

Der Iphenheimer Altar.

Von Hermann Bahr (Salzburg).

Im Krieg wurde der Iphenheimer Altar aus Colmar nach München in Sicherheit gebracht, dem großen Publikum damals kaum dem Namen nach bekannt. Jetzt empfindet die Nation seinen Verlust an Frankreich, als wäre sie damit unseres höchsten Kunstwerkes beraubt. In den paar Monaten, die der Altar in der Münchener Pinakothek ausgestellt war, ist sein Name schon fast ein paar Schwärmer erregten, unser größter Maler geworden, ja der deutsche Maler schlechweg; er hat in der öffentlichen Meinung Dürer verdrängt.

Bis 1894 war er vergessen gewesen. Damals wies im Buch zur Eröffnung des historischen Museums zu Basel W. Schmid auf ihn hin. 1911 erschien dann Schmid's großes Buch über Grünwald. Der war vor Schmid in ganzer Größe von einem Franzosen erkannt worden: von J. A. Huysmans, schon 1891, in „La-Bas“, also noch vor seiner Konversion, auf dem Wege zu seiner Konversion; ja vielleicht war gerade die Kunst Grünwalds, die den Suchenden zum ersten Mal unseren Glauben in voller Glorie rein erblickten. Nach Schmid hat sich wissenschaftlich vor allem Oskar Schlegel um Grünwald verdient gemacht: für sein zuverlässig und sorgfältig gesammeltes Werk hat dann der Verleger Piper den damals in München verwahrten Altar von einem K. K. Hofphotographen photographieren lassen. Diese Photographien erschienen auch in großem Format als eigene Mappe: »Grünwalds Iphenheimer Altar in 49 Aufnahmen« (Format 30:40 cm). Dies ist ein in seiner Art einziges, durchaus unübertreffliches Werk, besonders in der Wahl der Einzelausschnitte so meisterhaft, daß, wer das Original kennt, es sich daran aus der Erinnerung wieder aufbauen und selbst wer es niemals gesehen hat, den ungeheuren Eindruck immerhin ahnen kann; dies wird noch durch die Hilfe der die Mappe begleitenden, wieder von Sagen verfaßten »Einführung« erleichtert, die nicht nebenher viel Mühe an ein von vorneherein verlorenes Gagnis zerstreut, nämlich Farben auszusprechen, Bild ins Wort zu übersetzen. Selbst einem Sprachkünstler, Sprachwunderer von der hohen Kraft und vollendeten Rhetorik Wilhelm Hausenstein, der sich in seinem Grünwaldbuch (bei Walter C. F. Kirsch in München) zu demselben Experiment verlocken ließ, ist es nicht geglückt, aber dafür hat sein überaus scharfer, synthetisch begabter Blick zum ersten Mal Grünwald überall im Zusammenhang gesehen und mit einem unbeschreiblichen Maßgefühl nun erst alles ins richtige Verhältnis gebracht: Verhältnis des Center zum Iphenheimer Altar, Dürers zu Grünwald, wieder Grünwalds zur eigenen Zeit, aber auch nach rückwärts wie nach vorwärts, zur Gotik wie zum Barock, ja bis zu Cézanne herauf, und dazu noch auch das Verhältnis der einzelnen Werke Grünwalds unter einander, wieder in jedem einzelnen Werk den Eigenlauf eines jeden Zeitalters. Und so hat auch erst Hausenstein, und bisher nur er allein, erkannt, wo Grünwald kulminiert: im Lamm auf dem Kreuz. Die Ruhe des Lammes ist es, von der alle Kunst Grünwalds ausgeht, zu der diese Kunst einkehrt. Ich meine die Literatur über Grünwald doch ungefähr zu kennen: das ist seiner Kunst haben doch nur Huysmans und Hausenstein angehört.

Um 1530 ist Grünwald gestorben. 1675 erschien das Buch Joachim von Sandrarts, das darüber klagt, wie wenig Grünwald, »dieser ausblühdige Mann«, der »unter den besten Geistern der alten Deutschen in der edlen Malerei- und Mahl-Kunst keinem weichen oder etwas nachgeben dürft, sondern in der Wahrheit den stärklichsten und besten, wo nicht mehrer, doch gleich zu schätzen ist, mit seinen Werken in Vergessenheit geraten.« Unterhalb Jahrhunderte nach seinem Tode war also Grünwald schon so verschollen, daß Sandrart »von seinem Thun« keinerlei Nachricht mehr

land. Wie soll man sich das erklären? Warum war Dürer unvergessen? Und wie kam dann gerade wieder Sandrart auf den Vergessenen? Und wie kam es, daß sich nun um ein so verstorbenes Werk eines im Gedächtnis der Nachkommen so verloschenen Meisters, um den Iphenheimer Altar, dennoch Kaiser Rudolf der Zweite wie der bayrische Kurfürst Maximilian und dann auch noch wieder der große Kurfürst bewarben? Des Astrologen Alchimisten Rudolf Name läßt uns an das barocke Prag, Maximilian an den anderen Zögling der Innozenzstädter Jesuiten, seinen Freund Ferdinand II., der große Kurfürst wieder an die Welt Schlüßers denken. Ferner: Jakob Burckhardt, der feinste Kenner der Renaissance, dieser so grundgelehrte, grundgeschulte, maßvolle Mann hat den Iphenheimer Altar mit einer so gereizten Ueberrheit verkannt wie sonst nur noch Berninis heilige Teresa, den vielleicht gewaltigsten Ausdruck des Barock. Dies alles stimmt überein und ergibt zusammen die ganz einzige Stellung Grünwalds, der in einer Zeit, wo seine Nation eben aufhört göttlich zu sein, es noch ist und der schon barock ist in einer Zeit, die noch vom Barock nichts ahnt, der hoch über seiner Zeit noch dreizehntes und schon sebzehntes Jahrhundert, eben darin aber der eigenen Zeit ganz unverständlich, ja der Widerstand in Person gegen sein Jahrhundert ist. Für den göttlichen Menschen ist das Reich Gottes noch von einer solchen überwältigenden Evidenz, daß er das irdische daneben eigentlich kaum recht gewahrt wird, oder wenn er es doch einmal bemerkt, nur mit Schrecken, als wärs ein vom Teufel eingeblasener Traum. Der barocke Mensch kennt diesen Schrecken vor der Erdenwelt nicht mehr, sondern eben sie, die von Gott abgefallene, wieder zu Gott heimzubringen, ihren Sinn dem Willen Gottes zu heugen, der irdischen Erscheinung einen Himmelsglanz zu geben, dazu recht eigentlich glaubt er sich gefendet: das Leben auf Erden aus einem Traum, aus einem bloßen Schein in einen wenn auch noch träumen, nur erst spiegelnden Ausdruck der ewigen Wahrheit zu verwandeln setzt er seiner eigenen Tat zum Ziel, durch seine Tat will er unsere Welt dem Reiche Gottes erobern. Für den unschuldigen Blick des naiven göttlichen Menschen sind Himmel und Erde noch ungetrennt; die getrennten wieder zu vereinen fühlt der heroische barocke Mensch seine Tat bestimmt. Denn inzwischen ist etwas Ungeheures geschehen: die göttliche Wirklichkeit ist entdeckt worden. Der göttliche Mensch hatte sich so durchaus für Gott entschieden, er hatte seine Sinne so verfeuert, daß er auch nur des bloßen Gedankens einer Entscheidung gegen Gott, eines seelenlosen Lebens unfähig geworden, ja schon fast daran war, zu vergessen, daß er zwischen Gut und Böse zu wählen hat, seine Freiheit zum Bösen zu vergessen, Natur und Gnade zu verwechseln. In einem gewissen Sinn stellt erst die Renaissance die ganze (den großen Denkern des Mittelalters freilich immer durchaus bewußte, nur im alltäglichen Gebrauch des Volkes verlassende) Wahrheit wieder her, indem sie den Menschen daran erinnert, daß er ja die Wahl hat, daß er auch von der verbotenen Frucht essen kann, daß niemand zum Reiche Gottes gezwungen ist. Noch leugnet die Renaissance das Reich Gottes nicht, sie zieht nur den Blick des Menschen wieder auf das Irdische hin und als er nun gar den alten Spruch der Schlange von neuem vernimmt, glaubt er sich wirklich wieder im Paradiese. Die Renaissance bringt zunächst nur einen Tonwechsel: in der göttlichen Zeit lag der Ton so stark auf dem Senses, auf dem Nomos, daß vom Diesseits, von der Physis schon fast nichts mehr zu hören war; erst in der Renaissance werden die Stimmen der Sinne so laut, daß ihr hallender Chor bald den Klang der Seele verschlingt. Wenn dem göttlichen Menschen auf seiner Höhe zuwellen vor innerer Gemüthsheit die äußere Wirklichkeit fast zweifelhaft wurde, der Augenschein vor dem Gnadenglanz verblich, so macht den der Renaissance nun der blendende Sonnenaufgang der wiederentdeckten Wirklichkeit seelenblind. Aus solcher Verflüchtung beide, Seele wie Sinne, wieder in ihr Recht einzuführen gelingt erst dem Barock, indem es das irdische

Leben anerkennt, aber nur als unseren Weg zu Gott, und uns das Reich Gottes durch unsere Tat verwirklichen heißt. Der göttliche Mensch hat sich zuletzt schon so völlig als Kind Gottes gefühlt, daß für ihn das Irdische jeden Sinn verlor. Der Mensch der Renaissance hinwieder versinkt bald ins Diesseits so, daß ihm für drüben nichts mehr übrig bleibt. Erst der barocke Mensch erkennt den Sinn der Physis als des uns gegebenen Stoffs, ein Gleichnis des Nomos darin zu gestalten; erst der barocke Mensch erkennt, daß wir auf die Wirklichkeit angewiesen sind, um an ihr durch unsere Tat Kinder Gottes zu werden, eben dadurch nämlich, daß unsere Tat erst der sonst ungestalteten Wirklichkeit den Sinn Gottes gibt: indem wir selber an ihr zu Kindern Gottes werden, sind wir es, die damit die Wirklichkeit erst verwirklichen.

Grünwald nun steht auf der Brücke vom dreizehnten Jahrhundert zum sebzehnten Jahrhundert, noch ganz göttlich, schon ganz barock, wie sonst nur Greco vielleicht. Göttlich durch die Nähe, die Gegenwart, die Selbstverständlichkeit, ja Geldäufigkeit des Jenseits, des Nomos, des anderen Reichs: ihm ist das Lamm überall mitten unter uns in unmittelbarer Gegenwart da. Barock aber in der ungeheuren Leidenschaft, sich an dieser Gegenwart des Lammes unter uns, an der Tatsache des Lammes noch nicht genügen zu lassen, sondern nun selber in Person dem Lamm zu folgen, selber hier auf Erden schon teilzunehmen am Nomos, selber im Diesseits schon Jenseits zu werden. Es ist das Erlebnis der Eucharistie, das er malt.

Die Kraft, mit der Grünwald »um Gott rang«, wird viel bewundert, aber oft falsch gedeutet. Daß jemand »um Gott ringt«, versteht man ja heute gern gleich, als ob er sich erst einen Gott erringen müßte, seinen eigenen, seinen besonderen Gott, einen Gott also, der im Grunde durch diese Bemühung des Ringenden überhaupt erst entsteht, der, wie Samuel Butler einmal den Gott der Pantheisten formuliert hat, ein Geschöpf des Ringenden ist, („An honest God is the noblest work of man“), der, wie Butlers geistiger Sproß, Bernard Shaw, einmal sagt, nicht am Anfang, sondern am Ende des Glaubens steht, als sein Ergebnis; und mit »Ringem um Gott« meinen also derlei Monisten eigentlich immer nur die Wehen der Menschheit vor der Geburt Gottes, der ihnen allen ja bloß ein Kind des Menschen ist, während uns der Mensch ein Kind Gottes zu werden bestimmt ist. Ein bloßer Blick auf die Kreuzigung des Irenheimer Altars zeigt, daß für Grünwald das Lamm von vorneherein da, daß es ihm der Anfang, daß es der Inbegriff des Seins ist, und eines Seins, das in sich alles übrige Sein schon enthält, eines Seins, von dem alles übrige Sein erst sein Sein erhält. Wenn Grünwald »ringt«, ringt er nur darum allein, von jenem ewigen, allem vorangehenden Sein aus, das ihm nicht einen Augenblick fraglich ist, nun aber auch für sich eines ausgestrahlten Seins teilhaft zu werden. Wie selbst Hausenstein, der doch »die dingliche Ruhe des Lammes« auf dem Irenheimer Altar in ihrer ganzen ungeheuren Gewalt empfindet, dann doch auch wieder zuweilen argwöhnen kann, die »Katholizität« hätte von Grünwald, auch für ihn »irgendwo im Laufe der Geschichte schon einmal problematisch geworden«, erst wieder »neu erlebt werden müssen«, ist mir unverständlich: wer das Lamm so malt, gibt dadurch kund, daß ihm alles »problematisch« werden kann, alle Kreatur, er selbst, ja jede der eigenen Empfindungen sogar, nur das Lamm nicht, zu dem er eben darum flieht, als dem einzig Unproblematischen, dem Einzigen, wodurch allein alles übrige vom Problematischen geheilt, dem Problematischen entrückt und hoch über dem Problematischen gesichert wird. Nein, worum Grünwald »ringt«, das ist nicht Gott, sondern die Dauer der Vereinigung mit Gott. Den furchtbaren Schauer eines, der sich einmal von Gott berührt, von Gott ergriffen fand und nun im Gefühl seiner Unwürdigkeit ja nicht zu hoffen wagt, noch einmal wieder berührt, wieder ergriffen zu werden, aber weiß, daß er hinfort ein Leben ohne Gottes Berührung durchaus nicht mehr ertragen könnte, drückt Grünwald aus. Quod homo est, sagt der heilige Cyprian, esse Christus voluit,

ut et homo possit esse, quod Christus est. Wer dies einmal erlebt hat, hat hinfort das Gefühl, nur noch in den Augenblicken, wo er dies erlebt, allein hinfort überhaupt leben zu können. Und die Qual der Angst, aus dem Leben mit Gott dann immer wieder in den Tod, den der Mensch auf Erden zurück zu sinken, verläßt ihn fortan nicht mehr. Als Gott der heiligen Angela von Foligno sprach: »Ich bin deiner Seele näher als sie sich selbst«, da wuchs der Schmerz der Heiligkeit: »denn, sagt sie selbst, je näher ich Gott mir sah, desto ferner sah ich mich ihm.« Im Bereiche dieser unaussprechlichen Gebetsnisse liegt, was wir an Grünwald als »problematisch« empfinden.

Allchristliche Kunst begnügt sich, Zeugnis für die Wahrheit durch Zeichen von ihr zu geben, die nicht auf bloßer Verabredung beruhen, sondern das, worauf sie hindeuten, irgend einer geheimen Verkürzung selber sind, wie die Sprache die Dinge, die sie benennt, selber im Keim enthält. Und in Sprachen ihre Kraft verlieren, wenn der Sprecher sich dieser eingeborenen Verbindung der Namen mit den Sachen nicht mehr deutlich erinnert, verläßt die Kunst, je mehr der Künstler den Umlauf dieser Zeichen vergißt, je mehr ihm das Symbol aus einem lebendigen Gleichnis der Wahrheit, das, wenn auch in großer Entfernung, doch noch an ihr hängt, nun allmählich zum bloßen Siegel, zur Chiffre der Wahrheit wird, je mehr für ihn die Zeichen aufhören, das worauf sie hindeuten, auch selber zu bedeuten. Die Tat des ehrwürdigen P. Desiderius Benz war es, daß er, schon als Jüngling beim ersten Anblick der Agnieten, das Gesetz der Form erkannt und, in dieser Erkenntnis dann noch durch ägyptische, griechische und die Kunst der Mosaiken bestärkt, in aller Natur überall »belebte Geometrie« gesehen hat. Seine Tat, in der Beuronener Kunst aufbewahrt, steht aber, wenn ihre Werke wirken sollen, voraus, daß, wer vor diesen Werken steht, selber schon ein Gesetz der Kunst anerkennt, ein übermenschliches; wer gar niemals in Kunstwerken das Gesetz zu suchen gelernt hat, wird, wie stark es auch immer in einem Kunstwerk da sei, nichts davon finden und da diesen Werken fehlt, was allein in Kunstwerken wir heute zu suchen gewohnt sind, da es ihnen an der Mitteilung von Emotion fehlt, sich, so sehr er den tiefen Ernst ihrer Arbeit und den Liebreiz ihrer Würde bewundern mag, am Ende doch einer leisen Enttäuschung kaum erwehren können. Die Beuronener Kunst setzt voraus, daß man ihr den Glauben schon mitbringt. Wer im Gebet vor ihr antet, fühlt ihre stille Hohenheit. Aber sie zwingt nicht auf die Knie. Hinwieder, was wir sonst in unserer Zeit an Versuchen einer Erneuerung religiöser Kunst haben, läßt es zwar an Emotion wahrhaftig nicht fehlen, die nur leider aber im Subjektiven stecken bleibt: alle diese Versuche teilen uns nur die Sehnsucht ihrer Künstler nach dem Glauben mit, statt uns den Gehalt des Glaubens selber, die Wahrheit, das ewige Sein selber erscheinen zu lassen, statt uns den Augenschein des Nomos aufzuzwingen, wie Greco, wie Bernini, wie Grünwald, die Gott erlebt haben und nun, noch heiß davon, noch schauernd von der vernichtenden Seligkeit seiner Berührung und in namenloser Angst, wieder losgelassen wieder verstoßen zu werden, nicht bloß das Verlangen nach Gott und bloß Zeichen Gottes, sondern auch noch ihr eigenes Erlebnis, ihre Begegnung mit Gott, den Augenblick der Berührung selber geben, mit einer Behemung, daß der Betrachter nicht bloß das ewige Sein unmittelbar gewiß wird, sondern es rings um sich rauschen zu hören, sich selbst von ihm ergriffen zu fühlen meint.

Grünwalds Kunst ist ungeheuer aggressiv: sie zeigt mit so drohendem Finger so gebietend auf Gott, daß auch wer gar nicht will, ihn erblicken muß. Allchristliche wie die Beuronener Kunst verlangt, um auf uns zu wirken, einen Willensakt von uns: wer nicht selbst schon glaubt und die Zeichen der Wahrheit zu deuten weiß, bleibt ihr fern. Grünwalds Kunst brennt so lichterloh, daß uns ihre Flammen versengen; sie reißt uns in sich hinein. Wenn ich mir in dunklen Stunden ein Blatt aus Pipers Mappe des Irenheimer Altars hole, gleich ist das ganze Zimmer hell. Eine Flut von Gebetszwang überströmt den Betrachter.