen Formzusammenhänge oft gar nicht berücksichtigenden Kontur- und Binnenzeichnungen bei den anderen Figuren, besonders auffallend bei dem Hl. Georg, der Gruppe der drei Jungfrauen, dem Hl. Dionysius. Das Ornament am Saum des Chormantels dieses Heiligen ist grob in Ölfarbe aufgemalt. Auch die Augen der meisten Figuren sind nachgezogen.“ Damit löse sich „auch die innere Diskrepanz zwischen dem genialen Wurf der Komposition, die für 1503 zukunftsweisend ist, und einer teilweise unzulänglichen Ausführung“. (S. 360) Für den Schmerzensmann anerkennt Schädler eine „den Nothelferbildern nicht nachstehende künstlerische Qualität“, wofür die monumental angelegte Komposition und die besonders mit Zeichnungen Grünewalds vergleichbare, gut erhaltene Hand, die „die Seitenwunde spannt“, sprechen. (S. 361)

Schädler betonte ferner die „Verbindlichkeit des Datums 1503 auch für die Ausführung der Gemälde“. Zweifellos habe ein „relativ so kleiner Altar die Werkstatt als komplettes Werk verlassen“. (S. 355)

Auch *Arpad Weixlgärtner* widmet in seinem 1962 posthum veröffentlichten Grünewald-Buch<sup>3)</sup> dem Lindenhardter Altar eine ausführliche Besprechung. Er sieht zumindest in den beiden Flügelbildern Werke Grünewalds, weist jedoch

darauf hin, daß sie unverkennbar flüchtig gemalt seien, und bemerkt dazu: „Es war offenbar eine Aufgabe, deren sich der Künstler nicht mit ganzer Seele annahm, sei es, daß sie ihn als Thema nicht sonderlich interessierte, daß sie ihm zu untergeordnet deuchte (die drei Bilder sind ja doch nur die Rückseiten von den geschnitzten, bemalten und reichvergoldeten Figurengruppen, die die Hauptsache am Altar bilden), sei es, daß die Arbeit zu schlecht bezahlt war oder daß er sich gerade in einer inneren Wandlung, einer Krise seiner künstlerischen Entwicklung befand.“ (S. 33) — Mit dem Schmerzensmann der Schreinerückseite hat Weixlgärtner Schwierigkeiten. Die Verkürzung des linken Unterarmes bezeichnet er als „klägliche Ungeschicklichkeit“ und resümiert: „Kein Zweifel, die Rückwand des Lindenhardter Altars gibt die härteste Nuß zu knacken auf. Die einfachste Lösung des Rätsels wäre wohl, vor dieser am wenigsten wichtigen der drei Tafeln an die schwache Hand eines Gesellen zu denken. Davor warnt aber der Ausdruck des Gesichts. Ist er für Grünewald auch befremdlich, so ist er doch seiner nicht unwürdig...“ (S. 34)

Mit dieser zwiespältigen Bemerkung Weixlgärtners schließe ich die Sammlung ausgewählter Zitate aus der Forschung. In ihrer Unentschiedenheit ist sie charakteristisch für die Zwiespältigkeit der Forschung insgesamt. Aber reflektiert diese Forschungssituation nicht eine Zwiespältigkeit des Werkes selbst?

Festzuhalten ist folgendes: das Datum 1503 ist verbindlich auch für die Gemälde, wie Schädler und andere betonten. Damit ist aber auch die Vorstellung aufzugeben, bei den Malereien des Lindenhardter Altars könne es sich um Arbeiten aus der Werkstatt Grünewalds handeln, wie Adolf Max Vogt<sup>4)</sup>, Eberhard Ruhmer<sup>5)</sup> u. a. glauben. Sie wäre nur möglich bei Annahme des, wie ich überzeugt bin, falschen frühen Geburtsdatums Grünewalds. Daß der junge Grünewald aber schon einer Werkstatt vorgestanden habe, ist ganz unwahrscheinlich. Auch meine 1955 geäußerte Vermutung, die Bilder könnten unter dem Eindruck der Grünewaldschen Kunst von einem unabhängigen Maler geschaffen sein, ziehe ich zurück. Es würde dies die Konstruktion eines Anonymus bedeuten, von dem kein zweites Werk erhalten ist. So bleibt bei der unbestreitbaren Nähe der Lindenhardter Bilder zum gesicherten Oeuvre Grünewalds nur die Lösung übrig, daß diese Bilder tatsächlich eigenhändige Arbeiten Grünewalds darstellen.

Diese Zuweisung an den großen Namen Grünewald darf aber nicht den Blick trüben für die Eigenarten dieser Bilder. Ich beginne mit der Betrachtung der linearen Gestaltung. Herr Bachmann erklärte mir, daß Schädlers These von der späteren Nachkonturierung der Bilder sehr problematisch sei. Auch die Ornamente des Dionys-Mantels seien vom Maltechnischen her als gleichzeitig mit den übrigen Teilen der Bilder anzusehen. Damit stürzt die „goldene Brücke“ zusammen, die Schädler mir gebaut hatte. Es sind also zwei verschiedene Arten der Linienführung in diesen Bildern als original grünewaldisch anzuerkennen: die „seismographisch“ bewegte, zarte Linie, wie sie Schädler an der Kapuze des Hl. Ägidius oder am Mantelsaum des Hl. Christophorus erkannte, wie sie aber auch an zahlreichen anderen Stellen zu finden ist — und jene andere, „grobe, schwarze, die ursprünglichen Formzusammenhänge oft gar nicht berücksichtigende Kontur- und Binnenzeichnung et

wa beim Hl. Georg oder beim Hl. Dionysius. Für diese zweite Art der Linienführung, für die vor allem die Konturen des Schildes des Hl. Georg stehen mögen, halte ich meine Charakterisierung als elegant-flüssig, kalligraphisch durchaus aufrecht, und auch an Schädlers Einschätzung, der von einem „unüberbrückbaren künstlerischen Gegensatz“ zwischen den beiden Linienarten sprach, ist keinerlei Abstrich zu machen. Zu begreifen ist nur, daß Grünewald selbst diesen Gegensatz in die Tafeln gebracht hat und darin auch keineswegs überbrückt hat. Mit anderen Worten: schon die Liniengestaltung zeigt, daß es sich bei diesen Tafeln um besonders widerspruchsvolle Werke Grünewalds handelt. Widersprüchlich ist nicht nur das Verhältnis der Linienführungen zueinander, sondern auch das Verhältnis von Konturierung und Nicht-Konturierung. An einigen Stellen stoßen Flächen ähnlicher Farbtöne ohne Konturen aneinander, ohne daß eine künstlerische Logik, etwa eine rhythmische Gliederung, darin sichtbar würde. So stößt die Hand des Cyriakus, die den Drachen hält, ohne Kontur gegen die helle Mütze des Achatius, ähnlich die vorangetragene Mitra des Dionysius ohne Kontur an das Inkarnat und den Ärmel des Cyriakus, die Mitra des Erasmus konturlos an das Inkarnat des Hl. Veit u.s.f. So bilden sich flächige Komplexe, die in stärkstem Kontrast stehen zum starkplastischen Gehalt nicht nur des Rauchmantels des Hl. Dionysius — der ja häufig als für Grünewald fremdartig empfunden wurde —, sondern auch der Rüstung des Hl. Georg und der Faltenpartien im Mantel des Hl. Christophorus. — Widersprüchlich ist auch, das ging schon aus manchem der angeführten Zitate hervor, die Raumkomposition der Tafeln: ist die Raumerstreckung der Figurenbühne vorne durch die Leerstellen und die darin eingetragenen (einander allerdings auch überlagernden und irritierenden) Perspektivlinien — vor allem beim rechten Flügel — ausdrücklich akzentuiert, so schieben sich die hinteren Figuren unräumlich übereinander empor. — Die Beurteilung der Gesamtkomposition schwankt in der Forschung zwischen dem Muserschen Verdikt der „jämmerlichen Verlegenheit, die zahlreichen Figuren unterzubringen“, und der Einschätzung Schädlers und anderer als eines „genialen Wurfes“. Eine genaue Beschreibung der Gesamtkomposition der beiden Flügelbilder steht meines Wissens noch aus. Wichtige Ansätze dafür lieferte Zülich mit seiner Hervorhebung des Bewegungsmotives, des Prozessionshaften der Gesamtkonfiguration. Für unrichtig dagegen halte ich es, wenn er von einer „Stockung“ spricht und formuliert: „Wie zwei aus dem Zug herausgeschnittene Momentbilder ergibt sich eine Zweiteilung: je links und rechts eine Hauptfigur mit ihrem Gefolge.“ Eine solche zeitliche Zuspitzung auf einen Moment findet im anschaulichen Bestand keine Stütze. In Kurt Bauchs wichtigem Aufsatz „Aus Grünewalds Frühzeit“ (auf diesen Aufsatz gehe ich sogleich noch näher ein) findet sich folgende Beschreibung der Lindenhardter Flügel: „Statt einfach dazustehen, werden je sieben Heilige um eine Hauptfigur gruppiert, ähnlich wie Holbein auf seinen vielteiligen Werken die Titelfigur (Christus, Maria) jeweils in der Mitte über die Handlungen dominieren läßt... Hier (bei Grünewald) jedoch sind die Figuren und Untergruppen durch Stellung, Tracht, Attribute, schließlich noch durch das Ornament in einer spannungsreichen Komposition vereint, räumlich vertieft, in Kurven und Wölbungen vielfältig

verschlungen, ein von Kontrastbewegungen und sphärischen Schwüngen erfülltes Ganzes darstellend, das niemand außer Grünewald — auch mit den Herbheiten und Schwächen des Aufbaus — hat schaffen können". (S. 90) Ich möchte versuchen, die Eigenarten der Komposition, ihre „Spannungen“, „Schwächen“ und „Herbheiten“ genauer zu fassen. Ich bediene mich dabei der von Kurt Badt entwickelten Interpretation nach dem folgerichtigen Bildaufbau.

Der Bildaufbau setzt ein bei der Figur des Dionysius auf dem rechten Flügel und endet bei der Figur des Georg auf dem linken Flügel. Schon Zülch sprach von einer Bewegung von rechts nach links. Es ist dies jedoch keine kontinuierliche, einheitlich fließende Bewegung, sondern eine solche mit wechselnden engeren oder mehr gelockerten Verbindungen, mit Zäsuren, ja Brüchen.

Die Figur des Dionysius wird variiert in der des Erasmus — besonders geistvoll in den aufeinander abgestimmten linken Händen. Auch die Gesichter mit ihren Krügen und Mitren sind Variationsformen. Schon in der Gewandbildung aber erweist sich die Variation als brüchig, sprunghaft: die mächtigen, plastischen Faltenmotive des Dionys-Mantels werden vom Gewand des Erasmus nicht aufgenommen, sondern versinken sogleich ins Lineare und nahezu Flächige. Der hinter Erasmus aufsteigende Kopf des Veit führt die Bewegung nach oben und rückwärts, und man könnte erwarten, daß sie im Raum- und Flächenbogen um Dionysius herum nach links weitergeführt würde. Das ist jedoch nur sehr bedingt der Fall. Zwar sind die Gesichter des Ägidius und des Cyriakus wie zwei Variationen desselben Typus nebeneinander gestellt, der Kopf des Achatius dagegen steht eigenartig isoliert, ohne Zusammenhang da. Die Bewegung sinkt hier ein, versackt, durch die fehlenden Konturen bilden sich die erwähnten undeutlichen, wie verwachsenen anmutenden Flächenkomplexe aus dem Antlitz des Cyriakus, seinem emporgereckten Arm und der Mitra auf dem abgeschlagenen Haupt des Dionys. Daß Cyriakus sein Attribut, den kleinen Dämonen, zwischen Dionysius und Achatius emporstrecken muß, ist keineswegs durch das schmale Format allein gerechtfertigt, es wäre ein Leichtes gewesen, etwa durch Vertauschung der Plätze des Cyriakus und des Achatius, dem ersteren sein Attribut ähnlich selbstverständlich zuzuordnen wie dem Veit seinen Hahn. Auch daß vom Attribut des Ägidius, der Hirschkuh, nur das Hinterteil dargestellt ist, ist ja reichlich merkwürdig. Mir erscheinen solche Stellen als absichtliche Verunklärungen und Willkürlichkeiten, Willkürlichkeiten, wie sie auch bei Grünewald sonst nicht mehr vorkommen.

Keine Entschuldigung verdient auch die gänzlich unrythmische Streifenrahmung und -gliederung der Ägidius-Mitra. Ich stimme hier Muspers Kennzeichnung vollkommen zu, der unter den „markanten Beispielen von schlechter Zeichnung“, „die Art, wie die Mitra auf den Kopf des Hl. Ägidius gestülpt ist“, an erster Stelle nennt. Nur möchte ich das nun nicht als Argument gegen die Autorschaft Grünewalds verwenden, sondern als Zeichen einer bewußt oder unbewußt von Grünewald selbst intendierten Störung des rhythmischen Aufbaus deuten, entsprechend der inhaltlichen Verunklärung durch die Situierung der erwähnten Attribute. Der linke Flügel erscheint einheitlicher und zugleich komplexerals der rechte. Die Bewegung setzt rechtsein mit dem

mächtigen Schreiten des Christophorus. Eine enge stimmige Gruppe bilden das Christophorus-Haupt, das Christuskind und das Haupt des Pantaleon. Die Arme des Kindes und die Hände Pantaleons sind in ähnlichen Abständen und Richtungen zueinander gefügt. Der Eustachius-Kopf ganz rechts dagegen paßt sich dieser Gruppe viel weniger gut ein. Und wiederum: daß sein Attribut, der Hirschkopf mit dem Kreuzifixus, hinter dem Christophorus auftauchend, zwischen Körper und Arm des Hl. Georg erscheint, ist nicht durch die hochrechteckige Tafel allein bedingt. Eustachius hätte den Hirschkopf ja auch vor den Christophorusmantel halten können. Auch dies ist nach meinem Dafürhalten eine intendierte Verunklärung. An dieser Stelle mehren sich im übrigen die Unklarheiten. So hat die Hand des Eustachius sechs Finger, die Ellbogenwölbung der Georgsrüstung ist an ihrer linken Seite rot ausgemalt und dadurch zum Christophorusmantel zugezogen, wodurch jedoch ihr plastischer Zusammenhang zerstört wird.

Auf der anderen Seite ist es eine geniale Erfindung, wie sich die Gestalt des Hl. Georg aus den Rahmenmotiven des Christophorusmantels und des Barbaramantels entwickelt, letzterer in einer phantasievollen Variation des Georg-Schildes. Die Linienzüge der Georgsbeine und seines Schildes fallen, er ist eindeutig als Schlußfigur dargestellt. Die dichtgeschlossene Gruppe der heiligen Jungfrauen am linken Bildrand bildet ein Nebenschlußmotiv, dem sich jedoch der flächige und ganz unrythmisch hingesezte Kopf des Blasius gar nicht einfügt. Mir erscheint er als ein Störmotiv, ähnlich der dissonanten Streifengliederung der Ägidius-Mitra. Paradox ist die Zuordnung der Lanze und des Stabes mit dem Essigschwamm zum Querbalken auf der Schreinerückseite. Beide stehen sehr schräg, sie müßten, der realen Situation nach, fallen. Es wäre ein Leichtes gewesen, sie mit den hervorstehenden Nägeln des Querbalkens, an denen die Geißeln aufgehängt sind, in eine gegenständlich stimmige Verbindung zu bringen, d. h., sie daran anzulehnen. Grünewald aber rückt die Nägel nach innen und zerstört somit die gegenständliche Richtigkeit — aus welchem Grund? Ist die Anordnung anders zu verstehen denn als intendierte Paradoxie der Gegenstandsdarstellung?

Die Farbkomposition, soweit sie sich nach dem Erhaltungszustand der Tafel noch beurteilen läßt, ist einheitlicher als der formale Aufbau. Sie soll nur kurz und den Grundzügen nach beschrieben werden. Sie setzt ein mit dem Rot-Grün-Klang auf der rechten Tafel, getragen von den Gewändern des Dionys und des Erasmus. Als Vorbereitung des Grün von Erasmus schon im Rot des Dionys ist der Ornamentstreifen des Dionysiusmantels notwendig und sinnvoll, aber gleichwohl gilt: dieses Ornament ist sehr grob, sehr derb gemalt, steht im schärfsten Kontrast zur zarten Formung der Dionysius-Hände.

Nach links hin versackt die Farbbewegung im Grau der Ägidius-Kutte und im Unausgesprochenen der Hellflächen von Inkarnaten, Ärmel und Mitra, wie beim Formaufbau beschrieben und diesem entsprechend. Die Farbigkeit des linken Flügels setzt mit einem zweiten Rot-Grün-Klang ein, gebildet aus dem roten Christophorus-Mantel und dem ursprünglich wohl intensiveren Grün des Pantaleon. Das Christophorus-Rot verweist auf das Rot des Barbaramantels, und beide rahmen die grauen und weißlichen Töne in Rüstung und Schild des Georg. Einen wichtigen Anteil an

der Farbgestaltung hat mithin der Rot-Grün-Kontrast. Diese Farbverbindung bildet aber in den anderen Werken Grünewalds, mit Ausnahme der Isenheimer Predella und der Karlsruher Kreuztragung, nur einen farbigen Nebekontrast. Andererseits klingt auch bei den Lindenhardter Tafeln, in der Beziehung der Rotflächen des linken Flügels zum weißlichen Georgs-Schild wie auch, weiter gespannt, in der Relation dieses Weißlich zum Rot des Dionys, der Rot-Weiß-Akkord an, der für viele Werke Grünewalds konstitutiv ist.<sup>9)</sup> Die Farben stehen als Hellwerte vor dem dunkleren Grund, und das ist ein Prinzip nun aller Werke Grünewalds. Die Farbe des Grundes ist, nach Auskunft von Herrn Bachmann, Azurit, ein blauer und ursprünglich etwas hellerer Ton, als er heute erscheint. Er wirkte als einziger matt gegenüber den Ölfarben der Figuren und dem glänzenden Gold der Ranken. Die Figuren hatten somit stärkstes Tiefenlicht, und das intensivierte den Eindruck des Lichthaften, mehr Lichtausstrahlenden als Lichtempfangenden der Gestalten, eine Wirkung, die allen Bildern Grünewalds eigen ist.

Im zweiten Teil der Analyse versuche ich nun, die Besonderheiten der Lindenhardter Tafeln im Vergleich zu den anderen Frühwerken Grünewalds zu präzisieren.

Der zweifellos wichtigste und, wie ich meine, einzige überzeugende neue Beitrag zum Frühwerk Grünewalds ist das von Kurt Bauch entdeckte und in seinem Aufsatz „Aus Grünewalds Frühzeit“ im „Pantheon“ 1969 (S. 83—98) veröffentlichte „Abendmahl“ im englischen Privatbesitz. Bauch beschreibt es mit folgenden Worten: „Das alte Thema ist in überraschender Art gestaltet. Um den großen ovalen Tisch sind die 13 Männer frei, ohne genaue Symmetrie und doch gleichgewichtig verteilt. Christus mit Johannes sitzt nicht in der Mitte (wo ja die senkrechte Fuge verläuft), sondern links davon. Ein wenig überragt er die Jünger, er berührt das Osterlamm und blickt heraus. Ihm entspricht ein Apostel, der ihn mit übereinandergelegten Händen lauschend anblickt, rechts zweimal zwei miteinander Sprechende, einer von ihnen ißt, einer schaut zu Christus hinüber. Vorn hat sich ein anderer von seinem Stuhl erhoben und bietet sein Weinglas Christus — oder Judas? Dieser sitzt, ganz in Gelb gekleidet, vor dem Tisch und streckt seinen Kopf fast lauernd zu Christus hin... Hinter Judas faßt Petrus sich an den Kopf, sein Nachbar blickt sinnend vor sich nieder, ein älterer hebt betend die Hände, und der letzte, von einem roten Mantel bedeckt, schaut ins Bild. So ist jeder in seiner Art intensiv beteiligt, mit ganz eigenem Gesicht, besonderer Haltung und Tracht, in immer wieder anderen Stellungen...“ (S. 84) Bauch betont die Nähe dieser Tafel zur Kunst des älteren Holbein und datiert sie um 1500 bis 1502. (S. 90)

Im Vergleich zu den Lindenhardter Tafeln wirkt das „Abendmahl“, also das frühere Werk Grünewalds, jedoch viel geschlossener, einheitlicher. Eine einheitliche, rhythmisch gegliederte Bewegung durchzieht das Bild von rechts nach links. Die Raumordnung ist von großer Klarheit. Keine willkürlichen Überschneidungen, keine absonderlichen Gegenstandsfragmente, keine fehlerhafte Zeichnung! Die Linien haben (nach der Abbildung geurteilt, ich kenne das Bild nicht im Original) fast durchwegs den Charakter des zart Bewegten, wie eine seismographische Aufzeichnung auf- und absteigender Linien, besonders gut sichtbar an der un-

teren Kontur des Tischtuches. Die kalligraphisch-glatte, elegante Linie mancher Stellen der Lindenhardter Tafeln erscheint hier jedenfalls nicht. Die Farben sind offenbar viel intensiver und gehen darin mit den meisten der anderen Werke Grünewalds überein. Der Rot-Weiß-Klang ist viel entschiedener ausgeprägt, begleitet von Rot-Grün-Kontrasten und dem ikonographisch hier nötigen Gelb des Judas. So läßt sich das „Abendmahl“ viel unproblematischer dem Gesamtwerk Grünewald eingliedern als die Lindenhardter Tafeln.

„Die Verspottung Christi“ in der Münchener Alten Pinakothek folgt zeitlich auf die Lindenhardter Bilder. Sie kann um 1504/05 datiert werden. Alle Unklarheit und Willkür sind hier überwunden. Sowohl hinsichtlich der Farb- wie der Formkomposition ist das Bild ein Werk höchster Konsequenz. Die beiden vorderen Figuren sind formal zu einer Gruppe zusammengefaßt — und auch farbig können sie zu einer Einheit zusammentreten: wird das Grüngelb in der Jacke des Kriegsknechts nach seinem Gelbton hin erfaßt, dann kann es sich mit dem Graublau im Passionsmantel Christi und dem Rot der Hose des Schergen zu einer Trias verbinden. Diese Einheit aber hat keinen Bestand. Das graufahle, kraftlose Blau Christi vermag den Blick nicht auf sich zu versammeln. Er gleitet weg, zum Kriegsknecht, die Farbe seiner Jacke kann umschlagen in einen gelben, scharfen Grünton und dieser zusammen mit dem Rot der Hose einen etwas zu hoch gegriffenen und darum dissonanten Komplementärkontrast bilden. Ihm antwortet der gleichfalls zum Dissonanten auseinandergespannte Komplementärkontrast aus Zitrongelb und trübem Violett in der Figur des anderen Kriegsknechtes. Das Gelb seiner Mütze führt zum weißlicheren Gelbton des Trommlers am linken Bildrand, und dessen Gegengewicht ist das Wachsgrau in der entsprechenden Figur am rechten Bildrand, offenbar des Befehlshabers. Ihm wendet sich begütigend ein Mitleidiger zu, in dem sich Stufen der Grundfarben, das dunkle Blau seines Mantels, das milde Karmin des Schulterstreifens und des Kragens und das gedämpfte Goldgelb seiner Mütze zu einer dunklen, schwermütigen Variation der Trias vereinen. Das Gesicht dieses an der Passion Anteilnehmenden zeigt deutliche Ähnlichkeit mit dem Antlitz Christi, so daß diese Schlußfigur auf die Hauptfigur der Darstellung, Christus selbst, zurückverweist. In diese Folgeordnung, deren Glieder auch in ihrem Stimmungscharakter voneinander abgesetzt sind, ist die scharfe Weißbahn in den Hemden der beiden Kriegsknechte und dem Tuch Christi eingelagert, in einem harten Stoß von links oben nach der rechten Mitte und wieder zurück in die Gegenrichtung verlaufend und damit aufs stärkste inhaltlich bestimmt, das Schlagen und das Ziel des Schlagens in eine Bewegung verdichtend. — Diese genaue und stimmige Art des Komponierens im Farbigen und Formalen läßt sich bis in die Liniengestaltung hinein verfolgen.

„Alle Linien sind in ein genau geknüpftes Netz eingebunden. Kontur- und Binnenlinien stehen in ununterbrochenen Wechselbeziehungen zueinander. Es sondern sich Einzelmotive heraus, die eine eigene ornamentale Form annehmen wie etwa das Dreieck, das sich zwischen Körper und rechtem Oberarm des vorderen Schergen aus den gewellten Konturlinien bildet und das eine ornamentale Unterteil-

hinteren Büttels läuft aus in der Kurve der Trommel des Musikanten, die Falte darüber endet in seinen spitzen Fingern, die die Flötenlöcher bedecken. Analog sind alle anderen Linienzüge, Kurven und Winkel vielfältig auf andere Linien bezogen, die mit ihnen zusammenlaufen oder sich mit ihnen kreuzen.“<sup>7)</sup> — Die glatten, schönlinigen Konturen der Lindenhardter Bilder fehlen hier. Immerhin finden sich aber auch Stellen, wo Schwarzkonturen über Formzusammenhänge gelegt sind, ohne sich mit ihnen zu decken, so etwa bei der Zehengliederung des Fußes Christi oder bei der linken Hand Christi, wo zwei Linien übereinander gezeichnet sind. Dies stützt die Auffassung, daß bei den Lindenhardter Tafeln alle Linien ursprünglich sind. — Die Münchner „Verspottung Christi“ zeigt des weiteren die andere Eigenart der Lindenhardter Liniengestaltung, daß nämlich schwarze Konturen nur an einzelnen Stellen eingesetzt sind, anderswo dagegen Farbflächen ohne Konturen aneinanderstoßen. So etwa grenzt das Grüngelb der Jacke des vorderen Schergen an seiner linken Schulter konturlos an das Weiß seines Hemdes, das Weißgrau des Hemdes beim anderen Kriegsknecht ohne Trennlinie an den gelben Ärmel des Trommlers.

Im Erscheinungs-Charakter der Farben sind die Lindenhardter Tafeln am ehesten mit der „Verspottung Christi“ vergleichbar, das wurde von der Forschung des öfteren betont. Während aber bei der „Verspottung“ das Fahle, Trübe, Gebrochene der Farben aus dem Darstellungsthema seine Rechtfertigung gewinnt, läßt sich für die gedämpfte Farbigkeit der Lindenhardter Bilder (soweit der Erhaltungszustand überhaupt ein Urteil zuläßt) eine solche Begründung nicht geben. Daß aber gedämpfte Buntheit nicht überhaupt ein Kennzeichen der frühesten Werke Grünewalds ist, lehrt die viel intensivere Farbigkeit des „Abendmahls“.

Während die frühere Forschung die Nähe der Lindenhardter Tafeln vor allem zur Münchner „Verspottung Christi“ betonte, sind durch die Entdeckung des „Abendmahles“ beide Werke etwas auseinandergerückt. Bauch hält dafür, daß eine „gewisse, vielleicht eine erhebliche Zeitspanne zwischen beiden Werken“ liegt („Aus Grünewalds Frühzeit“, S. 90).

Heinrich Geissler meint, daß die Lindenhardter Bilder dem „Abendmahl“ stilistisch näher stünden als der „Verspottung“.<sup>8)</sup> Zweifellos ist die „Verspottung“ ungleich beherrschter, gezügelter und zugleich entschiedener als das Lindenhardter Werk, aber ich begnüge mich vorerst damit, die Distanz der Lindenhardter Tafeln sowohl zum „Abendmahl“ wie zur „Verspottung“ festzustellen.

Mit der Basler „Kreuzigung“ entfernen wir uns noch weiter vom Lindenhardter Altar. Es genügen hier deshalb wenige Bemerkungen. Die Farbgebung dieses Bildes ist bestimmt von Vereinfachung, Konzentration und einer neuen Intensität sowohl des Licht- wie des Buntwertes der Farben.

Die Farben leuchten. In viel stärkerem Maße als bei den früheren Werken ist hier das Licht in die Farben aufgenommen. Damit geht eine Verminderung der Beleuchtungswirkungen Hand in Hand. Die Schlagschattenflächen des „Abendmahls“, der Lindenhardter Tafeln und der „Verspottung“ sind zu dünnen Säumen zusammengezogen... Mit dieser neuen Intensität des Leuchtens vor Dunkelgrund verbindet sich eine neue Kraft im Farbigen selbst. Die Farben sind intensiver und gesättigter als bei den Lindenhardter

Bildern und der „Verspottung“ und nehmen damit, allerdings ungleich entschiedener, die schon beim „Abendmahl“ sich bekundende Farbwirkung auf. Allen anderen Frühwerken gegenüber ist hier die Farbkomposition viel geschlossener, konzentrierter. Das karmin- und das zinnoberfarbene Rot wird in *einen* Farbkomplex zusammengefaßt, nur *ein* Gelbton erscheint, nur *eine* Weiß-, Grün-, Grauqualität. Die beiden dunklen Blautöne stehen einander sehr nahe. Daraus kann eine neue Bestimmtheit und Straffheit der Kontrastverhältnisse erwachsen. Es herrscht nicht mehr die Labilität, das Fließende der Farbverbindungen der früheren Bilder.<sup>9)</sup> Der neuen Vereinfachung und Kraft in der Farbgebung entspricht die kraftvolle Vereinfachung der Formkomposition wie der Raumgestaltung mit ihrer entschiedenen Konfrontation von Nähe und Ferne.

Die Basler „Kreuzigung“ ist in die Mitte des ersten Jahrzehnts oder etwas später zu datieren. Mit ihr beginnt eine neue Phase in der künstlerischen Entwicklung Grünewalds, die Entdeckung der eigensten Möglichkeiten. (Verfehlt, um das in Parenthese anzumerken, erscheint mir die von Weixlgärtner vorgeschlagenen Abfolge: Basler „Kreuzigung“ etwa 1501, das „Klein-Kruzifix“ in Washington 1502, Lindenhardter Altar 1503, Münchner „Verspottung“ 1504, spätestens 1505.

Weixlgärtner kam zu dieser Folge durch die Annahme, es sei im Washingtoner „Klein-Kruzifix“ die Sonnenfinsternis vom 1. Oktober 1502 dargestellt. Aber selbst wenn diese Sonnenfinsternis hier dargestellt sein soll, so folgt daraus noch nicht die Datierung des Bildes. Die künstlerische Haltung der Tafel und die Entwicklung des Grünewaldschen Frühstils widersprechen einer Ansetzung des „Klein-Kruzifixes“ in das Jahr 1502 ganz entschieden. Soviel ich sehe, wird die Meinung Weixlgärtners nur von Bernhard Saran geteilt.)

Die Lindenhardter Tafeln sollen abschließend mit einem letzten Werk Grünewalds verglichen werden, der wohl zwischen 1521 und 1523 entstandenen „*Erasmus-Mauritius-Tafel*“ in München. Es handelt sich mithin nicht mehr um einen Vergleich innerhalb des Frühstils Grünewalds, die Heranziehung der Erasmus-Mauritius-Tafel ist vielmehr im Kompositionellen begründet. Mit der Anordnung ihrer Figuren zeigt sie innerhalb des Grünewaldschen Gesamtwerkes die größte Nähe zu den Lindenhardter Tafeln, worauf die Forschung des öfteren hingewiesen hat. Um so aufschlußreicher sind die Unterschiede. Die Farb- und Formkomposition setzt ein links, bei der Gestalt des Erasmus. *Sie* zieht mit ihrem Goldglanz zuerst den Blick auf sich. Das Auge könnte bei dieser mächtigen, selbstgenügsamen, reich modulierten Farbe verweilen, es wird weitergeführt durch kunstvolle formale Variationen, die Abwandlung von Haupt und linker Hand des Erasmus in Haupt und Hand des Prälaten sowie die gegensinnige Entsprechung der weißbehandelten rechten Hand des Erasmus in der Linken des Mauritius. Das Grau der Mauritius-Rüstung ist viel zurückhaltender und übergänglicher, die Aufhellungen des von rechts einfallenden und hier viel stärker als beim Erasmus-Gold wirksamen Beleuchtungslichtes ziehen die Farbbewegung nach rechts hin.

An der Hose des Mauritius taucht ein Stück intensiven Rots auf, das sogleich verweist auf das starkfarbige Rot in der

Hose des Begleiters, das in seiner Intensität durch die umgebenden Dunkelheiten noch gesteigert wird. In der pfeiltragenden Hand dieses Soldaten wird die Hand des Mauritius variiert wie in der Bogenform aus seiner Mütze und seiner Armbrust die Kreisform der goldenen Nimben. Dieser Schluß jedoch ist unaufgelöst, das Rot am rechten Bildrand verweist zurück auf den Anfang, das Rot des linken Bildrandes, des Farbrahmens des Erasmus-Goldes. In solchem Hin- und Herschwingen der Farbbezüge wird unmittelbar das Thema der *Begegnung* der beiden Heiligen veranschaulicht.<sup>10)</sup>

Von dieser reifen, komplexen und dennoch ganz selbstverständlichen Komposition das Tastende und Sprunghafte der Lindenhardter Flügel abzusetzen, dazu bedarf es nun nicht mehr vieler Worte.

Die Schreinplastiken des Lindenhardter Altars weisen nach Schädler stilistisch nach Nürnberg. „Da der Lindenhardter Altar bei dem Überwiegen der Bildhauerarbeit sicher der in Nürnberg ansässigen Bildhauerwerkstatt in Auftrag gegeben wurde, ergibt sich die interessante Folgerung, daß Grünewald sich 1503 in Nürnberg aufgehalten hat. Die Möglichkeit eines Aufenthaltes von Grünewald und eines Kontakts mit *Albrecht Dürer* ist in der Literatur bereits mehrfach erwähnt worden.“<sup>11)</sup> Guido Schoenberger bezeichnete Dürers Zeichnung „Kopf des toten Christus“<sup>12)</sup> als „near to the art of Grünewald in its extreme expressiveness as well as in its painterly technique“.<sup>13)</sup> Arpad Weixlgärtner sah in Dürers Holzschnitt der „Verspottung Christi“ (1509—1511) den nachwirkenden Eindruck von Grünewalds „Verspottung“,<sup>14)</sup> während etwa Fedja Anzelewsky einzelne Figuren der Grünewaldschen „Verspottung“ von Dürerscher Graphik beeinflusst glaubte<sup>15)</sup> und Weixlgärtner selbst in der Überlegtheit der Komposition dieses Bildes Grünewalds Dürersche Wirkung empfand.<sup>16)</sup>

Für den Lindenhardter Altar äußerte sich Kurt Bauch am genauesten. „Dürers Schulung ist offensichtlich, mindestens die seiner Graphik, die in der ganzen altdeutschen Kunst die Wandlung der Jahrhundertwende ausgelöst hat. Der Bischofskopf des Hl. Erasmus sieht nürnbergisch gezeichnet aus, der des Christophorus ist ohne die Köpfe der apokalyptischen Engel (B. 66) kaum zu denken.“<sup>17)</sup>

Bezeichnenderweise aber muß Bauch seine Vergleiche auf Einzelheiten, auf Köpfe beschränken. Eine mit den Lindenhardter Flügeln thematisch unmittelbar vergleichbare Kompositionen gibt es unter den Gemälden Dürers nicht. Von der Funktion im Altarzusammenhang her bieten sich zum Vergleich am ehesten an die zwischen 1500 und 1505, möglicherweise 1503,<sup>18)</sup> entstandenen Außenflügel Dürers mit der „Verspottung Hiobs“ und den zwei Musikanten, „Pfeifer und Trommler“, aufbewahrt im Frankfurter Stadel und im Wallraf-Richartz Museum. Der Vergleich der beiden Flügelpaare zeigt nicht nur die ganz andere plastische und räumliche Klarheit bei Dürer, sondern darüber hinaus prinzipielle Unterschiede in der Kompositionsweise. Bei Dürer eine, die beiden Flügel zusammenfassende, einheitliche Gruppierung der Figuren, bei Grünewald innerhalb einer Gesamtbewegung eine Zweiteilung, die Durchbildung *eines* Motives und seine variierende Wiederholung in einem zweiten.

Soweit die Farbkomposition bei der getrennten Aufbewahrung der Dürerschen Flügel rekonstruiert werden kann, be-

steht bei ihm die statische, wenngleich spannungsvolle Zueinanderordnung einer Totalität von Farben: Gelb, Blau, Grün, Hochrot, Grau auf dem rechten Flügel, aus der dann in raschem Zuge das weißlich aufgehellte Karminrot im Gewand der höhrenden Frau ausbricht, zum Ziel des gelblichen, in das ruhige Braun des Grundes eingebetteten Inkarnats Hiobs. Bei Grünewald das erste Formmotiv im Rot-Grün-Kontrast, die verminderte Wiederkehr dieses Farbklanges im linken Flügel, daraus sich entfaltend ein roter Doppelklang als Folie für das Abschlußmotiv, das zweite Formthema, in den Neutraltönen Grau und Weißlich.

Wenn also für das Jahr 1503 eine Begegnung Grünewalds mit Dürer angenommen werden darf, so ist das Ergebnis dieser Begegnung für Grünewald gerade die Ausbildung eines künstlerischen Gegensatzes, ein künstlerischer Protest Grünewalds gegen Dürer. Mit Formeln wie „Beeinflussung“, „Übernahmen“ ist die Eigenart der Lindenhardter Tafeln nicht zu erfassen.

Um die Besonderheit der Lindenhardter Tafeln abschließend in einen umfassenderen Zusammenhang einzustellen, möchte ich einige allgemeine Bemerkungen zum *Frühstil* eines Künstlers, jedoch im Hinblick auf die Entwicklung Grünewalds, versuchen. Mit dem Frühstil eines bildenden Künstlers hat sich in prinzipieller Absicht, soweit ich sehe, bislang nur Kurt Bauch beschäftigt. In seinem Aufsatz „Dürers Lehrjahre“ im Stadel-Jahrbuch Bd. VII/VIII, 1932, behandelt er im dritten Abschnitt das „allgemeine Problem des Frühstils und Dürer“.

Hier heißt es: „Das erste Charakteristikum eines Frühwerks ist, daß es „befangen“ ist. Das bedeutet nicht, daß es allgemein linkisch oder gering oder ungeschickt oder derb ist. Diese Eigenschaften, besonders das „derb“, sind teilweise an sich durchaus nicht typisch für Anfängerleistungen. „Befangen“ bedeutet nur, daß das Werk nicht ganz es selbst ist. Es spricht nicht mit eigenen Wörtern, sondern mit fremden, denen eines Lehrers oder eines Vorbildes oder mehrerer. Aber das allein könnte man auch von einem „Nachahmer“ sagen. Deswegen ist das zweite Charakteristikum eines Frühwerkes, daß die Fremdheit der Formensprache sich nicht etwa im Nichterreichen eines fremden Zieles zeigt, sondern im Verfolgen eines eigenen Zieles mit fremden Mitteln. Die Spannung zwischen Vorbild und Frühwerk, die sich in der Spannung zwischen Formenapparat und Formensinn ausspricht, muß nicht in einem Zurückbleiben bestehen, sondern in einem Abweichen. Das Mißbrauchen der fremden Formen, das Mißverstehen ihres fremden Sinnes, muß ein produktives sein. Eine eigene Sinnsetzung zerstört die fertig übernommenen Zusammenhänge.“ (S. 112/113) Und weiterführend, etwas später: „Der Ablauf des Frühstils vollzieht sich regelmäßig so, daß zunächst die fertige und vollständige Formenwelt eines Lehrers von außen her getroffen und erlernt wird. Daraus ergibt sich die merkwürdige Tatsache, daß die frühesten Werke meist die äußerlich anspruchvollsten sind, weil sie ja eine völlig erwachsene, zu allem fähige Kunst zunächst nachmachen. Man pflegt mit Tragödiendichten zu beginnen, und der Weg ist lang bis zu etwa wirklich eigenen Gedichtchen.

Man redet immer erst mit großen fremden, dann erst mit eigenen, der eigenen Reichweite entsprechenden, bescheideneren Worten. Denn so verläuft es weiter. Es kommt zur Reduktion auf schlichtere, einfachere Aufgaben, die allmäh-

lich beherrscht und zu Eigenem gemacht werden, auf Grund dessen dann die weitere Entwicklung zur Reife einsetzt." (S. 113)

Mit diesen Charakteristika allein ist jedoch der Stil der Lindenhardter Tafeln nicht angemessen zu erfassen. Zwar gilt die Kennzeichnung des Anspruchsvollen, doch trifft es nicht zu, daß hier ein fremder Formenapparat — welcher denn? — von außen her übernommen sei.

Ich meine auch, daß sich die Kunstgeschichtswissenschaft bei der Beantwortung solch allgemeiner Fragen nicht in sich selbst abkapseln darf, sondern sich öffnen muß auf jene Wissenschaften hin, die die Probleme menschlicher Entwicklung in einem weiteren Horizont untersuchen.

Auf der Suche nach einer möglichen Antwort auf meine Fragen stieß ich auf die Schriften des bedeutenden, in Deutschland gebürtigen und heute in Amerika wirkenden Psychoanalytikers Erik H. Erikson. Erikson analysierte in einer Fülle von Schriften die Phasen menschlicher Entwicklung auf der Grundlage eigener Untersuchungen normaler und pathologischer Verläufe. In unserem Zusammenhang interessiert die von Erikson als fünfte Phase bezeichnete Periode menschlicher Entwicklung, die „Adoleszenz“, etwa das 16. bis 24. Lebensjahr umfassend, die Phase vor dem Eintritt in das frühe Erwachsenenalter. Ich beziehe mich dabei auf Eriksons Buch „Identität und Lebenszyklus“ (Frankfurt 1966, deutsche Übersetzung von „Identity and the Life Cycle“).

Diese fünfte Phase steht in der Spannung zwischen Identitätsfindung und Identitätsdiffusion. Sie ist gekennzeichnet u.a. durch „ausgefallene und unzugängliche Stimmungen“ (S. 110), durch „Elemente eines halbbewußten und provokanten Experimentierens mit Rollen“, durch ein „spielerisches, wenn auch oft gewagtes Experimentieren mit der Phantasie“ (S. 145), durch „Stimmungsschwankungen, in denen Augenblicke der Hochgestimmtheit mit Zeiten fast vollkommener Hoffnungslosigkeit abwechseln“, durch einen „unheimlichen Schwebezustand zwischen zerstörenden und aufbauenden Kräften, zwischen einem selbstmörderischen Nichts und einem gebieterischen Alles“ (nach: Robert Coles: Erik H. Erikson, Leben und Werk, dt. München 1974, S. 249). „Ein Zustand akuter Identitätsdiffusion wird gewöhnlich manifest, wenn der junge Mensch sich vor eine Häufung von Erlebnissen gestellt sieht, die gleichzeitig von ihm die Verpflichtung zur physischen Intimität (die keineswegs immer deutlich sexuell sein muß), zur Berufswahl, zu energischer Teilnahme am Wettbewerb und zu einer psychosozialen Selbstdefinition fordert.“ (Identität und Lebenszyklus, S. 155) Erikson gewann seine Erkenntnisse nicht nur aufgrund des Studiums von Lebensentwicklungen unserer Zeit, sondern auch aufgrund historischer Studien, vor allem des Studiums der Jugendgeschichte Martin Luthers. Dieses Buch „Young Man Luther, A Study in Psychoanalysis and History“, New York 1958, dt. Frankfurt 1975 bringt nun, wie ich meine, aufschlußreiche Parallelen zur erschließenden inneren Biographie Grünewalds. (Ich beziehe mich dabei auf die Gesamtdarstellung von Robert Coles.) Luther, geboren 1483, „hatte im Herbst 1502 den Grad eines Bakkalaureus erworben, und zwei Jahre später wurde er Magister.

Er war der Zweite auf einer Liste von siebzehn Kandidaten. Damals — 1505 — war Luther einundzwanzig Jahre alt. Im

Mai des gleichen Jahres entschloß er sich auf Geheiß seines Vaters zum Studium der Rechte. Zwei Monate später, am 17. Juli, vollzog er eine schroffe Wendung. Die Rechte waren nichts für ihn, wohl aber die Kirche. Er ließ die Welt hinter sich und trat ins Kloster der Augustiner-Eremiten in Erfurt ein. Für seine Familie war das ein Schock. Der Vater wurde sehr zornig. Niemand konnte sich diesen Entschluß erklären — Martin selbst wahrscheinlich auch nicht“. (Coles S. 231/232) „Drei seiner Zeitgenossen berichten, Luther sei im Chor des Klosters zu Erfurt zu Boden gefallen und habe dabei wie ein Rasender oder Besessener gewirkt. Er habe geschrien: „Ich bin's nit, ich bin's nit“ oder möglicherweise auf lateinisch: „Non sum, non sum!“ (S. 233) Erikson begann seine Untersuchung mit einer Erörterung dieses Vorfalls, weil er der Meinung war, die Worte „Ich bin's nit!“ offenbarten den Anfall als Teil einer sehr ernststen Identitätskrise — einer Krise, in der der junge Mönch sich verpflichtet fühle zu beteuern, was er *nicht* war (besessen, krank, sündig), um dadurch vielleicht zu dem vorzudringen, was er in Wirklichkeit war oder sein wollte.“ (S. 235) Die folgende Zeit, vor allem Luthers Romreise, ist weithin bestimmt von dem, was Erikson des „Moratorium“ nennt, die Zeit des Aufspeicherns und des vielfältigen inneren Verarbeitens. (S. 266) „Mit Ende Zwanzig wurde Luther dann zu einem Mann des Wortes. Nach seiner Rückkehr aus Rom ging er nach Wittenberg und hielt eine Predigt nach der anderen und Vorlesung für Studenten und Mönche...

Jetzt endlich fand er sich selbst, indem er einen „Weg“ entdeckte, auf dem er seine Gaben wie auch seine Nöte nutzbringend verwenden konnte. Jetzt endlich stand er inmitten eines geschäftigen, aktiven und außerordentlich produktiven Lebens. Der schüchterne, zurückhaltende Mönch, der nichts Besonderes war, wurde ein sehr entschiedener Jemand, ja er befand sich auf dem Wege, *der* Jemand seines Zeitalters zu werden.“ (S. 269)

Die Grundlinien dieser von Erikson analysierten Vita Luthers können nun, wie ich meine, ein Licht werfen auf die innere Biographie Grünewalds.

Grünewald wird um 1480 geboren sein. Die von Bauch erarbeiteten Kriterien des Frühstils, die Spannung zwischen Vorbild und Frühwerk, die Spannung zwischen fremdem Formenapparat und eigenem Formensinn, gelten nur für das erste erhaltene Werk Grünewalds, sein „Abendmahl“. Der fremde Formenapparat ist der des älteren Holbein, wie Bauch ausführlich darlegte. Schon Heinrich Alfred Schmid hatte die Herkunft der Grünewaldschen Kunst in der Kunst des älteren Holbein gesehen. Doch die Darlegungen Bauchs zum Frühwerk eines Künstlers sehen die Entwicklung eines jungen Menschen zu harmonistisch; sie unterschlagen das Krisenhafte dieser Entwicklung. Denn nur als Zeugnis einer Krisis Grünewalds, einer künstlerischen und lebensmäßigen Krisis, kann ich die Tafeln des Lindenhardter Altares verstehen.<sup>19)</sup> Damit greife ich mit Nachdruck eine beiläufig geäußerte Bemerkung Weixlgärtners auf, der, wie erwähnt, im Zusammenhang des Lindenhardter Altars von einer Krise der künstlerischen Entwicklung Grünewalds sprach (was aber für ihn nur *eine* von mehreren Erklärungsmöglichkeiten war).

Es ist die Grundkrise dieser Lebensphase, die Zerreißprobe von Identitätsfindung und Identitätsdiffusion. Nur diese Krise erklärt nach meinem Dafürhalten die inneren Wider-

sprüchlichkeiten dieser Tafeln, die stellenweise sträflich vernachlässigte Zeichnung, die Phantastereien, die gesuchten Absonderlichkeiten in der Situierung mancher Bildformen, die fragmentarische Bezugnahme auf Dürersche Einzelformen wie auch, im Schmerzensmann der Schreinerückseite, die Anlehnung an das Vorbild Jacopo de Barbaris, auf das Grünewald, soviel ich sehe, später nicht mehr zurückkommt. Und bei alledem der Ansatz zu einer ganz eigenen Gesamtkomposition, die von nirgendwo übernommen ist. Und nach dieser Hinsicht sind die Lindenharter Flügel „grünewaldischer“ als das „Abendmahl“ und die Münchener „Verspottung“, sind ein tastender Vorgriff auf die reife Komposition der „Erasmus-Mauritius-Tafel“.

Ob unter die Anlässe dieser Grünewaldschen Identitätswerdung und Identitätskrise auch die von Erikson genannte „Verpflichtung zur physischen Intimität“ gehört, wissen wir nicht. Aufschlußreich ist immerhin, daß Ernst Holzinger in seiner sorgfältigen Studie „Zur Datierung der Grünewald-Zeichnungen“<sup>20)</sup> die früheste einer Reihe die gleiche Person darstellenden Frauenstudien in das Jahr 1503 datiert. Gewiß aber scheint mir das andere von Erikson genannte Moment, die „energische Teilnahme am Wettbewerb“ und damit die Herausforderung zu einer „psychosozialen

Selbstdefinition“ gegeben, und zwar eben durch die im Jahre 1503 mögliche Begegnung mit Dürer. Dürers übermächtige Persönlichkeit und Kunst mußten Grünewald erschüttern, und diese Erschütterung beantwortete er nicht mit Unterwerfung, sondern mit Protest, mit der Konstitution seiner eigenen, wie immer erst brüchigen und gefährdeten Identität. An der „Verspottung Christi“ kann Grünewald dann viel besonnener, gesammelter arbeiten, die plastische und räumliche Klarheit Dürers wie selbstverständlich zur Klärung einer eigenen Kompositionserfindung benutzen.

Mit der Basler „Kreuzigung“ beginnt das „Moratorium“ Grünewalds, die Zeit des Aufspeicherns und inneren Verarbeitens, die von Bauch erkannte reduktive Phase, das Zurückziehen auf das kleine Format, das Zurückgreifen über die Kunst des älteren Holbein hinweg auf künstlerische Möglichkeiten des 14. Jahrhunderts und vielleicht des mittleren 15. Jahrhunderts<sup>21)</sup> und in alledem die keimhafte Ausbildung der eigensten künstlerischen Kundgabe. Mit dem Isenheimer Altar schließlich tritt Grünewald, zu Beginn seiner Dreißiger Jahre, ein in die Weltgeschichte der Kunst, im Vollbesitz seiner künstlerischen Fähigkeiten, ebenbürtig dem Künstler, dem er mit die Krisis seiner Selbstwerdung verdankte.

#### Anmerkungen

- 1) Karl Sitzmann: Die Lindenharter Tafelbilder, ein Frühwerk von Matthias Grünewald, Bayreuth 1926.
- 2) Heinrich Feurstein: Matthias Grünewald, Bonn 1930.
- 3) Arpad Weixlgärtner: Grünewald, Wien-München 1962.
- 4) Adolf Max Vogt: Grünewald, Mathis Gothart, Meister gegenklassischer Malerei, Zürich und Stuttgart 1957, S. 33. (Werkstattleistung), S. 164 (Werkstatt oder Kopie).
- 5) Eberhard Ruhmer: Matthias Grünewald, Die Gemälde. Einleitung von Joris-Karl Huysmans, Köln 1959, S. 128.
- 6) Lorenz Dittmann: Die Farbe bei Grünewald, München 1955, S. 29/30.
- 7) Ebenda, S. 114.
- 8) Mathis Gothart Nithart Grünewald, Der Isenheimer Altar. Fotos und Bildgestaltung von Max Seidel, Texte von H. Geissler, B. Saran, J. Harnest. A. Mischlewski, Stuttgart 1973, S. 19.
- 9) Vergleiche Dittmann, a.a.O. S. 117.
- 10) Damit gebe ich eine Korrektur der in meiner Dissertation S. 85/86 vorgeschlagenen Abfolge der Kompositionsbezüge.
- 11) Schädler: Die Kunstdenkmäler des Landkreises Pegnitz, S. 361.
- 12) Friedrich Winkler: Die Zeichnungen Albrecht Dürers, Bd. II 1503 — 1510/11, Berlin 1937 Abb. 272.
- 13) Guido Schoenberger: The drawings of Mathis Gothart Nithart, in: Edwin Redslob zum 70. Geburtstag, Berlin 1955, S. 293/94.
- 14) Weixlgärtner: Dürer und Grünewald, S. 42.
- 15) Bauch: Aus Grünewalds Frühzeit, S. 90.
- 16) Vgl. Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums Bd. V, Deutsche und niederländische Gemälde bis 1550, Köln 1969, S. 52.
- 17) Diese Hypothese ist noch genauer zu fassen und erscheint hier erst in vorläufiger Formulierung.
- 18) In: Beiträge für Georg Swarzenski, Berlin 1951, S. 129—144.
- 19) Charles Sterling: Grünewald vers 1500—1505, in: Grünewald et son Oeuvre, Actes de la Table Ronde organisée par le Centre National de la Recherche Scientifique à Strasbourg et Colmar du 18 au 21 octobre 1974, Strasbourg o. J., S. 127—144.