

ACHIM AURNHAMMER

Joris-Karl Huysmans' „Supranaturalismus“ im Zeichen
Grünewalds und seine deutsche Rezeption

Originalbeitrag erschienen in:

Wilhelm Kühlmann (Hrsg.): *Moderne und Antimoderne: der „Renouveau catholique“ und die deutsche Literatur*; Beiträge des Heidelberger Colloquiums vom 12. bis 16. September 2006.
Freiburg: Rombach, 2008, S. [17]-42

Joris-Karl Huysmans' ›Supranaturalismus‹ im Zeichen Grünewalds und seine deutsche Rezeption

Joris-Karl Huysmans zählt zu den wichtigsten Repräsentanten des europäischen Ästhetizismus wie des *Renouveau catholique*. Tatsächlich sind bei Huysmans Moderne und Antimoderne spannungsvoll verschränkt. So begann Huysmans seine literarische Karriere als illusionsloser Naturalist, Verehrer Villons und Jünger Zolas.¹ Den naturalistischen Anfängen schloss sich 1884 eine symbolistische Dekade an, die ihrerseits um 1895 mit der religiösen Bekehrung des Dichters von einer katholischen Phase abgelöst wurde. Bis zu seinem Tode im Jahre 1907 verfasste Huysmans Werke, die der religiösen Erfahrung in moderner Zeit gelten, wie *La Cathédrale* (1898) – zur Symbolik von Chartres – oder *L'Oblat* (1903) – zur Liturgie am Beispiel eines Klosterjüngers. Eine Reihe selbstreflexiver Schlüsselromane markiert den Weg Huysmans' vom Avantgardisten zum Bekenntnisdichter:

Die Wende vom Naturalisten zum Symbolisten bezeichnet der Roman *A Rebours* (›Gegen den Strich‹) (1884), der zur Bibel des europäischen Ästhetizismus wurde. Sein spleenig-dekadenter Held Jean Des Esseintes zieht sich aus der vulgären Wirklichkeit zurück, um in einer »raffinierten Thebais«, einem selbstgeschaffenen ›Paradies‹, nur noch seinem »natürlichen Hang zum Künstlichen«² zu frönen. Wie exzessiv Des Esseintes die Wirklichkeit zu verschönern sucht, zeigt exemplarisch die Episode von der Schildkröte. Als Des Esseintes ihren Panzer, um der natürlichen Hässlichkeit abzuhelfen, vergoldet

1 Der naturalistischen Phase geht eine kurze Phase ästhetischer Suche voraus, die ganz an Baudelaire orientiert ist. Davon zeugt das wenig bekannte poetologisch-programmatische Sonett »Des croquis de concert...«, das Huysmans 1875 der zweiten Auflage der »Drageoir aux Epices« vorausschickt, Prosagedichten im Stile Baudelairès (In: Karl Bosch: Joris-Karl Huysmans' religiöser Entwicklungsgang. Ein Beitrag zum sog. ästhetischen Katholizismus. Konstanz 1920, S. 22).

2 Joris-Karl Huysmans: Gegen den Strich [»A Rebours«, dt.]. Übers. v. Hans Jacob [1921]. Mit e. Einf. v. Robert Baldick u. e. Essay v. Paul Valéry. Zürich 1981, S. 61 (›Zum Anfang‹) u. 177 (Kap. 8).

und mit ausgesuchten Edelsteinen inkrustiert, geht das arme Tier an dem »blendenden Prunk« und »funkelnden Ornat« zu Grunde.³

Den Wandel vom Ästheteten zum katholischen Dichter kündigt der Roman *Là-bas* (*Tief unten*) (1891) an. In einem programmatischen Kunstgespräch fordert der Schriftsteller Durtal, Huysmans' anderes Ich und Held seiner späteren katholischen Romane, einen *naturalisme spiritualiste*. Eine solche supranaturalistische Kunst will Durtal an dem spätmittelalterlichen Herzog Gilles de Rais, einem berüchtigten Kinder- und Lustmörder, erproben. Doch die kulturgeschichtliche Beschäftigung mit dem teuflischen Blaubart schlägt Durtal so sehr in Bann, dass er selbst in die okkulten Kreise moderner Satanisten gerät. Die Liebe zu einer blasphemisch-vampirhaften *femme fatale* und der Besuch einer »Schwarzen Messe« ernüchtern Durtal aber zu guter Letzt so sehr, dass er der banalen Moderne entsagt und sich dem Katholizismus zuwendet.

Schließlich hat Huysmans auch seine Konversion in einem selbstreflexiven Schlüsselroman verarbeitet. Der Roman *En route* (*Unterwegs*) (1895) schildert die religiöse Bekehrung Durtals in zwei Teilen: Zunächst hadert Durtal in wechselnden Krisen mit seinem katholischen Glauben. Erst der Aufenthalt in einem Trappistenkloster, den der zweite Teil beschreibt, macht aus Durtal einen gläubigen Katholiken, der glaubensgewiss nach Paris zurückkehrt.

Heute sucht die Literaturgeschichtsschreibung die drei Phasen in Huysmans' Werk prozessual zu vermitteln: Trotz offenkundiger Unterschiede verbinden sprachliche, motivliche und philosophische Gemeinsamkeiten das naturalistische Frühwerk mit der ästhetizistischen Mitte und dem christlichen Spätwerk. Auch Huysmans bekräftigte in nachträglichen Selbstdeutungen die Kontinuität seiner ästhetischen Entwicklung im Zeichen eines »Supranaturalismus«: So zeige das Ende von *A Rebours* bereits eine Hinwendung zum christlichen Glauben.⁴

3 Huysmans, Strich (Anm. 2), S. 125 (Kap. 4). Der Aspekt der »natürlichen Künstlichkeit«, der raffinierten Steigerung des bloßen »l'art pour l'art«-Prinzips, unterscheidet Huysmans von dem planen Ästhetizismus; so zeigt etwa die Blumen-Episode, dass Des Esseintes mehr als nur Artifizialität erstrebt: »Nach künstlichen Blumen, die die wirklichen nachäffen, wollte er natürliche, die falsche nachahmten« (ebd., S. 178 [Kap. 8]).

4 Des Esseintes, der, um seine Neurose zu heilen, sein Haus in Fontenay verlassen muss, spricht von sich als von einem »Einsiedler« (S. 357 [Kap. 16]). Obwohl er erkennt, dass selbst die Klöster von der Moderne eingeholt wurden und Handel treiben, erkennt er auch, dass er »nur bei Geistlichen auf ein gewisses Verständnis für seine Neigungen hoffen« kann (S. 361, [Kap. 16]).

Der Roman schließt letztlich mit der Hoffnung Des Esseintes', den wahren Glauben zu finden und mit ihm seinen Pessimismus zu besiegen: »Herr, hab Mitleid mit dem Christen, der zweifelt, mit dem Ungläubigen, der glauben will, mit dem Sträfling des Lebens, der sich nachts aufmacht, allein unter dem Firmament, das nicht mehr erleuchtet wird von den Trostfackeln der alten Hoffnung!« (Ebd.).

Dagegen hob die zeitgenössische Kritik die polare Gegensätzlichkeit des Werks hervor.⁵

1. Grünewald – Konstante der Werkphasen

Eine geradezu leitmotivische Konstante in Huysmans' Œuvre bildet über alle Werkphasen hinweg seine Verehrung des deutschen Malers Grünewald. Grünewald, eigentlich Mathis (Mathias) »Gothardt« Neidhardt, dessen biografische Daten nur umrisshaft bekannt sind (wohl 1480 bis ca. 1530) – seine Hauptwerke stammen aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts –, gehört zu den wichtigsten deutschen Künstlern zwischen Spätgotik und Frührenaissance. Huysmans, der einer holländischen Malerfamilie entstammt, war ein Kenner und Kritiker alter wie moderner Kunst.⁶ Auch in seinem Romanwerk spielen Kunstwerke und Kunstvergleiche eine wesentliche Rolle.⁷ Huysmans' Entdeckung und Verehrung Grünewalds ist kunst- und wirkungsgeschichtlich besonders aufschlussreich, bezeugt sie doch, wie kunstvermittelt und international ausgerichtet der *Renouveau catholique* war.

5 Mehr eine Entwicklung als Gegensätze im Werk Huysmans' sieht etwa Bosch, Huysmans (Anm. 1). Ähnlich interpretiert auch Jürgen Sängler die Dichtungen von Huysmans. Vgl. Jürgen Sängler: Aspekte dekadenter Sensibilität, Joris-Karl Huysmans' Werke von »Le Drageoir aux épices« bis zu »À rebours«. Frankfurt a.M. 1980 [= Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen 4].

Sechs Jahre nach Huysmans' Tod unterteilt Léon Bloy's die Dichtungen seines Schülers, den er lange Zeit verehrte und dessen Ruhm er fördern wollte, in zwei Abschnitte ein: Werke vor und nach der Konversion. Die späteren Dichtungen lehnt Bloy vollkommen ab, aber auch die frühen hätten, so stellt er fest, ihre Faszination eingebüßt: »Ceux qui voulaient l'admirer, quand il paraissait être un vivant, s'étonnent aujourd'hui de ne plus retrouver un atome de sa poussière et les tristes livres qu'il a laissés n'ont même plus leur ancien pouvoir d'ennuyer, tellement ils sont devenus indéchiffrables.« (Vgl. Léon Bloy: Sur la tombe de Huysmans. In: <http://www.huysmans.org/tombe/tombe1.htm>; Stand: Juni 2008).

6 Zu Huysmans' Kunstkritik vgl. Helen Trudgian: L'Esthétique de Joris-Karl Huysmans. Paris 1934; Charles Maingon: L'Univers artistique de J.-K. Huysmans. Paris 1977; nicht konsultiert habe ich die Studie von Annette Weissenstein: The Influence of the Visual Arts in the Work of J.-K. Huysmans. In: New York (Diss.) 1981. Abstract in: DAI 42 (1982), S. 5142A.

7 Vgl. dazu Ruth B. Antosh: The Role of Paintings in Three Novels by Joris-Karl Huysmans. In: Nineteenth-Century French Studies 12 (1983/84), S. 131-146, sowie mehrere Spezialstudien, die Huysmans' Verhältnis zu einigen Künstlern erhellen, etwa Guy Ducey: Gustave Moreau, Huysmans et le cachet d'onyx. À propos d'un nombril de danseuse. In: Bulletin de la Société Joris-Karl Huysmans 94 (2001), S. 52-61, Marc Eigeldinger: Huysmans découvreur d'Odilon Redon. In: Revue des Sciences Humaines 43 (1978), S. 207-216, und George A. Cevasco: J.-K. Huysmans and the Impressionists. In: Journal of Aesthetics and Art Criticism 17 (1958), S. 201-207.

Huysmans' Grünewald-Kult ist entstehungs- und kunstgeschichtlich recht gut erforscht, doch steht ein gründlicher philologischer Vergleich der verschiedenen Texte ebenso aus wie eine Analyse von deren Aufnahme in Deutschland.⁸ Im folgenden möchte ich die Zeugnisse des Grünewald-Kults aus unterschiedlichen Werkphasen und Textsorten vergleichend mustern, um zu erläutern, wie sich bei Huysmans Ästhetizismus, Naturalismus und Katholizismus verschränken, und um anschließend zu skizzieren, inwieweit dieser ›ästhetische Katholizismus‹ wiederum die deutsche Grünewald-Rezeption beeinflusste.

Die erste Kenntnis des Malers Grünewald verdankt Huysmans, wie Christian Heck nachgewiesen hat, Essays des belgischen Symbolisten Emile Verhaeren über *Les gothiques allemands* (1886) und über *Le peintre Matthias Grünewald d'Aschaffenburg* (1894).⁹ Die Lektüre Verhaerens bestärkte in Huysmans den Wunsch, die ›primitive Kunst des Nordens‹ besser kennenzulernen. Eine erste Deutschland-Reise im Jahre 1888 führte ihn u.a. nach Kassel, wo ihn Grünewalds *Kreuzigung*, heute in Karlsruhe, besonders faszinierte. Dieses Kunsterlebnis verarbeitet Huysmans im Roman *Là-bas* (1891), in dem Grünewalds Karlsruher *Kreuzigung* als ästhetisches Ideal geschildert wird.

Um weitere Werke Grünewalds zu sehen, bereiste Huysmans im September 1903 das Elsass und den deutschen Südwesten. So besuchte er den *Isenheimer (Isenheimer) Altar* im *Museum Unterlinden* in Colmar, in Basel Grünewalds erste *Kreuzigung*, das *Schneewunder* in Freiburg und zwei Altarflügel in Frankfurt. Den *Isenheimer Altar*, Grünewalds Hauptwerk, würdigte Huysmans in einem eigenen Essay,¹⁰ den er in überarbeiteter Form zum ersten Teil der kunsthistorischen Trilogie *Trois Primitifs* (1905) machte.

8 Vgl. neben den Hinweisen in der grundlegenden Arbeit von Maingon, *L'Univers* (Anm. 6), die wegweisenden Studien von André Guyaux und Pierre Brunel: Huysmans à la découverte de Grünewald. In: *Les Grünewald du Musée de Colmar. Des Primitifs au Retable d'Issenheim*. Hg. v. Pierre Brunel, André Guyaux und Christian Heck. Paris 1988, S. 83-89, Christian Heck: Grünewald et le culte des Primitifs septentrionaux chez Huysmans. In: Ebd., S. 67-82, Christian Heck: Entre naturalisme et mystique: Joris-Karl Huysmans et les primitifs allemands. In: *De Grünewald à Menzel: L'image de l'art allemand en France au XIX^e siècle*. Hg. v. Uwe Fleckner. Paris 2003, S. 85-99, und die summarische Studie von Anthony Zielonka: Huysmans and Grünewald: The Discovery of ›Spiritual Naturalism‹. In: *Nineteenth-Century French Studies* 18 (1989/90), S. 212-230.

9 Heck, Grünewald (Anm. 8), S. 67-82, weist plausibel nach, wie sehr Huysmans seine Kenntnis Grünewalds dem belgischen Symbolisten Émile Verhaeren verdankt; so besichtigte Huysmans die Kasseler Kreuzigung im Jahre 1888, nachdem Verhaeren sie 1886 beschrieben hatte, und auch seinem Besuch des Isenheimer Altars in Colmar 1903 geht ein Artikel Verhaerens voraus (1894). Zu Verhaeren und Grünewald siehe Charles Maingon: Émile Verhaeren critique d'art. Nizet 1984, bes. S. 41-49.

10 Joris-Karl Huysmans: Les Grünewald du Musée de Colmar. In: *Le Mois littéraire et pittoresque*, März 1904. Wieder in: <http://www.huysmans.org> (Stand: Juni 2008).

1.1. Die Karlsruher *Kreuzigung* in *Là-bas* (1891)

Die Karlsruher *Kreuzigung* beherrscht das einleitende Kunstgespräch des Romans *Là-bas* (Abb. 1).¹¹ Darin kritisiert der Schriftsteller Durtal den kruden Naturalismus zugunsten eines ›Supranaturalismus‹, wie er ihn bei den ›primitiven Malern‹ des 15. und 16. Jahrhunderts findet. Die *révélation de ce naturalisme* verdankt er der Begegnung mit Grünewalds *Kreuzigung*, an die er sich wie in einem Tagtraum erinnert. Die innere Schau des Gemäldes, die vier Seiten umfasst, schildert Huysmans ganz illusionistisch, indem er die Kreuzigung szenisch präsentiert und die mediale Vermittlung ganz außer Acht lässt. Nur am Anfang und Ende der Passage erfährt der Leser, dass es sich nicht um die Schilderung eines realen Ereignisses, sondern um eine Bildbeschreibung handelt. Die Verben des ›Scheinens‹ illustrieren weniger die mediale Unbestimmtheit als vielmehr den subjektiven Faktor der Wahrnehmung. Inversionen, Deiktika (Demonstrativpronomina, Zeit- und Ortsadverbien), Detaillierungen, Ausmalungen in Form von Distinktionen und Vergleichen überformen projektiv die Szenerie von Golgatha. So entsteht ein sprachliches Gemälde, das sich nach Gegenstand und Redegestus in vier Teile gliedern lässt:

Die Bildbeschreibung setzt ein mit der Schilderung des Kreuzes und des *Crucifixus*. Ausgehend von dem schlecht entrindeten, gespannten Querbalken werden zunächst die ausgerenkten Arme und geöffneten Hände, dann vertikal abwärts Brust, Rumpf, die gewundenen Beine und verwesenden Füße des geschundenen Christus beschrieben. Am Ende erst folgt das Haupt Christi, das in einem einzigen Satz, untergliedert in vier parataktische Kola, geschildert wird:

Au-dessus de ce cadavre en éruption, la tête apparaissait, tumultueuse et énorme; cerclée d'une couronne désordonnée d'épines, elle pendait, exténuée, entrouvrait à peine un œil hâve où frissonnait encore un regard de douleur et d'effroi; la face était montueuse, le front démantelé, les joues taries; tous les traits renversés pleuraient, tandis que la bouche descellée riait avec sa mâchoire contractée par des secousses tétaniques, atroces.

[Über diesem ausbrechenden Leichnam erschien ungeheuer und voller Aufruhr das Haupt; umkreist von einer wirren Dornenkrone, hing es ausgemergelt herab, öffnete es kaum ein gebrochenes Auge, in welchem ein Blick des Schmerzes und der Schrecknis noch schauderte; das Antlitz hügelig, die Stirne

11 Zitiert wird der Roman nach der Ausgabe: Joris-Karl Huysmans: *Là-bas*. Hg. v. Yves Hersant. Paris 1985; die deutschen Übersetzungen folgen der Version: Joris-Karl Huysmans: Tief unten. Übers. v. Victor Henning Pfannkuche. Köln 1972.

geebnet, die Wangen verdorrt; alle Züge weinten in der Zerstörung, während der Mund mit seinem Kiefer, den scheußlich schütternder Starrkrampf pfeifte, sich lachend entsiegelte.]¹²

Als Schluss- und Höhepunkt der Beschreibung des *Crucifixus* hat das Haupt voll Blut und Wunden einen besonderen Status. Auch verleiht ihm das Verb »apparâtre« einen physisch-metaphysischen Doppelsinn. Zudem gewinnt das Schmerzenshaupt im paradoxen Schluss der Diärese, durch den »lachend entsiegelten Mund«, eine Bedeutung, die über den irdischen Schmerz hinausweist. Der zweite Teil der Bildbeschreibung gilt den beiden Assistenzfiguren,¹³ die als Leidensfiguren – Maria »tränenverdunsen«, Johannes »erschöpft von Tränen« – das Leiden Christi spiegeln. Als dritter Teil folgt der Versuch, den Christus dieser einzigartigen Kreuzigung zu charakterisieren. Die ausführliche Beschreibung setzt ein mit Negationen, die den ungewöhnlichen »Christus im Starrkrampf« (»ce Christ au tétanos«) abgrenzt von ikonografisch konventionellen Darstellungen und einer sozialen Nobilitierung. Von der antiphrastischen Reihe leiten antonomastische Zuschreibungen dieses Christus über zum entscheidenden Gegensatz: »Dieser Christ im Starrkrampf war nicht der Christus der Reichen [...]. Dieser war der Christus der Armen«:

C'était le Christ des Pauvres, Celui qui s'était assimilé aux plus misérables de ceux qu'il venait racheter, aux disgraciés et aux mendiants, à tous ceux sur la laideur ou l'indigence desquels s'acharne la lâcheté de l'homme; et c'était aussi le plus humain des Christ, un Christ à la chair triste et faible [...]. Il avait ainsi pu mieux souffrir, râler, crever ainsi qu'un bandit, ainsi qu'un chien, salement, bassement, en allant dans cette déchéance jusqu'au bout, jusqu'à l'ignominie de la pourriture, jusqu'à la dernière avanie du pus!

[Dieser war der Christus der Armen, er, der sich den Elendsten gleichgestellt, zu deren Erlösung er kam, den Entwürdigten und den Bettlern, allen, gegen deren Häßlichkeit und Armseligkeit die Feigheit des Menschen ergrimmt; und es war auch der menschlichste Christ, schwach und betrübt im Fleische (...). So hatte er besser dulden können, hatte er röcheln, verrecken können, wie ein Strauchdieb, wie ein Hund in Schmutz und Niedrigkeit, da er im Abstieg bis ans Ende ging, bis zur Schmach der Verwesung, bis zum letzten eitrigen Schimpf.]¹⁴

12 Huysmans, *Là-Bas* (Anm. 11), S. 34 / *Tief unten* (Anm. 11), S. 10.

13 Zu den beiden Assistenzfiguren leitet ein analeptischer Parallelismus über, der den übermenschlichen Schrecken von Marter und Agonie als Erklärung dafür anführt, warum Christus in seinem Sterben nur Maria und Johannes beistehen: »Le supplice avait été épouvantable, l'agonie avait terrifié l'allégresse des bourreaux en fuite« (»Grauensvoll war die Marterung gewesen. Der Todeskampf hatte die munteren Henker in Schrecken und Flucht gejagt«) (Huysmans: *Là-bas* [Anm. 11], S. 34 / *Tief unten* [Anm. 11], S. 10).

14 Huysmans, *Là-Bas* (Anm. 11), S. 35f. / *Tief unten* (Anm. 11), S. 10f.

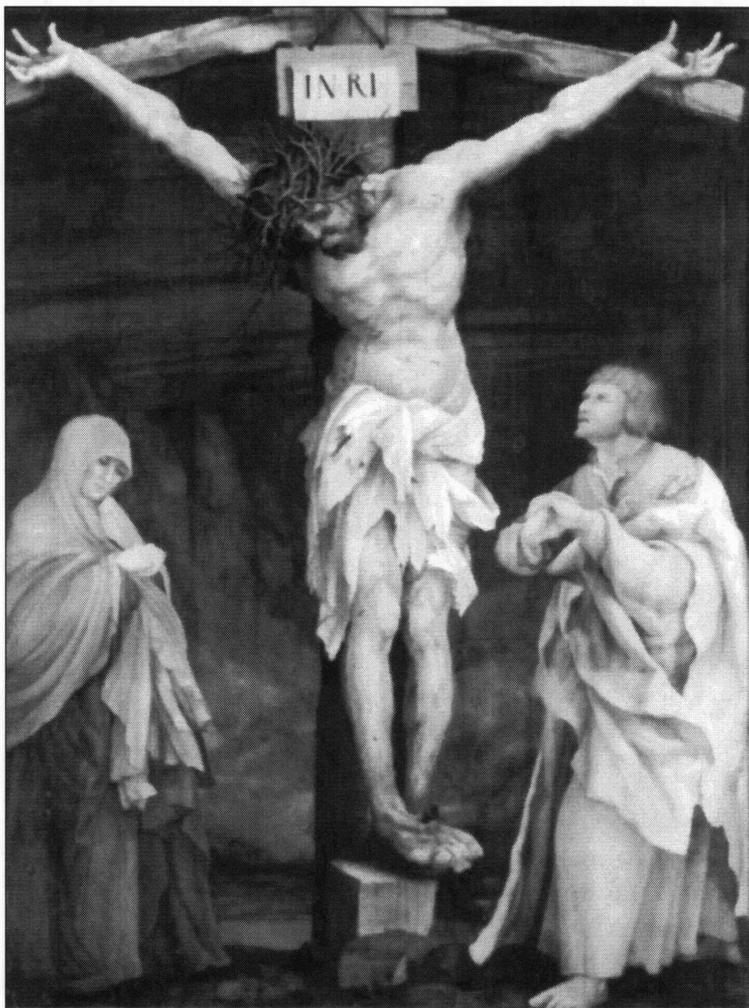


Abb. 1: Matthias Grünewald: Kreuzigung Christi (ca. 1523/24)

Öl auf Tannenholz

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

Der Konkretisation des Leidens folgt als vierter und letzter Teil der Bildbeschreibung die ästhetische Würdigung Grünewalds. Huysmans nennt Grünewald in einem weitgespannten Parallelismus sowohl »le plus forcené des réalistes« als auch »le plus forcené des idéalistes«, »fanatischster Realist

und fanatischster Idealist« zugleich, dem es gelinge, »die unendliche Not der Seele ins Erhabene zu steigern«. Denn so schrecklich Grünewald Christus präsentiert, so deutlich wird auch: »Dieses verquollene Aas war eines Gottes Aas«. ¹⁵

Das ästhetische Ideal einer Verbindung von Realismus und Verklärung, das Durtal mit Grünewalds gemalter Kreuzigung beglaubigt, ist durchaus selbstreferentiell. Denn dem gemalten Vorbild soll die sprachliche Schilderung der Kreuzigung so entsprechen, dass sie das eigene poetologische Programm einlöst. Huysmans sucht Grünewalds bildkünstlerische Synthese von Naturalismus, Religion und Ästhetizismus poetisch nachzuschaffen. Religiös ist seine Schilderung, weil sie sich das Bildthema zu eigen macht und dessen »verborgene Symbolik«, die Erlösung der Menschheit durch den Kreuzestod Christi, darlegt und über die sinnliche Wahrnehmung der Passion den Leser/Betrachter in das Mysterium des *Neuen Bundes* einweiht. Naturalistisch ist Huysmans' Beschreibung insofern, als sie die theologische Bedeutung fast ausspart und ganz dem Phänomensinn und dem Primat des Physischen verpflichtet bleibt. Naturalistisch ist vor allem die ungeheure Drastik des Schmerzes und Leidens. Wie vorurteilslos Huysmans Hässliches benennt, aber zugleich in seiner Benennung transzendiert, erhellt sich aus der detaillierten Dekomposition von Christi Rumpf:

Les pectoraux tremblaient, beurrés par les sueurs; le torse était rayé de cercles de douves par la cage divulguée des côtes; les chairs gonflaient, salpêtrées et bleuies, persillées de morsures de puces, mouchetées comme de coups d'aiguilles par les pointes des verges qui, brisées sous la peau, la lardaient encore, ça et là, d'échardes.

[Die Brüste zitterten in schweißsigem Glanz, der Rumpf war gereift wie von Daubenbändern, infolge der Blähung des Rippengehäuses; die Fleischmassen schwellen auf, salpeterfarben und bläulich; übersprenkelt mit Flohbissen, wie mit Petersilie betupft, wie mit Nadeln zerstoichen durch die Rutenspitzen, die unter der Haut abgebrochen waren und hier und dort splitterig spickten.] ¹⁶

Doch kann die supranaturalistische Schmerzensdichtung das Erbe des Ästhetizismus in der intermedialen Transposition von Grünewalds *Kreuzigung* nicht verleugnen. Dies zeigt sich etwa im Einsatz gesuchter Vergleiche. ¹⁷ Während der Ästhetizismus Natur mit Kunstvergleichen verschönt, beschreitet Huysmans in seiner Grünewald-Wiedergabe den umgekehrten Weg: Er

15 Huysmans, *Là-Bas* (Anm. 11), S. 36 / Tief unten (Anm. 11), S. 11.

16 Huysmans, *Là-Bas* (Anm. 11), S. 33 / Tief unten (Anm. 11), S. 9.

17 So reichen beispielsweise die Blautöne vom »nächtigen Blau« über »salpeterfarben und bläulich« bis zum »matten Azur«.

illustriert die bildkünstlerische Darstellung mit Naturvergleichen, wie exemplarisch die naturalisierende Beschreibung des Heiligen Johannes zeigt:

[...] une sorte de vagabond, de rustre basané de la Souabe, à la haute stature, à la barbe frisotée en de petits copeaux, vêtu d'étoffes à larges pans, comme taillées dans de l'écorce d'arbre, d'une robe écarlate, d'un manteau jaune chamoisé, dont la doublure, retroussée près des manches, tournait au vert fiévreux des citrons pas mûrs.

[...] eine Art von Vagabunden, von sonnenverbranntem schwäbischen Bauernknorz, von hoher Statur, den Bart in Hobelspänen verkräuselt, gekleidet in steife breitflächige Stoffe, die wie aus Baumrinde geschnitten waren, in einen scharlachfarbenen Rock und einen Mantel gelb wie Gamsleder, dessen Futter, an den Armen gestülpt, ins febrische Gelb unreifer Zitronen stach.]¹⁸

Gewiss löst Huysmans' Beschreibung das ein, was sie als ästhetisches Ideal Grünewalds Werk zuschreibt: ›Naturalismus‹ und ›Spiritualismus‹ werden miteinander verbunden. Doch gewinnen Hässliches und Heiliges ihren Reiz erst aus der ungewöhnlichen Ästhetisierung des Physischen. Kritisch gewendet: Im ›Supranaturalismus‹ à la Grünewald/Huysmans wechselt der Ästhetizismus sein Sujet, nicht das Verfahren.¹⁹

1.2. Der Isenheimer Altar in *Trois Primitifs* (1905)

Grünewalds Werke im Museum zu Kolmar hat Huysmans 1904 in einem eigenständigen Essay beschrieben, bevor er den leicht redigierten Text zum einleitenden Teil der Trilogie *Trois Primitifs* (1905) machte: Darin behandelt er neben dem *Isenheimer Altar* weitere Kunstwerke der Spätgotik.²⁰ Als integraler Teil

18 Huysmans, *Là-Bas* (Anm. 11), S. 34 / Tief unten (Anm. 11), S. 10.

19 Die Forschung folgt m.E. zu sehr der Selbsteutung und der konträren Projektion des »Renouveau catholique«, wenn sie den Anteil des Ästhetizismus, gegen den man sich formiert, gering bewertet; vgl. etwa die ansonsten immer noch nicht überholte Studie von Hermann Weinert: *Dichtung aus dem Glauben. Einführung in die geistige Welt des »Renouveau catholique« in der modernen französischen Literatur* [m. e. allgem. Biblio. z. »Renouveau catholique«]. Hamburg ²1948.

20 Joris-Karl Huysmans: *Trois Primitifs* [1905]. Zuerst erschienen unter dem Titel »Les Grünewald du Musée de Colmar« in: *Le mois littéraire et pittoresque* 63 (1904). Ich zitiere nach der frühen deutschen Übersetzung: Joris-Karl Huysmans: *Drei Primitive*. In: *Geheimnisse der Gotik. Drei Kirchen und drei Primitive*. Übers. v. Stefanie Strizek. München/Berlin ²1918, S. 93-183, hier: S. 143. Es handelt sich um den »Meister von Flemalle« und das anonyme Porträt einer Florentinerin, beide im »Städelschen Museum« in Frankfurt. Die Kunstwerke werden jeweils geografisch-kulturell kontextualisiert, wobei Huysmans aus seiner national-katholischen Sicht keinen Hehl macht, wie sein antikapitalistischer und antisemitischer Ausfall gegen Frankfurt als »Geldmarkt der Judenschaft« und »Ghetto der Katholiken« bezeugt.

einer größeren Studie zur »primitiven« Kunst, unterscheidet sich Huysmans' Würdigung des *Isenheimer Altars* grundlegend von der der Karlsruher *Kreuzigung*.

Die Form eines kunstgeschichtlich-kulturkritischen, mit fotografischen Reproduktionen illustrierten Essays prägt den Inhalt: Eine Einleitung umreißt die dunkle Biografie Grünewalds und referiert knapp den schütterten Forschungsstand. Vor allem aber wahrt Huysmans die Distanz des Bildbetrachters, der nicht illusionistisch nachschafft, sondern immer auf die bildkünstlerische Vermittlung hinweist. Auch fehlt der Beschreibung die auratisierende Absicht und Konzentration der Karlsruher *Kreuzigung*, weil nicht nur ein einziges Bild, sondern alle Tafeln des Isenheimer Polyptichons gemustert werden.

Es dominiert ein kritisch-vergleichender Blick auf Grünewalds Tafeln: So beschreibt Huysmans die *Kreuzigung* (Abb. 2) in einem kontrastiven Vergleich mit der Karlsruher *Kreuzigung* und verwirft einige Darstellungen wie etwa die »gründlich mißglückte« Verkündigung. Schließlich konfrontiert Huysmans Grünewalds Gemälde kritisch mit themengleichen Darstellungen zeitgenössischer Maler, etwa wenn er die Höllenvision in der »Versuchung des Heiligen Antonius« mustert: »[W]ohl hat Grünewald nicht die ingenüose Vielfältigkeit und die wohlgeordnete Unordnung eines Brueghel oder eines Hieronymus Bosch [...]. Grünewalds Phantasie ist begrenzter, seine Einbildungsfähigkeit beschränkter.«²¹ Mit Hilfe des vergleichenden Verfahrens hebt Huysmans allerdings auch bestimmte Bilder um so stärker hervor: So stellt er neben die angeblich »gründlich mißglückte« Verkündigung die Auferstehung (Abb. 3):

Mais si ce volet [scil. »Annonciation«] effare d'une manière plutôt pénible, l'autre [scil. »Ascension«] vous transporte, car il est réellement magnifique, et, j'ose l'avancer, dans l'art de la peinture, unique. Grünewald s'y révèle, tel que le peintre le plus audacieux qui ait jamais existé, le premier qui ait tenté d'exprimer, avec la pauvreté des couleurs terrestres, la vision de la divinité mise en suspens sur la croix et revenant, visible à l'oeil nu, au sortir de la tombe. Nous sommes avec lui en plein hallali mystique, devant un art sommé dans ses retranchements, obligé de s'aventurer dans l'au-delà plus loin qu'aucun théologien n'aurait pu, cette fois, lui enjoindre d'aller.

21 Joris-Karl Huysmans: Grünewalds Werke im Museum zu Kolmar. In: Geheimnisse der Gotik (Anm. 20), S. 95-136, hier: S. 118. In der französischen Journalfassung lautet die Passage: »certes, Grünewald ne possède pas l'ingénieuse variété et le désordre très ordonné d'un Breughel ou d'un Jérôme Bosch [...]; lui, est d'une fantaisie plus restreinte et d'une imagination plus courte« (<http://www.huysmans.org>; Stand Juni 2008).

[Doch wenn uns diese Tafel (scil. die Verkündigung) in unangenehmer Weise verwirrt, so begeistert uns die andere (scil. die Auferstehung), die tatsächlich herrlich ist, und, ich wage es zu sagen, in der Malkunst einzig dasteht. Hier offenbart sich Grünewald als der kühnste Maler, der je gelebt, als erster, der es gewagt, mit der Armut irdischer Farben die Erscheinung des göttlichen Wesens darzustellen, das am Kreuz zeitweilig aufgehoben | worden ist und nun beim Verlassen des Grabes, dem bloßen Auge sichtbar, wiedererscheint. Wir stehen mit ihm, mitten im mystischen Jubel, vor einer aus ihren Verschanzungen herausgeforderten Kunst, die genötigt ist, sich weiter über sie hinauszuwagen, als diesmal irgendein Theologe von ihr hätte verlangen können.]²²

Selbst solche hyperbolischen Lobeshymnen vermögen die leichte Enttäuschung des Betrachters kaum zu übertönen. Die Vehemenz, mit der Huysmans abschließend die Einzigartigkeit Grünewalds betont (»kein Maler vor ihm, keiner seiner Zeitgenossen gleicht ihm«²³), wirkt nach der kritischen Betrachtung nicht recht motiviert, zumal sein kunsthistorisches Resümee von Grünewalds Werk nur das anerkennt, was seinem Bild des einsamen Mystikers entspricht. Vor Huysmans' selektivem Blick können nur zwei Tafeln des *Isenheimer Altars* uneingeschränkt bestehen: die *Kreuzigung* und die *Auferstehung*. Doch selbst diesen beiden »Meisterwerken« steht Huysmans nicht unkritisch gegenüber. Vielmehr schwächt er den Eindruck der *Kolmarer Kreuzigung* durch ständigen Rekurs auf die *Karlsruher Kreuzigung* ab:

Ce Crucifié serait une fidèle réplique de celui de Carlsruhe si l'expression du visage n'était autre. Jésus n'a plus, en effet, ici, l'épouvantable rictus du tétanos; la mâchoire ne se tord pas, elle pend, décollée, et les lèvres bavent.

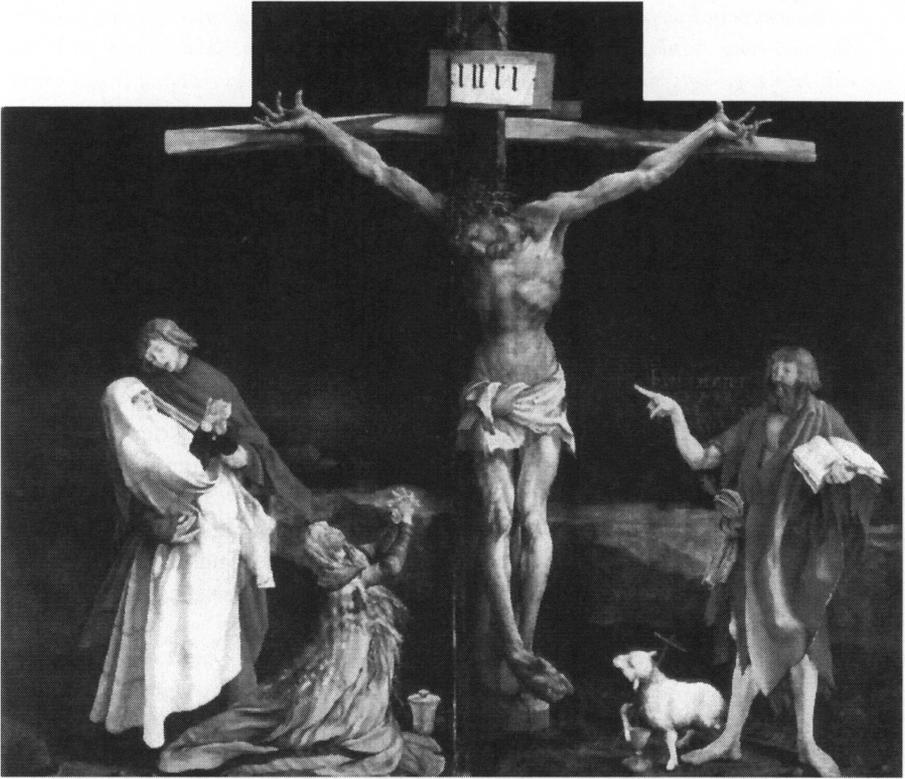
Il est moins effrayant, mais plus humainement bas, plus mort. La terreur du trismus, du rire strident, sauvait, dans le panneau de Carlsruhe, la brutalité des traits que maintenant cette détente gâteuse de la bouche accuse. L'Homme-Dieu de Colmar n'est plus qu'un triste larron que l'on patibula.

[Dieser Gekreuzigte wäre eine getreue Wiederholung des Karlsruher Bildes, wäre der Gesichtsausdruck nicht ein anderer. Christus hat hier in der Tat nicht mehr jenen fürchterlichen, von der Todesstarre geöffneten Mund, der Kiefer ist nicht verkrampft, sondern hängt schlaff herab, und die Lippen geifern. Dieser Christus wirkt weniger furchtbar, doch menschlich-niedriger, toter. Die entsetzliche Verkrampfung der Kinnbacken, das Mark und Bein erschütternde Lachen rettete auf dem Karlsruher Bild die Brutalität der Züge, die hier durch die entstellende Erschlaffung des Mundes hervortritt. Der Gottessohn von Kolmar ist nichts anderes als ein gepfählter Schächer.]²⁴

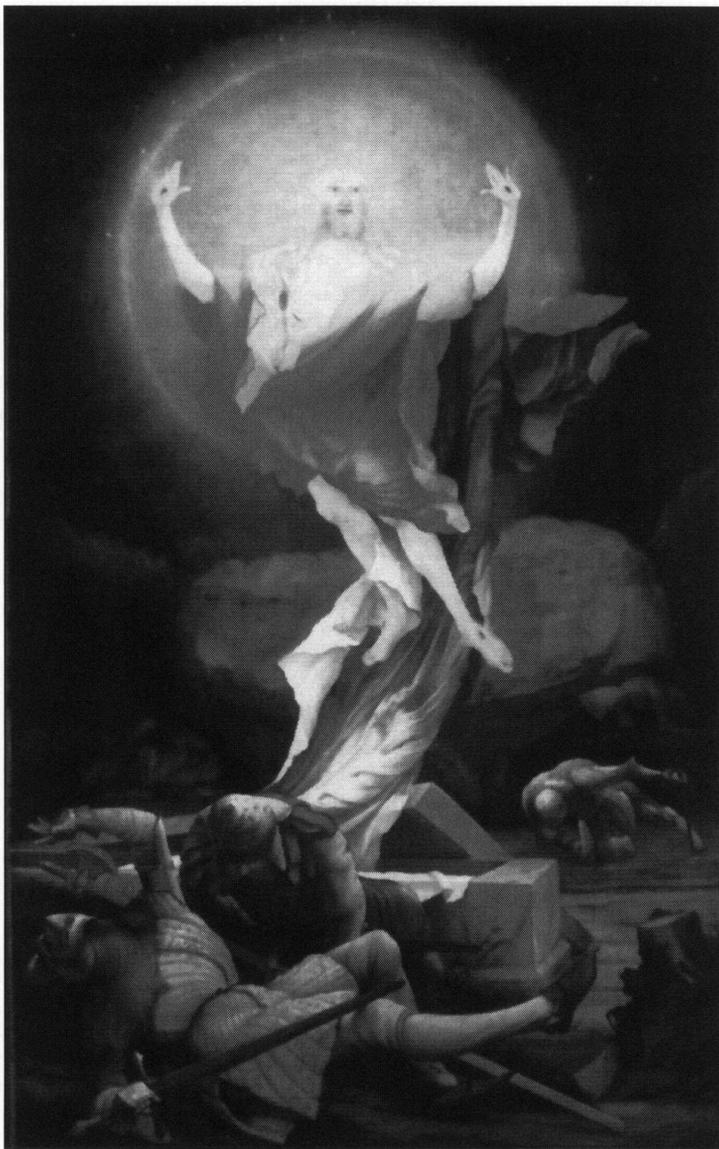
22 Huysmans, Grünewald (Anm. 20) / Grünewalds Werke (Anm. 21), S. 109f.

23 Huysmans, Grünewalds Werke (Anm. 21), S. 125.

24 Huysmans, Grünewald (Anm. 20) / Grünewalds Werke (Anm. 21), S. 102.



*Abb. 2: Matthias Grünewald: Kreuzigung Christi (ca. 1512-1516)
Mitteltafel der ersten Schauseite des Isenheimer Altars
Öl auf Lindenholz
Musée d'Unterlinden, Colmar*



*Abb. 3: Matthias Grünewald: Auferstehung Christi (ca. 1512-1516)
Rechter Seitenflügel der zweiten Schauseite des Isenheimer Altars
Öl auf Lindenholz
Musée d'Unterlinden, Colmar*

Einzig in der Schilderung der Auferstehung gibt Huysmans seine kritische Distanz auf und drängt den Bedeutungssinn zugunsten des Phänomensinns zurück. Er dynamisiert Grünewalds bildliche Darstellung und übersetzt sie in ein eigenständiges sprachliches Kunstwerk, welches das Mysterium der Verklärung Christi aktualisiert. Neben dem ästhetischen Interesse an ungewöhnlichen Gestaltlösungen tritt hier Huysmans' religiöse Absicht zutage: Huysmans sucht in der Kunst ein Reservoir religiöser Erlebensintensität, eine Realpräsenz des Heiligen, die er in der seichten Frömmigkeit und dem Devotionalienkitsch der Gegenwart nicht finden kann. Welch aggressive Moderne-Kritik dieser Überhöhung mittelalterlicher Malerei und Frömmigkeit zu einer höheren göttlichen Wahrheit innewohnt, bekundet der abschließende Ausfall des Essays. So überzeichnet Huysmans die ehemalige Heiligkeit des säkularisierten Klosters Unterlinden, um desto schärfer die Nähe des städtischen Theaters zu verurteilen: Hier schlägt der *Renouveau catholique* zur *Réaction catholique* um.²⁵

1.3. Grünewald in Huysmans' Spätwerk

Auch im katholischen Spätwerk von Huysmans finden sich Spuren des Grünewald-Kults, freilich weniger enthusiastisch und beiläufiger als in *Là-bas*. Doch bleibt Grünewald ein Kronzeuge für Huysmans' wichtigstes Anliegen nach der Konversion: den ›Supranaturalismus‹ als ästhetischen Vermittler des Glaubens zu propagieren. Dies zeigt folgende Episode aus dem Konversionsroman *En route*. Als Durtal gegen seine Glaubenszweifel Werke der mystischen Tradition konsultiert, stößt er auf die Bekenntnisse der deutschen Nonne Katharina Emmerich:

Il s'assit et le parcourut, disant: voilà le tonique, le stimulant des faiblesses, la strychnine des défaillances de la foi, le coup d'aiguillon qui vous jetterait en larmes aux pieds du Christ. Ah! la *Douloureuse Passion* de la sœur Emmerich! [...] dans son livre, elle

25 Der Roman endet mit der empörten Feststellung: »Jésus est encore chez lui dans ce musée, mais un sacrilège énorme souille la lisière de ce lieu demeuré pur. Attenant à l'ancienne église, parade un théâtre bâti sur les ruines du vieux couvent, aux abords du cimetière des recluses. Et des pitres et des baladines s'agitent, en proférant le verbe impie des pièces près des ossements des saintes« (Huysmans, Grünewald [Anm. 20]).

[Jesus ist noch heimisch in diesem Museum, doch ein ungeheuerliches Sakrilegium besudelt den Saum dieser reingeblichenen Stätte. Dicht neben der früheren Kirche paradiert ein auf den Trümmern des alten Klosters erbautes Theater, ganz nahe am Friedhofe der Einsiedlerinnen. Possenreisser und Soubretten treiben hier bei den Gebeinen der Heiligen ihr Wesen, lassen die frivolen Texte ihrer Stücke hören.] (Huysmans, Grünewalds Werke [Anm. 21], S. 136).

s'oubliait et nous omettait, car elle ne voyait que Jésus crucifié et voulait seulement montrer les étapes de son agonie [...].

[*Er setzte sich hin, las und sprach zu sich selbst: »Dies ist das Heilmittel, das Belebungsmittel in den Schwächezuständen, das Strychnin gegen das Schwanken im Glauben, der Antrieb, der uns mit Reuetränen zu den Füßen Christi niedersinken läßt: »die schmerzhafteste Leidensgeschichte unseres Herrn« von Katharina Emmerich! (...) In ihrem Buche vergiftet sie sich selbst und läßt uns außer acht. Sie sieht nur den gekreuzigten Heiland und will uns die einzelnen Stufen seines Leidens zeigen (...).*]²⁶

Katharina Emmerichs Visionen vom *Bitteren Leiden unsers Herrn Jesu Christi*, die Clemens Brentano am Lager der stigmatisierten Nonne aufzeichnete, verbürgen für Huysmans/Durtal wie für viele andere Repräsentanten des *Renouveau catholique* Modernität wie Überzeitlichkeit religiöser Erfahrung.²⁷ Denn obwohl Katharina Emmerich erst im Jahre 1824 starb, bezeichnet Huysmans sie ausdrücklich als ›Schwester‹ Grünewalds und setzt ihre Visionen von Golgatha den bildkünstlerischen Offenbarungen eines Grünewalds gleich.²⁸ Inspirierte Grünewalds Karlsruher *Kreuzigung* in *Là-bas* Durtal zu einem sprachlichen Nachschaffen, so wiederholt Durtal in *En route* dieses Verfahren, angeregt durch die Visionen der Katharina Emmerich. Auch hier gewinnt die nachempfundene Passion Christi durch detaillierte Ausmalung und quälende Drastik eine Aktualität, die Durtal eine *Imitatio Christi* schauen und schildern lässt:

Le rédempteur était étendu sur la croix couchée par terre; l'un des bourreaux lui enfonçait un genou dans les côtes, tandis qu'un autre lui écartait les doigts, qu'un troisième frappait sur un clou à tête plate, de la largeur d'un écu et si long que la pointe ressortait derrière le bois. Et quand la main droite était rivée, les tortionnaires s'apercevaient que la gauche ne parvenait pas jusqu'au trou qu'ils voulaient percer; alors ils attachaient une corde au bras, tiraient dessus de toutes leurs forces, disloquaient l'épaule, et l'on entendait, à travers les coups de marteaux, les plaintes du seigneur,

26 Joris-Karl Huysmans: *En route*. Paris 1895 (einzusehen unter <http://www.huysmans.org/route/route1.htm>, Stand: Juni 2008), I 10, und die deutsche Version: Joris-Karl Huysmans: *Vom Freidenkertum zum Katholizismus* [›*En route*‹ (›Unterwegs‹), dt.]. Übers. v. Albert Sleumer. Hildesheim ³[1920], S. 181.

27 Die französische Emmerich-Rezeption (Claudel und Huysmans) erwähnt knapp Wolfgang Frühwald: *Katholische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert in Deutschland*. In: *Religiös-kulturelle Bewegungen im deutschen Katholizismus seit 1800*. Paderborn u.a. 1986, S. 9-26, hier: S. 21f.

28 »Bien qu'il fût moderne, – car Catherine Emmerich était morte en 1824, – ce chef-d'œuvre datait du Moyen Age. C'était une peinture qui semblait appartenir aux écoles primitives de la Franconie et de la Souabe. Cette femme était la sœur des Zeitblom et des Grünewald; elle avait leurs âpres visions, leurs couleurs emportées, leur odeur fauve [...].« (Huysmans, *En route* [Anm. 26], I 10)

l'on apercevait sa poitrine qui se soulevait et remontait un ventre traversé par des remous, sillonné par de grands frissons.

*[Der Erlöser war auf das Kreuz niedergeworfen, das an der Erde lag. Ein Henker stemmte das Knie in seine Seite, während ein anderer seine Finger öffnete, und ein dritter auf einen Nagel schlug, der einen flachen Kopf von der Größe eines Talers hatte und der so lang war, daß die Spitze durch das Holz hindurchdrang. Nachdem die rechte Hand angenagelt worden war, bemerkten die Kriegsknechte, daß die linke nicht bis zu dem Bohrloche hinreichte. Da befestigten sie einen Strick an den Arm des Heilandes und zogen daran aus allen Kräften. Sie rissen die Schulter auseinander, und man hörte zwischen den Hammerschlägen die Klageklänge des Herrn; man erblickte seine keuchende Brust, seinen heiligen Leib, der von Schmerz und Schauer durchfurcht war.]*²⁹

Die zeitdeckende Präzision dieses Passionsgemäldes nach Katharina Emmerich entspricht genau ihrem bildkünstlerischen ›Vorläufer‹ Grünewald (»les antécédents [...] dans les panneaux du quinzième siècle«). War in *Là-bas* die ikonografische Einzigartigkeit Grünewalds ein wesentlicher Aspekt der kunstreligiösen Verehrung, verbürgt das Leiden der illiteraten Seherin die Wahrheit ihrer realistischen Hierognosie und lässt ›die Ungelehrte eine hervorragende, eine mächtige Künstlerin‹ à la Grünewald werden.

2. Zur deutschen Rezeption von Huysmans' Grünewald-Kult

Die Erforschung der deutschen Huysmans-Rezeption konzentrierte sich bislang auf das symbolistische Frühwerk und übersah seine Bedeutung als Vermittler Grünewalds.³⁰ Dabei hatte Huysmans an der Wiederentdeckung des Malers Grünewald in Deutschland maßgeblichen Anteil. Dazu trugen vor allem Übersetzungen seiner diversen Grünewald-Porträts bei.

²⁹ Huysmans, *En route* (Anm. 26), I 10 / *Unterwegs* (Anm. 26), S. 182f.

³⁰ Eine umfassende Darstellung der deutschen Huysmans-Rezeption steht bislang aus. Vgl. dazu Siegmund Döpp: Spätromische Literatur als Paradigma der »Dekadenz«: zu Joris-Karl Huysmans, Walter Pater, Stefan George. In: *Europäische Jahrhundertwende. Wissenschaften, Literatur und Kunst um 1900*. Hg. v. Ulrich Molk. Göttingen 1999, S. 282-308. Alain Pages: *La réception d'«À Rebours» (février-décembre 1884): Essai de bibliographie*. In: *Les cahiers naturalistes* 37 (1991), S. 105-111. Auch der knappe Überblick von Yves Chevrel geht nicht auf Huysmans' Grünewald-Kult ein: *Les lettres allemandes et autrichiennes devant Joris-Karl Huysmans, 1880-1900*. In: *Revue des sciences humaines* 170/171 (1978), S. 21-33.

2.1. Übersetzerische Rezeption

Die erste deutsche Übersetzung des Romans *Là-bas* erschien im Jahre 1903; doch bereits 1895 war die Beschreibung der Karlsruher *Kreuzigung* in der elitären deutschen Kunstzeitschrift *Pan* erschienen.³¹ Die leicht gekürzte und sprachlich gedämpfte Teilübersetzung, die den Romankontext ausblendet, hatte Huysmans selbst autorisiert. Die *Trois Primitifs* erschienen zusammen mit den *Trois églises* 1918 in deutscher Sprache unter dem Titel *Geheimnisse der Gotik*.³² Schließlich bezeugen zwei Einzelausgaben des Grünewald-Teils aus den Jahren 1922 und 1923 das Interesse der deutschen Leserschaft an Huysmans' Deutung des *Isenheimer Altars*, der von November 1918 bis September 1919 in der *Alten Pinakothek* in München präsentiert worden war.³³ So bedeutet das Jahr 1920 einen Höhe- und Wendepunkt der deutschen Grünewald-Begeisterung, die sich vom Vermittler Huysmans emanzipiert und eine nationale Verehrung des deutschen Malers Grünewald propagiert. Die Deutschen, so stellte Wilhelm Hausenstein fest, stürzten sich nach dem verlorenen Krieg »auf den Isenheimer Altar wie Verdurstende auf die Quelle des Lebens.«³⁴

31 Übersetzungen von Huysmans' Deutung der Karlsruher »Kreuzigung«: Joris-Karl Huysmans: Die Kreuzigung von Matthaeus Grünewald [eingel. v. Oskar Eisenmann]. In: *Pan* 2 (1895), S. 94-96. Wieder abgedruckt bei Kurt Martin: Grünewalds Kreuzigungsbilder in der Beschreibung von Joris-Karl Huysmans. Mainz/Berlin 1966, S. 9-11; dann im Romankontext: Joris-Karl Huysmans: Da unten! [Là-bas, dt.]. Übers. v. Anon. 2 Bde. Leipzig-Reudnitz 1903 [= Kulturhistorische Liebhaberbibliothek 6/7]; weitere Übertragungen: Joris-Karl Huysmans: Tief unten [Là-bas, dt.]. Übers. v. Victor Henning Pfanckuche. Potsdam 1921. Diese Ausgabe liegt in zahlreichen Neuauflagen vor (vgl. Anm. 11). Außerdem: Joris-Karl Huysmans: Tief unten. [Là-bas, dt.] Übers. u. hg. v. Ulrich Boissier. Stuttgart 1994.

32 Übersetzungen von Huysmans' Beschreibung des »Isenheimer Altars«: Joris-Karl Huysmans: Geheimnisse der Gotik. Drei Kirchen und Drei Primitive [Trois églises / Trois Primitifs, dt.]. Übers. v. Stefanie Strizek. München/Berlin 1918 [darin: »Grünewalds Werke im Museum zu Kolmar«, S. 97-136] (vgl. Anm. 20). Drei Auflagen im Jahre 1918 bezeugen den Erfolg Huysmans' in Deutschland. Vgl. auch den Neudr. m. e. weiteren Anhang hg. v. Michael Farin. München 1991.

33 Joris-Karl Huysmans: Matthias Grünewald [»Trois églises et trois primitifs«, dt.]. Aus dem Frz. übers. v. Arthur Roessler. Wien 1922, sowie J.-K. Huysmans: Mathias Grünewald. Aus dem Frz. übers. v. Stefanie Strizek. München 1923 [Teildruck aus Huysmans, *Geheimnisse* (Anm. 32)]. Später wurden Huysmans' Grünewald-Würdigungen als Einleitung in einem Bildband über den Maler verwendet: Matthias Grünewald: Die Gemälde. Mit zwei Essays von Joris-Karl Huysmans. Köln 1954 (Neuaufgabe 1959). Zur Ausstellung in München vgl. Wilhelm Hausenstein: Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald. München 1919; sowie: Matthias Grünewald: Der Isenheimer Altar. Nebst Textbeilage. München 1922. Erwähnt wird die Bedeutung der Münchner Ausstellung auch von Ann Stieglitz: The reproduction of agony: toward a reception-history of Grünewald's Isenheim Altar after the First World War. In: *Oxford Art Journal* 12 (1989), S. 87-103.

34 Hausenstein, Altar (Anm. 33), S. 108.

Da Huysmans' Konversionsroman *En route* seit 1910 auf Deutsch vorlag und bis 1926 vier Auflagen erzielte, war auch die Kombination Grünewalds mit Katharina Emmerich bekannt. Doch stand man im deutschen katholischen Milieu, wie es etwa die frühe Monografie von Johannes Jürgensen oder die Zeitschrift *Hochland* repräsentieren, Huysmans' exzentrischem Katholizismus ebenso reserviert gegenüber wie zuvor seiner ästhetizistischen Kunstreligion.³⁵ Außerdem führte die zunehmend nationale Indienstnahme Grünewalds als Inbegriff des »deutschen Geistes« auch im katholischen Milieu dazu, dass man sich allmählich von den »abgeschmackten Heftigkeiten des Franzosen Huysmans«³⁶ distanzierte.

35 Johannes Jürgensen (Joris-Karl Huysmans. Mainz/München 1908 [= Kultur und Katholizismus 9]) zeichnet zwar Huysmans' Weg vom Ästheteten zum katholischen Mystiker mit großer Sympathie nach, würdigt aber in der Besprechung des Romans »Là-bas« mit keinem Wort die Grünewald-Schilderung, übergeht auch die kunsthistorische Würdigung in »Trois primitifs« und erwähnt Grünewald überhaupt nur ein einziges Mal. Der um den Aufsatz von Manfred Ach (»Joris-Karl Huysmans und die okkulte Dekadenz«) vermehrte Nachdruck (München 1980 [= Nada-Edition 3]) hebt ganz auf den zeitgenössischen Okkultismus ab, ohne Grünewald zu berücksichtigen. In der knappen Warnung vor Huysmans' »Tief unten« (*Hochland* 19/1 [1921/22], S. 520) wird Grünewald ebenfalls nicht erwähnt.

Auch die kunsthistorische Beschäftigung mit Grünewald, die nach 1900 mit Macht einsetzte, ignorierte Huysmans' Bildbeschreibungen weitgehend. Das erste Standardwerk von Heinrich Alfred Schmid (*Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald*. Straßburg 1911) überlagerte die französischen Literarisierungen von Verhaeren und Huysmans und schuf eine eigene Tradition. So bleibt Huysmans unerwähnt in den anschließenden Würdigungen von Franz Bock: *Matthias Grünewald*. In: *Hochland* 9/1 (1911/12), S. 328-341, 469-477 u. 600-630, und A. Feigel: *Christus triumphatur*. Ein Beitrag zur Erklärung des Isenheimer Altars von Matthias Grünewald. In: *Hochland* 16/2 (1919), S. 22-32. Auch in Fraengers großer »Grünewald«-Monografie wird Huysmans nicht einmal namentlich erwähnt. Vgl. Wilhelm Fraenger: *Matthias Grünewald in seinen Werken*. Ein physiognomischer Versuch. Berlin 1936.

36 Vgl. Konrad Weiß: *Zu Grünewalds Isenheimer Altar*. In: *Hochland* 16/2 (1918/19), S. 109-112, hier: S. 112. Die Kunstkritik von Weiß belegt exemplarisch, wie das »Verschweigen« von Huysmans' Grünewald-Würdigung mit einem antifranzösischen Ressentiment einherging. So erkennt Weiß zwar Huysmans' Verdienste an, relativiert sie aber aus ethnozentrischem Blickwinkel: »Allerdings sieht und sucht Huysmans seiner ganzen eigenen Entwicklung nach mehr und lieber das menschlich Gewalttame und Flackernde, nicht das göttlich Tiefe des Seelenleides. Er sieht die »stürmische Seele, die »sich von Übermaß zu Übermaß stürzt, er fühlt, »wie sie sogar zu Zeiten selbstgewollter Rast, zur Zeit des Schlafes von Stürmen bewegt wird«. Aber Huysmans hat nicht das Glück, auch die dauernde Quelle der Verinnerlichung bei Grünewald zu empfinden, die Liebe zu der ganzen jungfräulichen Unmittelbarkeit, die wie eine reine Natur dem Leiden des Lebens und der Erlösung den seligen Ruhepunkt gibt. Diese deutsche gegensätzliche Tiefe fühlte er nicht, wenn er auch in anderer Weise deutsches Wesen in Grünewald deutlich spürte« (ebd., S. 110).

2.2. Produktive Rezeption

2.2.1. Frühe Rezeption (vor 1920)

Für Grünewald interessierten sich in der Nachfolge von Huysmans viele bildende Künstler: Die Karlsruher *Kreuzigung* und der *Isenheimer Altar* inspirierten im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts namhafte Expressionisten wie Max Beckmann, Paul Klee und August Macke.³⁷ Die literarische Rezeption von Huysmans' Grünewald-Kult beschränkte sich dagegen vor 1920 auf wenige Bildgedichte.

Zu den frühen produktiven Assimilationen zählt Stefan Georges Gedicht *Kolmar: Grünewald* aus dem *Siebenten Ring*:

Kolmar. Grünwald

Dein wunder leib erträgt der henker klaue ·
Der ungeheuer huf und ekle hörung
Sein lebttag · dass er für ein nu sich schau
Im rosigen lächeln siegender verklärung.³⁸

Der kreuzgereimte Vierzeiler aus jambischen Fünfhebern besteht aus einem einzigen Satz. Der ungenannte Christus aus der Kreuzigung des *Isenheimer Altars* wird metonymisch (›dein wunder leib‹) angeredet. Seine unmenschliche Qual wird in drastischen Metonymien verkürzt, indem die Henkersknechte mit übernatürlichen Wesen zu einer kaum fassbaren, im »h« alliterierenden teuflischen Dreierheit gruppiert sind. Doch diese vermag nicht Christus, sondern nur seinen »leib« zu töten, wie das paronomastische Wortspiel mit dem »lebttag« unterstreicht. Der futurische Finalsatz nimmt die Überwindung des physischen Leids in der metaphysischen Selbstschau der Verklärung vorweg, die im »nu« der Transfiguration als Mysterium dargestellt wird. Die unregelmäßige Doppelsenkung (›ró|si|gen‹) hebt den Schlussvers auch metrisch hervor. Dass George die »Verklärung« als ›siegend‹ charakterisiert, lässt einen intertextuellen Bezug vermuten, hat doch Huysmans den »wun-

37 Vgl. Katharina Heinemann: Entdeckung und Vereinnahmung. Zur Grünewald-Rezeption in Deutschland bis 1945. In: Grünewald in der Moderne. Die Rezeption Matthias Grünewalds im 20. Jahrhundert. Hg. v. Brigitte Schad u. Thomas Ratzka. Köln 2003, S. 8-17, hier: S. 10. Die Studie erwähnt zwar knapp Huysmans, blendet aber die literarische Grünewald-Rezeption fast ganz aus.

38 Stefan George: »Kolmar: Grünewald« [aus den »Tafeln« des »Siebenten Rings«]. In: Ders.: Werke. Ausgabe in zwei Bänden. Düsseldorf/München ³1976, Bd. 1, S. 334.

derbaren Ausdruck des Triumphes auf dieser Auferstehung« ausdrücklich hervorgehoben.³⁹

Neben Georges scharfer Gegenüberstellung von Kreuzigung und Verklärung spricht die Akzentuierung des Physischen in der Kreuzigung und des Meta-physischen in der Transfiguration für Huysmans' Einfluss. Gewiss kannte George die Grünewald-Deutung von Huysmans, war er doch mit dessen Werk seit seinen Pariser Jahren vertraut.⁴⁰ Zu der Reise nach Colmar, die George im Februar 1906 von Freiburg aus eigens unternahm, um dort den »unheimlichsten unsrer Meister M[athias] G[rünewald]« zu sehen,⁴¹ hatte ihn wohl Huysmans' eben erschienene Studie *Trois Primitifs* angeregt.

2.2.2. Rezeption nach 1920

Zu einer breiten poetischen Auseinandersetzung mit dem bildkünstlerischen Werk Grünewalds kommt es erst um 1920. Der deutsche Grünewald-Kult erreicht seinen Höhepunkt in den 1930er- und 40er-Jahren, um dann um 1950 zu versiegen. Paul Hindemiths Oper *Mathis der Maler* (1934/35) stellt fast schon einen Schlusspunkt dar. Zwar dominiert in den deutschsprachigen Grünewald-Dichtungen das Interesse für den *Isenheimer Altar* gegenüber der Karlsruher *Kreuzigung*, und nicht immer ist ein Einfluss von Huysmans zweifelsfrei nachzuweisen. In einigen prominenten literarischen Reaktionen auf Grünewald – wie in Hermann Brochs *Schlafwandler*-Trilogie oder Elias Canet-

39 Huysmans, *Geheimnisse der Gotik* (Anm. 32), S. 112.

40 Vgl. dazu Werner Paul Sohnle: *Stefan George und der Symbolismus* [Ausstellungskatalog]. Stuttgart 1983, S. 135, Nr. 307.

41 Brief Georges v. 2. Februar 1906 aus Colmar an Friedrich Gundolf. In: Stefan George – Friedrich Gundolf. Briefwechsel. Hg. v. Robert Boehringer m. Georg Peter Landmann. München/Düsseldorf 1962, S. 172. Vgl. auch H.-J. Seekamp, R.C. Ockenden u. M. Keilson: *Stefan George – Leben und Werk. Eine Zeittafel*. Amsterdam 1972, S. 174. Ein undatiertes Epigramm des Freiburger Kunsthistorikers Wilhelm Vöge (1868-1952), dessen Schüler Ludwig Thormaehlen sich dem Kreis um George angeschlossen hatte, lässt sich als kritische Antwort auf Georges – an Huysmans orientierten – Lobpreis der unmenschlichen Drastik von Grünewalds »Kruzifixus« lesen:

›Zu Mathis' Kreuzigungen‹

Daß du hausieren gegangen bist mit solch grausamen Schründen,
Nahm ich dir übel, gerad', weil du die Rose gemalt.

(In: Vöge-Archiv der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg; Gedichte, Nr. 190). Zum poetischen Nachlass Vöges, der sich mehrfach dichterisch mit George wie Grünewald auseinandersetzte, vgl. meine Studie: *Die Lyrik des Kunsthistorikers Wilhelm Vöge. Zur Krise der Beschreibungssprache in der Klassischen Moderne*. In: *Wilhelm Vöge und Frankreich*. Hg. v. Wilhelm Schlink. Freiburg 2004, S. 117-138.

tis Autobiografie – dürfte man sogar vergeblich nach Huysmans-Spuren fahnden.⁴² Doch wirkte Huysmans' Grünewald-Kult lange in Deutschland nach. So ließ sich der Religionsphilosoph Peter Wust (1884-1940), wichtiger Vermittler des *Renouveau catholique* und glühender Verehrer von Huysmans, noch auf das Sterbebett eine Abbildung des Karlsruher *Crucifixus* legen – ebenso sehr eine Hommage an Huysmans wie an Grünewald.⁴³ Doch lassen manche Bildgedichte und Erzählungen den Einfluss von Huysmans' Grünewald-Kult klar und zweifelsfrei erkennen.⁴⁴

Typisch für den durch Huysmans vermittelten Grünewald-Kult in der deutschen Dichtung sind vier Charakteristika: Solche Texte betonen erstens die Einzigartigkeit der Kunst, konzentrieren sich zum andern wie Huysmans auf Kreuzigung und Auferstehung, suchen zum dritten die Passionsrealistik poetisch zu übersetzen und artikulieren zum vierten den supranaturalistischen Überschuss, indem sie Grünewalds Gemälde zu Medien religiöser Offenbarung stilisieren. Unter den Bildgedichten aus der zweiten Rezeptionsphase, die Huysmans' Grünewald-Kult beeinflusst hat, seien zwei Sonette exemplarisch vorgestellt.

Johannes R. Becher: *Grünewald*

Deutlich von Huysmans geprägt scheint mir ein Sonett von Johannes R. Becher, das – im Moskauer Exil verfasst – als Rollengedicht Grünewald in den Mund gelegt ist:

Grünewald

Wie sich das Blut bis in die Augen preßt,
Und sich die Arme aus den Schultern renken,
Die Haut hängt schlaff, von Todesangst durchnäßt,
Es zerrt der Schmerz in Sehnen und Gelenken:

42 Vgl. zu Hermann Broch die Studie von Paul Michael Lützeler: Kulturbruch und Glaubenskrisen. Hermann Brochs »Die Schlafwandler« und Matthias Grünewalds »Isenheimer Altar«. Tübingen, Basel 2001 [= Kontakte 10]. Grünewald spielte eine große Rolle bei den Gesprächen zwischen Broch und Canetti (ebd., S. 14f.). Elias Canetti (Die Fackel im Ohr. München 1980, S. 260-262) berichtet, wie sehr ihn Grünewalds Altar bei einem Besuch in Colmar faszinierte.

43 Vgl. dazu den Beitrag von Wilhelm Kühlmann über Peter Wust und Karl Pfleger in diesem Band.

44 Paul Alverdes: Grünewald, »Isenheimer Altar«. In: Ders.: Die Nördlichen. Berlin 1922, S. 42-50; Nachweise bei Gisbert Kranz: Das Bildgedicht: Theorie, Lexikon, Bibliographie. 3 Bde. Köln 1981-1987, und Erwin Heinzel: Lexikon der Kulturgeschichte in Literatur, Kunst und Musik. Mit Bibliographie und Ikonographie. Wien 1962, vgl. v. »Grünewald«.

Ich muß sie malen, diese große Last.
Ein Höllenreich ist über uns errichtet.
Von keinem Schein von oben her belichtet,
So lebt der Mensch, geduckt, sich selbst verhaßt.

Ich muß sie malen, diese Finsternis,
Es geht die Erde mittendurch ein Riß,
Und aus dem Abgrund kommt Geheul und Winseln.

Ein grüner Flor von Licht. Ein wenig Schimmer
Wie Spur von blödem Lächeln, das noch immer
Erlösung hofft, und winziges Sterneblinzeln.⁴⁵

Becher präsentiert die Krise des Künstlers bei der Darstellung des Gekreuzigten. Das erste Quartett ruft das physische Martyrium des geschundenen Jesus vor das innere Auge: die ausgerenkten Schultern, die durchnäßte Haut – schon Huysmans hat sie als Charakteristika von Grünewalds Realismus hervorgehoben. Das zweite Quartett und erste Terzett erklären die bildkünstlerische Darstellung des *Crucifixus* als Schaffenszwang: »Ich muß sie malen«. Die Vorstellung physischen Leidens wird zum Antrieb künstlerischer Arbeit im Dienste der Menschheit, da der Schmerzensmann nicht in religiöse Distanz gerückt, sondern zum Sinnbild der gequälten Menschheit humanisiert wird: »So lebt der Mensch«.

Wie Huysmans betont auch Becher die kühne Vertikale zwischen dem »Höllenreich über uns« und dem Abgrund, deutet aber das kompositorische Prinzip existentiell um. Doch erhellt die metaphysische »Finsternis« – zwar nur im Vergleich der »Spur von blödem Lächeln« – ein Hoffnungsschimmer. Freilich wird diese Erlösungshoffnung in den Zeitadverbien »noch immer« als falscher Trost entlarvt. Trotz Bechers marxistischer Verdiesseitigung von Grünewalds *Crucifixus*: Die Drastik des geschundenen Leibs, die Finsternis und schwache Erlösungshoffnung, ja sogar das Lächeln des Messias im Starrkrampf, das Huysmans erkannte, rücken Bechers Grünewald-Sonett in die Tradition von Huysmans' Grünewald-Kult.

45 Johannes R. Becher: Grünewald. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 4, Gedichte 1936-1941. Berlin/Weimar 1966, S. 78. Für eine Entstehung im Moskauer Exil spricht die Grünewald-Allusion in der Eingangsstrophe von Bechers »Tränen des Vaterlandes anno 1937, Teil II«:

Du mächtig deutscher Klang: Bachs Fugen und Kantaten!
Du zartes Himmelblau, von Grünewald gemalt!
Du Hymne Hölderlins, die feierlich uns strahlt!
O Farbe, Klang und Wort: geschändet und verraten!

Albrecht Haushofer: *Qui resurrexit*

Grünewalds Auferstehung Christi hat Albrecht Haushofer in einem »Moabiter Sonett« bedichtet. Das zum Titel fragmentierte Bibelwort »*Qui resurrexit a mortuis*« (*Lukas 24,6*) zitiert das erste ›Glorreiche Geheimnis‹ des Rosenkranzgebets und rückt damit die Auferstehung in einen liturgischen Zusammenhang und deutet so bereits den Inhalt des Gedichts an: Grünewalds *Kreuzigung* als ›Augenkommunion‹:

Qui resurrexit

In tausend Bildern habe ich Ihn gesehn.
Als Weltenrichter, zornig und erhaben,
als Dorngekrönten, als Madonnenknaben, –
doch keines wollte ganz in mir bestehn.

Jetzt fühl ich, daß nur eines göltig ist:
Wie sich dem Meister Mathis Er gezeigt –
doch nicht der Fahle, der zum Tod sich neigt –
der Lichtumflossne: dieser ist der Christ.

Nicht Menschenkunst allein hat so gemalt.
Dem Grabesdunkel schwerelos entschwebend,
das Haupt mit goldnem Leuchten rings umschwebend.

Von allen Farben geisterhaft umstrahlt,
noch immer Wesen, dennoch grenzenlos,
fährt Gottes Sohn empor zu Gottes Schoß.⁴⁶

Auch dieses Bildgedicht scheint mir maßgeblich von Huysmans' Deutung des *Isenheimer Altars* beeinflusst. Das erste Quartett resümiert wie Huysmans die geringe Offenbarungskraft religiöser Kunst: Alle Christus-Darstellungen hätten im lyrischen Ich bislang zu keiner dauerhaften Vorstellung geführt. Die antiklimaktische, chronologisch inverse ikonografische Typenreihe – vom Endzeit-Richter über den Schmerzensmann zum Jesuskind – spart den Auferstandenen aus. Diese Aussparung bereitet negativ die Augenkommunion vor, die das lyrische Ich angesichts der Kreuzigung Grünewalds zuteil wird. Das

46 Albrecht Haushofer: *Qui resurrexit*. In: Ders.: *Moabiter Sonette*. Berlin 1946, S. 23. Zur Interpretation des Gedichts vgl. Felix Martin Wassermann: *Ein Denkmal des ewigen Deutschlands: Albrecht Haushofers ›Moabiter Sonette‹*. In: *Monatshefte. A Journal Devoted to the Study of German Language and Literature* 40 (1948), S. 305-313.

Zeitadverb ›jetzt‹, welches das zweite Quartett einleitet, durchbricht den jambischen Gleichklang und bildet so die Erfahrung von Grünewalds Kunst als epochalen Einschnitt im Leben ab, so wie Huysmans auf die Karlsruher *Kreuzigung* mit einem ›Schrei der Bewunderung‹ reagierte. Auch wenn Haushofer nicht die Kreuzigung, sondern die Verklärung als die wahre Repräsentation Christi propagiert, entspricht die Konfrontation des verklärten Christus mit dem gekreuzigten, die das zweite Quartett schildert, durchaus Huysmans' kontrastiver Charakterisierung. Ihr gleicht auch Haushofers kunstreligiöser Aspekt. Denn der Gegensatz: »der Fahle« versus »der Lichtumflossene« deutet semantisch den Übertritt ins Reich der Kunst an: Erst der göttlich inspirierte Künstler gibt dem »von allen Farben umstrahlten« Auferstandenen Gestalt. Auch das Sextett, das die »Flammen-Apotheose«⁴⁷ beschreibt und im rührenden Reim der Partizipien entzeitlicht, fügt sich in die Überzeugung, Grünewalds Kunst sei gemalte Mystik.

Leo Weismantels Grünewald-Roman

Zu den wichtigsten Grünewald-Erzählungen in der Nachfolge von Huysmans' Kunstreligion zählen die Werke von Friedrich Alfred Schmid Noerr (*Wie St. Antonii Altar zu Isenheim durch Meister Matthis Grünewald errichtet ward* [1921, überarb. u. erw. 1929]) und Adalbert Alexander Zinn (*Meister Mathis, genannt Grünewald. Ein Leben unter Gott*, [1937, ⁶1950]) sowie der *Mathis-Nithart-Roman* (1940-1943), eine Trilogie von Leo Weismantel.⁴⁸ Alle drei Werke kreisen um die Entstehung des *Isenheimer Altars*. Doch gelingt es Weismantel im Schlussband seiner *Grünewald-Trilogie* am ehesten, die Kunstreligion des *Renouveau catholique* nachzuahmen. Zwar stützt sich Weismantel auf die kunstgeschichtliche Forschung, doch psychologisiert er das bildkünstlerische Schaffen Grünewalds eigenständig und beleibt die poetische Deutungstradition des *Renouveau catholique*.

So invertiert Weismantels Darstellung von der Entstehung der *Isenheimer Kreuzigung* die Analogie in Huysmans' Konversionsroman *En route*: Vergleicht dort Huysmans das visionäre *Golgatha*-Gemälde von Katharina Emmerich mit Grünewalds *Kreuzigung*, so malt Grünewald bei Weismantel die *Kreuzigung* des *Isenheimer Altars* nicht nur im Angesicht eines todkranken Aussätzigen, sondern auch unter dem Eindruck der *Offenbarungen der Heiligen Birgitta*, die

⁴⁷ Huysmans, Geheimnisse der Gotik (Anm. 32), S. 111.

⁴⁸ Leo Weismantel: Die höllische Trinität. Roman aus den Jahren der Vollendung des Meisters Mathis Nithart, der fälschlich Matthias Grünewald genannt wurde. München 1943. Die Titel der ersten beiden Bände lauten: »Das Totenliebespaar. Roman aus der Kindheit des Mathis Nithart, der fälschlich Matthias Grünewald genannt wurde« (München 1940) und »Der bunte Rock der Welt. Roman aus den Wander- und frühen Meisterjahren des Mathis Nithart, der fälschlich Matthias Grünewald genannt wurde« (München 1941).

ihm eine Sünderin vorliest.⁴⁹ In der *Birgitten*-Offenbarung schildert die Gottesmutter die Passion Christi in ähnlich drastischer Hyperbolik wie Katharina Emmerich:

[...] o wie haben sie das Antlitz und den Leib meines Sohnes zerstört! Sie schlugen ihn mit Ruten und mit Dornen und mit Geißeln, an deren Spitzen eiserne Haken hingen, so daß sie seine Haut zerrissen und Stückchen seines Fleisches herausrissen, und so verwundeten sie seinen Leib und schlugen ihn mit Dornen und Ruten und Peitschen über alle Maß, so daß er zerrissen war, und am Leibe zählte ich fünftausendvierhundertfünfsiebzig Wunden ...

So sah er aus, wie vom Aussatz zerfressen und von Blut überströmt, grün und blau zerschlagen.⁵⁰

Unter dem sinnlichen Eindruck dieser *Golgotha*-Vision und des Todkranken gestaltet Weismantel Grünewald unwillkürlich den *Crucifixus*:

Seine eigenen Augen warfen das Bild des Grauens, das er soeben an jenem Sterbenden dort wahrgenommen hatte, so wie Sterne Lichter ausstrahlen, hin auf die Tafel des Gekreuzigten. Da hing der gleiche schwärenbedeckte Leib, grün und blau zerschlagen, wie vom Aussatz zerfressen. Einen Augenblick sah er das – er taumelte, ein Grauen erschütterte sein ganzes Dasein. [...]

Er malte – malte – das Bild wuchs auf unter der Berührung des Pinsels, als erschiene es Stück um Stück vor den schreitenden Füßen des Meisters, der ihm nachdränge und es aus dem Jenseits in diese Welt herniederhole. [...] Es war, als sei jetzt die Jungfrau Maria selbst zugegen in der Werkstatt, denn es waren ihre Worte, die im Raume zitternd daherschritten und vom bitteren Leiden und Sterben ihres Sohnes erzählten.⁵¹

Mit Grünewalds doppelter Inspirationsquelle, dem Aussätzigen und der heiligen Vision, verbürgt Weismantel die realistisch-metaphysische Doppelheit der Kreuzigung, der Realpräsenz des Heiligen in der realistischen Kunst. Dieses produktionsästhetische Programm Weismantels entspricht ganz Huysmans' ›Supranaturalismus‹, der Kunstreligion des *Renouveau catholique*, die Grünewalds Kunst in den Rang einer Augenkommunion hebt.

49 Vgl. Weismantel, *Trinität* (Anm. 48), bes. S. 228-236 (zur Entstehung der »Kreuzigung« des »Isenheimer Altars«), und die Anmerkung zur *Birgitten*-Offenbarung als mögliche Quelle Grünewalds (S. 542). Erstaunlicherweise beruft sich Weismantel auch in den ausführlichen Anmerkungen seines Romans, soweit ich sehe, nicht auf Huysmans.

50 Weismantel, *Trinität* (Anm. 48), S. 229.

51 Ebd., S. 230.

3. Zusammenfassung

Unser Überblick hat gezeigt, wie Huysmans aus Grünewalds religiöser Kunst seinen ›Supranaturalismus‹ als ästhetisches Programm schöpft und poetisch erprobt. Der ›Supranaturalismus‹ des *Renouveau catholique* kombiniert Naturalismus und Mystik, ist aber in seiner Extravaganz trotz des unschönen Sujets maßgeblich vom Ästhetizismus geprägt. Die Drastik der Passion richtet sich gegen den saturierten Bürger, der ›Christus der Armen‹ wird gegen die banale Moderne mobilisiert. Indem Huysmans Grünewalds naturalistische Leidensmystik als überzeitliches Reservoir religiöser Erfahrung entdeckte und literarisch nachahmte, hat er wesentlich zur Popularität Grünewalds in Deutschland beigetragen. Die deutsche Rezeption von Huysmans' Grünewald-Kult, in der Moderne und Antimoderne konvergieren, beschränkte sich allerdings weitgehend auf den *Isenheimer Altar*. Für ihn blieb Huysmans' hierognostischer ›Supranaturalismus‹ ein wirkungsmächtiges Interpretament.