

### Zu diesem Buch

Das vorliegende Buch untersucht die Malerei Grünewalds als bildnerische Sprache, die auf eine tiefgreifende und zeitgemäße Neuinterpretation religiöser Themen ausgerichtet war. Es zeigt sich, daß Grünewald dabei das, was ein Bild sein kann, für sich grundlegend neu definierte: Bild ist bei ihm nicht zuerst Abbild. Grünewald verlangt vom Betrachter weniger einen konstatierenden als vielmehr einen schöpferischen Blick. Nicht Kommunikation, sondern Partizipation wird hier gefordert. Der Betrachter ist als teilhabendes Subjekt angesprochen und nicht durch eine räumliche oder eine zeitliche Perspektive absolut gesetzt. Die Offenheit und Diskontinuität dieser Bilder macht ihn zu einem Suchenden, dem die Möglichkeit, sich an faßbaren Sachverhalten und feststellbaren Zusammenhängen zu orientieren, genommen wird.

ISBN 3-932256-00-X

G r ü n e w a l d  
D i e P a s s i o n z u m a l e n

pict-im

Karen van den Berg

# Die Passion zu malen

Karen van den Berg

Zur Bildauffassung  
bei Matthias Grünewald

pict-im

### Karen van den Berg

1984–90 Studium der Kunstgeschichte, Klass. Archäologie und Nordischen Philologie an den Universitäten in Saarbrücken und Basel; 1990 Lizentiat in Basel; 1991–94 Promotionsstipendiatin der Friedrich-Naumann-Stiftung; 1995 Promotion bei Professor Dr. Gottfried Boehm mit der vorliegenden Arbeit.

Seit 1988 Arbeitsgemeinschaft mit Jörg van den Berg; seit 1991 tätig am ›Lehrstuhl für Kunstwissenschaft, Ästhetik und Kunstvermittlung‹ (Professor Dr. Michael Bockemühl) der Universität Witten/Herdecke; 1994–96 ebendort Projektassistenz zur Herausgabe der achtbändigen Reihe ›KunstOrt Ruhrgebiet‹; 1994 »writer in residence« in der ›Chinati-Foundation‹, Marfa (Texas); 1994–96 ›Max Imdahl Stipendium für Kunstvermittlung‹.

Veröffentlichungen zur Kunst v.a. des 20. Jhdts. u.a.: ›Situation Kunst (für Max Imdahl)‹. Düsseldorf 1993; Der leibhafte Raum. Richard Serras Terminal in Bochum. Ostfildern 1995; Ortszeit. Albert Renger-Patzsch, Barbara Köhler, Beat Reichlin (Die imaginäre Stadt Bd. III). Duisburg · Berlin 1996.

Ausstellungen: Artefact (1988); querab. Skulpturen von Erwin Wortelkamp (1995); Tim Trantenroth. Bilder (1995); Ferne im Innern (1996); Ortszeit. Albert Renger-Patzsch, Barbara Köhler, Beat Reichlin (1996).

Karen van den Berg

## DIE PASSION ZU MALEN

Zur Bildauffassung  
bei Matthias Grünewald

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

**Berg, Karen** van den:

Die Passion zu malen : zur Bildauffassung bei Matthias Grünewald

/ Karen van den Berg. – Duisburg ; Berlin : pict.im, 1997

Zugl.: Basel, Univ., Diss., 1995

ISBN 3-932256-00-X

Gestaltung, Satz, Lithographie

Hans-Dirk Hotzel, Essen

Druck

Druckerei Grüßner GmbH, Krefeld

Bindung

Willi Krupp, Essen

ISBN 3-932256-00-X

© 1997 pict.im·Duisburg/Berlin

pict.im·  
Duisburg/Berlin

## VORWORT UND DANK

Die Urgewalt von Grünewalds Bildwelten läßt sich mit Mitteln einer wissenschaftlichen Analyse nicht zum Ausdruck bringen. Kunstwissenschaftliche Methoden können allenfalls Prinzipien seines bildnerischen Vokabulars fassen, nicht aber die emphatische Wirkmacht der Bilder selbst. Dennoch ist es gerade diese Wirkmacht, die für mich den Anspruch für jede Auseinandersetzung vorgibt: an ihr muß sich letztlich auch der wissenschaftlich distanzierte Text messen.

Das vorliegende Buch ist die überarbeitete Fassung meiner im Februar 1994 an der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel eingereichten Dissertationsschrift. Aufgrund der Geburten meiner beiden Kinder und meiner Tätigkeit am Lehrstuhl für Kunstwissenschaft, Ästhetik und Kunstvermittlung der Universität Witten/Herdecke verzögerte sich die Publikation um einige Zeit.

Professor Dr. Gottfried Boehm hat als Doktorvater das gesamte Unternehmen überaus geduldig begleitet und mich durch seine Überzeugung ermutigt, daß eine Analyse, die das Bild in seinem anschaulichen Gehalt ernst nimmt, selbst in einem so vielfach und kontrovers diskutierten Gebiet wie der Malerei Grünewalds, Neues erbringen kann. Professor Dr. Lorenz Dittmann hat mich als Korreferent der Arbeit durch sein Grundverständnis der Kunstwissenschaft dazu angehalten, das Erfassen der Erkenntnispotentiale der einzelnen Bilder immer als das eigentliche Ziel im Auge zu behalten, um die Kunstwerke nicht als historische Quellen oder bloße Argumentationshilfen für Geschichtsdebatten zu verharmlosen. Wie weit die Schriften und das Denken beider Referenten entscheidende Reibungspunkte für die Arbeit waren, wird aus der Lektüre ersichtlich.

Für anregende Gespräche und eine kritische Lektüre danke ich auch Professor Dr. Michael Bockemühl. Professor Dr. Gerhard Wietek (Hamburg) verdanke ich die Möglichkeit zur Einsicht in das unpublizierte Grünewald-Typoskript von Wilhelm Niemeyer. Detailreiche Auskünfte zum Erhaltungszustand der Bilder

gaben mir Dr. Gisela Goldberg (Landeskonservatorin, München) und Thomas Heidenreich (Gemälderestaurator, Kunsthalle Karlsruhe). Wichtige Informationen erhielt ich außerdem von Dr. Joachim Kruse (damaliger Direktor der Kunstsammlungen der Veste Coburg), Dr. Tilman Falk (Direktor der Graphischen Sammlung München) und Dr. Dietmar Lüdke (Oberkonservator der Kunsthalle Karlsruhe).

Für das Korrekturlesen des Manuskripts gilt mein Dank Barbara Köhler, Christiane Schön und Hermann van den Berg, sowie einigen Freunden, die die Arbeit in Teilen gelesen haben.

Danken möchte ich auch all denen, die mit mir immer wieder von Neuem die behandelten Bilder betrachtet haben. Dies war ebenso ständiger Impuls wie das fortdauernde kritische Gespräch mit meinem Mann Jörg van den Berg.

Die Friedrich-Naumann-Stiftung hat mir durch ein Promotionsstipendium die Zeit gegeben, die eine solche Arbeit erfordert.

Schließlich danke ich meinen Eltern und Großeltern für ihre vielfache Unterstützung.

11	Einleitung
15	Das Problemfeld Grünewald Ein wiederentdecktes Œuvre 15; Kunsthistorische Einordnungen 16; Interpretamente 17; Der unbekannte Maler 18; Bezugspunkte und weiteres Vorgehen 20
23	Grünewalds Gestaltungsprinzipien am Beispiel der ›Isenheimer Kreuzigungstafel‹ Vorbemerkung 23; Figur und Umraum 23; Diskontinuierliche Perspektive oder bewegter Blick 30; Der suggestive Raum 33; Asymmetrisch-rhythmische Komposition 38; Figur, Leib, Gebärde 43; Exkurs zur Sebastianstafel 45–48; Szene ohne Handlungskontinuum 51; Exkurs zu zwei Vorzeichnungen 55–57; Der vierteilige Altar 60
68	Interim
69	Dynamisierte Bildstruktur und ikonographische Vieldeutigkeit im ›Menschwerdungsbild‹ des ›Isenheimer Altars‹ Ausgangspunkte 69; Das zweifache Bild 70; Ikonographie und Symbolik 76; Quellen und Deutungsansätze 79; Grünewalds Marienbilder 80; Die schöpferische Potenz des Sehens 83
87	Interim
91	Der abgewandte Blick: Zur Zeichnung einer ›Lächelnden Frau‹ Ausgangspunkte 91; Physiognomie 91; Aufgelöste Substanz 92; Momentaneität und labile Bewegung 99; Imaginäre Begegnung 100; Die ›Lächelnde Frau‹ und das Individualporträt 101

- 104 Interim
- 105 Wider die Selbstgewißheit:  
Zur Oxforder Zeichnung einer ›Betenden Frau‹  
Physiognomie 105; Spannung und Deformation 105; Bewegung und Handlung 106;  
Im Widerspruch zu sich selbst 108; „Des Menschen Vermögen ohne die Gnade“ 114
- 118 Interim
- 119 Der Betrachter als Thema  
in der ›Tauberbischofsheimer Kreuztragung‹  
Ausgangspunkte 119; Dramatik und Stillstand 119; Zur Ikonographie 127; Begegnung mit  
dem Bild 130; Der Betrachter als Täter 134; Verbindungen zur Theologie Martin Luthers 137
- 142 Interim
- 143 Zerfall der äußeren Wirklichkeit  
in der ›Aschaffener Beweinung‹  
Ausgangspunkte 143; Ausschnitt und Ganzheit 145; Das offene Bild 147; Evokation und  
verzeitlichte Bildform 156
- 165 Bild bei Grünewald
- 169 Anhang  
Anmerkungen 171; Angaben zu Herkunft und Datierung der behandelten Werke 211;  
Bibliographie 217; Abbildungsnachweis 231

Der entscheidende Weg liegt niemals dort  
wo man sich sicher fühlt.

Er führt durch den Riss  
in der Schöpfung

*Paternion\**

## EINLEITUNG

Matthias Grünewalds Bilder zählen zu den berühmten Werken der abendländischen Kunstgeschichte. Noch heute besitzen sie eine Wirkkraft, die sich im Gedächtnis festsetzt. Grünewald gelang eine glühende Malerei aus der Farbe, die ihren Betrachter in ein labyrinthisches Bildgeschehen verwickelt. Auf einzigartige Weise nutzte er die polyfokale Bildform des Flügelaltars, um die Darstellung christlicher Historien in eine monumental verwobene Bewegung zu versetzen. Hierin unterschied er sich von anderen Protagonisten der Renaissance-malerei nördlich der Alpen. Für seine Zeitgenossen Albrecht Dürer oder Hans Holbein d.J. etwa galt es, zu Beginn des 16. Jahrhunderts, vor allem die revolutionären Neuerungen der italienischen Renaissance wie Zentralperspektive, korrekte Wiedergabe der menschlichen Anatomie und Darstellung des Individuums zu verarbeiten. Es hieß einen konstatierenden Blick auf die meßbare Gegenstandswelt zu erproben und sich wissenschaftliche und mathematische Abbildungsmethoden anzueignen – die Malerei sollte eine neue Realität bekommen. Dürer schrieb seine „Vier Bücher von menschlicher Proportion“ und seine „Unterweisung der Messung“. In Grünewalds Werken ist von solch empirischer Methodik wenig zu sehen. Zudem widmete er sich – was für seine Zeit ungewöhnlich war – ausschließlich religiösen Themen. Während Dürer, Cranach d. Ä., Holbein d.J., wie auch Albrecht Altdorfer bereits profane Aufträge ausführten und sich der Porträtmalerei, der Darstellung antiker Mythen oder der Historienmalerei zuwandten, blieb er einer der letzten reinen Altarmaler. Grünewald besaß offenbar ein anderes künstlerisches Selbstverständnis. Und es ist bezeichnend für ihn, daß er keine nennenswerten Nachfolger fand und erst die Künstler der Moderne – etwa 400 Jahre später – in seinem bildnerischen Verfahren verwandte Interessen erkannten. Maler wie Pablo Picasso oder der Komponist Paul Hindemith verarbeiteten Grünewalds dynamisch diskontinuierliche Bildräume in eigenen Werken.<sup>1</sup>

Grünewalds Sonderstellung wurde in der Kunstgeschichtsschreibung bereits vielfach bemerkt und muß nicht weiter betont werden.<sup>2</sup> Doch wirft sie in besonderem Maße die Frage auf, wie man sich seinem Werk adäquat nähern kann. Man wird die charakteristischen Qualitäten seiner Bildsprache anhand von vorgefaßten Epochenvorstellungen sicherlich nicht herausarbeiten können. Zugleich aber ist ein vertiefendes Verständnis seiner Malerei nur dann zu gewinnen, wenn sich der Blick auch auf den historischen Kontext weitet.

Zahlreiche Interpreten, haben das Außergewöhnliche in Grünewalds Malerei in seinen Ikonographien gesehen und durch die Verbindung mit besonderen Schriftquellen zu erklären versucht oder vor dem Hintergrund des sozio-kulturellen Umfelds wie etwa dem geistigen Horizont seiner Auftraggeber erörtert.<sup>3</sup> Grünewalds bildnerisches Vorgehen dagegen, sein gestalterisches Vokabular, wurde über weite Strecken unabhängig von inhaltlichen Interpretationen betrachtet und in eine Stilgeschichte verlagert, die nur selten einmal Bezüge zum thematischen Gehalt der Bilder herstellte.<sup>4</sup> Im folgenden möchte ich dagegen zeigen, daß gerade in Grünewalds bildnerischem Vorgehen ein Schlüssel zum Verständnis seiner Bilder liegt. Es gilt, dieses bildnerische Vorgehen nicht als persönliche Eigenart zu betrachten, sondern als bildnerische Sprache zu lesen, die auf eine tiefgreifende und zeitgemäße Neuinterpretation religiöser Themen ausgerichtet war. Grünewald definierte das, was ein Bild sein kann, für sich neu. Ein Bild ist bei Grünewald nicht zuerst Abbild, es verlangt von seinem Betrachter weniger einen konstatierenden als vielmehr einen schöpferischen Blick. Dies anhand einzelner Bilder zu entwickeln und in einen Zusammenhang zu stellen mit den zeitgenössischen Entwicklungen der Kunst, um schließlich Verknüpfungen zum geistigen Umfeld der Reformationszeit herzustellen, ist Ziel.

Der anschauliche Gehalt der einzelnen Bilder wird dabei als primäre Quelle genutzt, bleibt doch der bildnerische Sinn allein dem Sehen zugänglich; diese nur dem Medium Bild vorbehaltene Bedeutungsebene erschließt sich nicht durch Vorgewußtes, sondern nur im Blick auf die „durch nichts anderes zu substituierende Sprache“ des Bildes.<sup>5</sup> Aus der anschaulichen Analyse wird eine Basis gewonnen, von der aus sich weitergehendere inhaltliche Fragen neu bewegen

lassen und auch Überlegungen zur Position von Grünewalds Œuvre in der Zeit des Umbruchs und der Reformation sinnvoll werden.

Ein solches Vorgehen ist bei Grünewald besonders naheliegend, da sich jeder Untersuchung, die zuerst von einer – ohnehin immer nur fiktiven – Rekonstruktion des historischen Kontextes ausgeht, ein großes Hindernis in den Weg stellt: das fehlende Wissen um die Identität des Malers. So ist es anhand der historischen Fakten kaum möglich, brauchbare Anhaltspunkte für eine Interpretation der Werke und ihre besondere Stellung in ihrer Zeit zu finden. Indem aber aus bildimmanenten Analysen Kategorien gewonnen werden und zudem Vergleiche mit anderen zeitgenössischen Werken erfolgen, lassen sich die bisherigen Interpretationsansätze des Grünewaldschen Œuvres neu ausloten. Auch durch Hinweise auf Schriftquellen, die in der Forschung bislang nur allzu pauschal mit Grünewalds Werken in Verbindung gebracht wurden, möchte ich das inhaltliche Verständnis seiner Bilder vertiefen und dadurch zugleich zu einer anderen geistesgeschichtlichen Verortung anregen. Dabei relativieren sich auch die vorgefaßten Epochenmaßstäbe, mit denen die Forschung allenthalben an seine Kunst herantrat. Besonders das vielfach wiederholte Urteil, Grünewald sei in seinem tiefsten Wesen mittelalterlich<sup>6</sup> oder habe sich nicht sonderlich „um die Darstellung des Individuellen bemüht“<sup>7</sup>, wird revidiert.

## DAS PROBLEMFELD GRÜNEWALD

### Ein wiederentdecktes Œuvre

Grünwald war bereits zwei Generationen nach seinem Tode vollkommen in Vergessenheit geraten. Sogar sein Hauptwerk, der Isenheimer Altar, wurde lange Zeit für ein Werk Dürers gehalten. Die erste kunstgeschichtliche Würdigung erfuhr der Maler durch Jacob Burckhardts Zusammenstellung der Werke in Kuglers „Handbuch der Geschichte der Malerei“ von 1847.<sup>8</sup> Mit der beginnenden Moderne machten Grünwalds Bilder dann aber plötzlich nachhaltigen Eindruck auf Künstler wie Arnold Böcklin<sup>9</sup> und den belgischen Dichter Joris-Karl Huysmans, der Grünwalds Kreuzigungsbilder in seinem Roman ›Là-bas‹ (1891) interpretierte. In den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts entwickelte sich schließlich eine wahre Grünwald-Euphorie.<sup>10</sup> Mit der ersten umfassenden Monographie von Heinrich Alfred Schmid 1911 und der Präsentation des ›Isenheimer Altars‹ in der Münchener Pinakothek während des ersten Weltkriegs avancierte Grünwald zu einer Zentralfigur der kunsthistorischen Forschung deutscher Renaissance-malerei und wurde als der große Antipode Dürers gefeiert. 1905 schrieb Heinrich Wölfflin: „Es haben sich neue Vorstellungen vom Wesen der deutschen Kunst gebildet, und Grünwald ist vom Rand in die Mitte gerückt“. Neben der Fülle und Naturhaftigkeit Grünwalds wirke Dürers Künstlertum als „einseitig, und manchmal fast als gelehrt-akademisch. (...) Wir verlangen die lebendige Farbe. Nicht das Rationale, sondern das Irrationale. Nicht das Tektonische, sondern den freien Rhythmus. Nicht das Gemachte, sondern das wie zufällig Gewordene“, so Wölfflin weiter.<sup>11</sup> Etwa zeitgleich pilgerten Künstler wie Beckmann, Nolde, Rilke, Picasso und Matisse zum ›Isenheimer Altar‹.<sup>12</sup> Bezeichnenderweise verdankt sich die heutige Bekanntheit des Malers denn auch weniger der kunsthistorischen Renaissanceforschung, als vielmehr seiner intensiven Rezeption durch bildende Künstler, Dichter und Komponisten. Das vielleicht berühmteste Beispiel für diese künstlerische Grünwald-Rezeption ist die 1938 uraufgeführte Oper ›Mathis der Maler‹ von Paul Hindemith.

## Kunsthistorische Einordnungen

In den 20er und 30er Jahren entstand eine große Publikationswelle zu Grünewald, die, parallel zu anwachsenden nationalistischen Tendenzen, oftmals von einem deutschtümelnden Beigeschmack geprägt war.<sup>13</sup> In dieser Zeit erhielt der Maler vornehmlich zwei Etiketten, die ihm bisweilen noch heute anhaften: es war immer wieder die Rede vom „letzten Gotiker“ und vom „Mystiker Grünewald“.<sup>14</sup>

Grünewalds Formensprache und Raumauffassung werden seitdem in enger Verwandtschaft zu spätgotischen Schnitzaltären gesehen. Und die leuchtende Farbigekeit seiner Malerei bringt die Forschung zumeist mit Hans Holbein d. Ä. oder mit spätmittelalterlicher Glasmalerei in Verbindung.<sup>15</sup> Wenngleich in zahlreichen Motiven wie etwa dem ›Sebastians-Flügel‹ des ›Isenheimer Altars‹ oder den Architekturen in der Freiburger ›Maria-Schnee-Tafel‹ und in der ›Tauberbischofsheimer Kreuztragung‹ vielfach eine Kenntnis der italienischen Renaissancekunst bemerkt wurde,<sup>16</sup> stellen auch jüngere Untersuchungen seine formale Bildsprache doch zuerst in ein spätgotisches Umfeld.<sup>17</sup> Häufig wiederholt sich auch Theodor Hetzers Überzeugung, die „theoretisch fundierten Probleme des nackten Menschen und seiner Proportionen, die italienische Raumdarstellung, die Welt des klassischen Altertums, seiner Symbolik und Mythologie“ hätten Grünewald nicht beschäftigt.<sup>18</sup> Das Verspannte und Asymmetrische seiner Kompositionen ebenso wie die Schönheitsvorstellung seiner Figuren wurden seit den ersten kunstgeschichtlichen Studien zu Grünewald immer wieder als Gegenwurf zur italienischen Renaissancekunst gedeutet. Heinrich Alfred Schmid hielt fest: „Die Norm, das Mass, die Proportionen der menschlichen Figuren, nach denen Dürer sein Leben lang getrachtet hat, können ihn unmöglich sehr beschäftigt haben. Seine Körperformen sind meist hässlich, krankhaft, unmöglich oder zumindest aussergewöhnlich, auch wo dem Ausdrucke nichts geopfert wird. Die Gesichter sind schief, fast auf jedem Bilde finden sich Verzeichnungen, deren künstlerischer Zweck nicht abzusehen ist. (...) Schon dies und die Willkür in den Grössenverhältnissen beweist, wie wenig der Künstler das Nichtnormale als störend empfunden hat.“<sup>19</sup> Grünewalds künstlerisches Konzept galt oft als anti-klassisch, so stellte Adolf Max Vogt den Maler in einer detaillierten Untersuchung

als „Meister gegenklassischer Malerei“ vor.<sup>20</sup> Franz Winzinger formulierte es positiv: er hielt Grünewald für „unabhängiger von fertig geprägten italienischen Formmustern als alle Künstler seiner Zeit.“ In der Münchener ›Erasmus-Mauritius-Tafel‹ sah Winzinger die „vollkommenste Darstellung unmittelalderlich-individualistischen Menschentums“.<sup>21</sup> Schon Georg Dehio konstatierte 1931, Grünewald ginge „über die Spätgotik nicht weniger weit hinaus als Dürer, nur (...) in einer andern Richtung“.<sup>22</sup>

Als größte künstlerische Leistung gilt bis heute Grünewalds Farbgestaltung und sein neuartiges Malen aus einem farbigen Helldunkel heraus. „Grünewald ist Maler, ein Meister der Farbe und ihrer Geheimnisse, wie es in Deutschland wenige gibt, und hierin Dürer weit überlegen“, schrieb Theodor Hetzer.<sup>23</sup> „Die Farben sind zu einer Intensität der raumhaften Dynamik entbunden wie niemals zuvor in der deutschen Malerei“, resümierte Lorenz Dittmann, der den „inneren Reichtum“ und die Sprachkraft der Farbgebung in seiner Untersuchung zur „Farbe bei Grünewald“ herausgestellt hat.<sup>24</sup>

## Interpretamente

Seltsamerweise wurden inhaltliche Bezugspunkte und motivische Quellen von Grünewalds Kunst zumeist in sehr viel früheren geistesgeschichtlichen Strömungen gesucht. Wilhelm Niemeyer hatte 1922 auf Beziehungen der Malerei Grünewalds zu den mystischen Schriften Heinrich Seuses (Anfang 14. Jahrhundert) hingewiesen,<sup>25</sup> und Heinrich Feuerstein zeigte in seiner Monographie von 1930 eine Verwandtschaft zwischen Grünewalds spezifischer Motivik und den Visionen der schwedischen Mystikerin Birgitta (Mitte 14. Jahrhundert) auf.<sup>26</sup> Besonders die von Feuerstein gefundenen Textstellen galten späterhin als sichere Inspirationsquelle von Grünewalds Bildwelt.<sup>27</sup> Daneben wurden zur Interpretation einzelner Werke zahlreiche literarische Quellen wie das ›Hohe Lied‹, Schriften von Bernhard von Clairvaux, die ›Vita Christi‹ des Ludolf von Sachsen, die jüdische Kabbala, die Predigten des Geiler von Kaisersberg, Psalmen aus dem Alten Testament und zuletzt auch Hildegard von Bingen vorgeschlagen.<sup>28</sup> Die krasse Leidensschilderung

in Grünewalds Passionsbildern wurde oft als Fortsetzung einer mittelalterlichen Bildtradition des 13. und 14. Jahrhunderts begriffen. Werke wie das Gabelkruzifix von St. Maria im Kapitol (um 1300), also die sogenannten „crucifixi dolorosi“, gelten als mögliche Vorbilder für Grünewalds Gekreuzigte.<sup>29</sup>

Andererseits wurde aber – angesichts seiner ausschließlich religiösen Malerei – auch der Versuch unternommen, Grünewalds Haltung im zeitgenössischen Umfeld der Reformation zu klären. Der Weg über biographische Quellen erweist sich hierbei – wie bereits angedeutet – als nicht besonders ergiebig, zeichnen sich doch nur einige blasse Lebensspuren ab. Aber gerade diese magere Quellenlage gab Anlaß zu allerlei Spekulationen und führte zeitweilig sogar zu einer Mystifizierung der Person Grünewald.<sup>30</sup>

Nachdem schon Huysmans den Christus der ›Tauberbischofsheimer Kreuzigung‹ als „Christus der Aussätzigen“ und „Gott der Armen“ bezeichnet hatte, lasen auch andere Interpreten aus Grünewalds derb-realistischer Art der Passionsdarstellungen ein Bekenntnis zu den „Ausgebeuteten und Leidenden“.<sup>31</sup> Zudem galten die Schriften Martin Luthers, die sich in Grünewalds wahrscheinlichem Nachlaßinventar<sup>32</sup> fanden, und die Inschrift auf der ›Tauberbischofsheimer Kreuztragung‹, die nach Ansicht einiger Forscher auf die Luther-Übersetzung der Bibel zurückgreifen könnte, vielfach als Hinweise darauf, daß Grünewald „sehr tiefe Sympathien für die Ausgebeuteten und Leidenden empfunden hat“ und „sicherlich von der Reformation beeinflusst und vielleicht in die Bauernkriege verwickelt“ war.<sup>33</sup> Dementgegen interpretierte der amerikanische Kunsthistoriker Andrée Hayum Grünewalds ›Isenheimer Kreuzigung‹ zuletzt als Bekenntnis zum Katholizismus.<sup>34</sup>

### Der unbekannt Maler

Daß die umfangreiche Forschung den Blick auf Grünewalds Malerei zuweilen eher verstellt als eröffnet, liegt nicht zuletzt an der ausufernden Diskussion um seine Biographie; sie drängte die Auseinandersetzung mit dem Eigentlichen, nämlich dem künstlerischen Werk, in den Hintergrund.

Um über die Reihe ungeklärter Fragen nach Identität, künstlerischer Herkunft, Datierung der Werke, Konfession und dem Verhältnis zum zeitgenössischen Umfeld Aufschluß zu erhalten, spürte eine Reihe von Autoren möglichen Quellen zur Biographie des Malers nach.<sup>35</sup> Zwar stieß vor allem Walter Karl Zülch bei der Durchsicht der Archive auf zahlreiche Urkunden, doch brachten seine Funde die Debatte um Grünewalds Identität erst richtig ins Rollen; denn nicht in allen Fällen konnte geklärt werden, ob sich die gefundenen Dokumente tatsächlich auf den Maler des ›Isenheimer Altars‹ beziehen. Infolgedessen entwickelte sich eine Diskussion um die Zu- oder Abschreibung bestimmter Quellen, die ganze Bücher füllte.<sup>36</sup> Das Kuriose an diesem zeitweise polemisch geführten Streit um Grünewalds Identität ist,<sup>37</sup> daß hierin kaum Daten verhandelt werden, die wesentliche Rückschlüsse auf Grünewalds Schaffen erlaubten oder grundlegende Interpretationsaspekte lieferten. Es ging dabei auch gar nicht immer um Aufschlüsse über Grünewalds Œuvre, was sich darin zeigt, daß sich die Argumente zuweilen auf unhaltbare Zuschreibungen von Bildern und sogar Plastiken stützten.<sup>38</sup>

Nach wie vor läßt sich durch die dürftige Quellenlage nicht eindeutig erweisen, wo und wann Grünewald geboren wurde und wer sein Lehrmeister war. Nicht einmal sein wirklicher Name ist gesichert. Zülch brachte Grünewalds Werke mit der Biographie des 1528 in Halle verstorbenen „Mathis Gothardt Neithardt“ in Verbindung und identifiziert diesen mit einer Person, die in einer Frankfurter Gerichtsakte als „Mathis Nithardt, Maler von Würzburg“ bezeichnet wird. Der Name „Grünewald“ taucht in Bezug auf das zum ›Isenheimer Altar‹ gehörige Œuvre erstmals bei Joachim Sandrart auf. In seiner „Teutschen Academie“ (1675) rühmt Sandrart, der noch einen Enkelschüler Grünewalds persönlich kannte, die Malerei von „Matthaeus Grünewald“ und „Matthäus von Aschaffenburg“. Als „Mathis von Ossenburg“ (Aschaffenburg) wird er auch in einer Notiz bezeichnet, die wohl ebenfalls im 17. oder vielleicht schon im späten 16. Jahrhundert auf eine Zeichnung von Grünewald geschrieben wurde.<sup>39</sup> Signiert hat Grünewald seine Gemälde – wenn überhaupt – mit dem Monogramm MGN, so daß die Annahme naheliegt, Sandrart habe den Namen falsch wiedergegeben, und dann könnte Zülchs Mathis-Gothardt-Neithardt-Theorie tatsächlich zutreffen.<sup>40</sup>

Die erhaltenen Werke zeichnen einen Lebensweg von Aschaffenburg über Frankfurt, Mainz und Isenheim nach Halle und lassen ein Geburtsdatum zwischen 1475 und 1480 vermuten.<sup>41</sup> Sandrart schrieb über Grünewald „daß dieser ausbündige Mann dermaßen mit seinen Werken in Vergessenheit gerahten“ sei, daß er „nicht einen Mann bey Leben weiß, der von seyнем Thun nur eine geringe Schrift oder mündliche Nachricht geben könnte“. Weiter bemerkt er, Grünewald habe „sich meistens zu Maynz aufgehalten und ein eingezogenes melancholisches Leben geführt, und [sei] übel verheuratet gewesen“.<sup>42</sup>

Auch wenn man hinter der expressiven Kunst einen außergewöhnlichen Menschen vermutet, so ist über seine Person doch nicht viel mehr zu erfahren, als das, was sich in den Werken selbst bezeugt. Er hat weder eine schriftliche Korrespondenz noch künstlerische Traktate hinterlassen. Als sein Schüler ist überdies allein der wenig bekannte Hans Grimmer nachweisbar.<sup>43</sup> Einziger inhaltlicher Anhaltspunkt in den erhaltenen Dokumenten könnte ein Nachlaßinventar aus Halle auf den Namen „Mathis Gotthard ader Nithard“ sein. In diesem Inventar aus dem Jahre 1528 werden neben ausgesuchten Farbpigmenten, reichen Gewändern und einer unvollendeten Kreuzigungsdarstellung, einige Schriften Martin Luthers erwähnt – doch selbst dieses Dokument kann lediglich mit sehr großer Wahrscheinlichkeit, nicht aber mit letzter Sicherheit auf den Schöpfer des ›Isenheimer Altars‹ bezogen werden.<sup>44</sup>

## Bezugspunkte und weiteres Vorgehen

Überblickt man die umfangreiche Literatur zu Grünewald, so fällt auf, daß – neben der Diskussion um seine Identität – der allergrößte Teil der Publikationen eine inhaltliche Deutung einzelner Werke anstrebt. Insbesondere zu Grünewalds Hauptwerk, dem ›Isenheimer Altar‹, besteht ein über Jahrzehnte hinweg andauernder Diskurs.<sup>45</sup> Im Zuge dieser Untersuchungen konnten zwar zahlreiche ikonographische Detailfragen geklärt und Erkenntnisse zum zeitgenössischen Kontext gewonnen werden, auch löste sich manche Rekonstruktionsfrage, die bei den nur unvollständig erhaltenen Werken Grünewalds zur Debatte stand.<sup>46</sup> Doch

in den umfassenderen Interpretationsansätzen fehlt – wie eingangs angedeutet – allenthalben die eingehende Analyse gestalterischer Merkmale; sie beziehen sich auf das „Was“ und selten auf das „Wie“ der Darstellung. Es gilt jedoch die bildnerische Sprache auch in ihren formalen Ausprägungen zu lesen, denn gerade der komplexe Umgang mit künstlerischen Gestaltungsmitteln entfaltet seine eigene Bedeutungsebene.

Wesentliche Kennzeichen der Wirkungsqualität von Grünewalds Malerei hat zuerst Heinrich Alfred Schmid in seiner umfangreichen Grünewald-Monographie herausgearbeitet. Vor allem Lorenz Dittmann, aber auch Adolf Max Vogt führten seine Untersuchungen systematisch weiter.<sup>47</sup> Während Dittmann mit seiner Analyse zur „Farbe bei Grünewald“ einen entscheidenden Grundstein für das Verständnis der Gestaltungsmittel des Malers gelegt hat, konnte Vogt mit seiner Betrachtung zur „Art von Grünewalds Aufmerksamkeit“, seinen Kompositionsanalysen und der „Theorie des Gegenklassischen“ einige grundsätzliche Charakteristika von Grünewalds Bildaufbau bestimmen.

Anschließend an diese Untersuchungen, aber auch an die Überlegungen Theodor Hetzers und Otto Pächts zur deutschen Bildauffassung des 16. Jahrhunderts im allgemeinen, wird im folgenden eine Annäherung an Grünewald unternommen, um so zu einem besseren Verständnis seiner genuinen Bildsprache zu gelangen. Hierzu werden die Konstitution von Raum, Figur, Perspektive, Komposition und szenischem Zusammenhang am Beispiel der ›Isenheimer Kreuzigungstafel‹ diskutiert. Dieses Tafelbild eignet sich hierfür besonders, da in ihm die gestalterischen Eigenheiten der mittleren und späten Schaffensphase des Malers in besonderer Weise hervortreten.

In einem zweiten Schritt verfolge ich anhand der ›Menschwerdungstafel‹ des ›Isenheimer Altars‹, welche Auswirkungen Grünewalds spezifisches Darstellungsverfahren und die daraus resultierende Bildauffassung auf eine Interpretation konkreter Darstellungsthemen hat und inwieweit formale Gestaltqualitäten eine eigene Bedeutungsebene konstituieren. Die Tafel bot sich vor allem deshalb an, weil sich hier angesichts des labyrinthischen Raumgefüges und der ikonographischen Multivalenz die Frage nach der Bild- und Raumeinheit als wesentliches, inhaltliches Interpretament darstellt.

Im darauf folgenden Kapitel nähere ich mich am Beispiel der Zeichnung einer ›Lächelnden Frau‹ Grünewalds Verständnis des Menschen als Individuum. Eine solche Betrachtung ist unumgänglich, um Grünewalds Position in seiner Zeit zu klären, gilt doch das sich wandelnde Selbstverständnis des Menschen, die Entdeckung seiner selbst als geistiges Individuum zu den epochemachenden Erscheinungen der Renaissance.<sup>48</sup>

Anhand von Grünewalds Oxforder Zeichnung einer ›Betenden Frau‹ schließlich wird die Frage nach dem menschlichen Selbstverständnis im Hinblick auf eine korrespondierende Glaubensauffassung zugespitzt. In der Oxforder Zeichnung zeigt sich eine Haltung, die untrennbar mit dem christlichen Verständnis von Leiden und Gnade zusammenhängt. Dieser Gesichtspunkt wird in seiner Parallelität zu Luthers frühen Schriften gesehen.

Hierauf folgt eine Betrachtung zweier Spätwerke im Hinblick auf ihre noch einmal gewandelte Bildauffassung. In beiden Werken, der ›Tauberbischofsheimer Kreuztragung‹ und der ›Aschaffener Beweinung‹, gewinnt die Öffnung der heilsgeschichtlichen Bildwelt auf den Betrachter – weit mehr noch als in den früheren Bildern – interpretatorische Bedeutung. Auf welchem Wege diese Hinwendung und Öffnung zum Betrachter geschieht, wird analysiert und wiederum durch Vergleiche mit Bildern anderer zeitgenössischer Künstler in ihrer spezifischen Eigenheit herausgestellt. Im Falle der ›Tauberbischofsheimer Kreuztragung‹ werde ich dabei abermals die Verbindung zur Theologie des frühen Luther darlegen.

Die gesamte Arbeit zielt darauf, diejenigen Aspekte in Grünewalds Bildwelt aufzudecken, die seine genuine Art sich auszudrücken, begründen. Wenn dabei die Betrachtung der Spätwerke Grünewalds einen erheblichen Anteil ausmacht, so in erster Linie deshalb, weil hier die bildnerischen Mittel den Blick des Betrachters auf das Dargestellte noch nachhaltiger und sicher auch kalkulierter gestalten. Die Spätwerke ebenso wie die bisher wenig beachteten Zeichnungen in ihrer Qualität und historischen Bedeutung entsprechend zu würdigen, war mir ein besonderes Anliegen.

## GRÜNEWALDS GESTALTUNGSPRINZIPIEN AM BEISPIEL DER ›ISENHEIMER KREUZIGUNGSTAFEL‹

### Vorbemerkung

Die ›Isenheimer Kreuzigungstafel‹ [ABB. S. 25] ist eine der Inkunabeln der Renaissancemalerei. In ihr wird der Kreuzestod Christi im ganzen Ausmaß „seiner bedrängenden Realität gegenwärtig“.<sup>50</sup> Der Gedanke des tatsächlichen fleischlichen Todes steht in unausweichlicher Direktheit vor Augen. Durch eine monumentale und schonungslose Nahaufnahme auf den zermarterten Körper Christi konfrontiert dieses Bild auf erschütternde Weise mit den Spuren der Folter.<sup>51</sup> Der Kreuzestod Christi wird hier in solch ungeheurer „Naturwahrheit“<sup>52</sup> vorgestellt, daß demgegenüber die zeitgenössischen Kreuzigungsbilder von Lucas Cranach oder Nicolaus Gerhaert<sup>53</sup> geradezu einer Verharmlosung gleichkommen. Wie aber läßt sich diese Wirkung begründen? Was ist das Charakteristische an Grünewalds Darstellung?

### Figur und Umraum

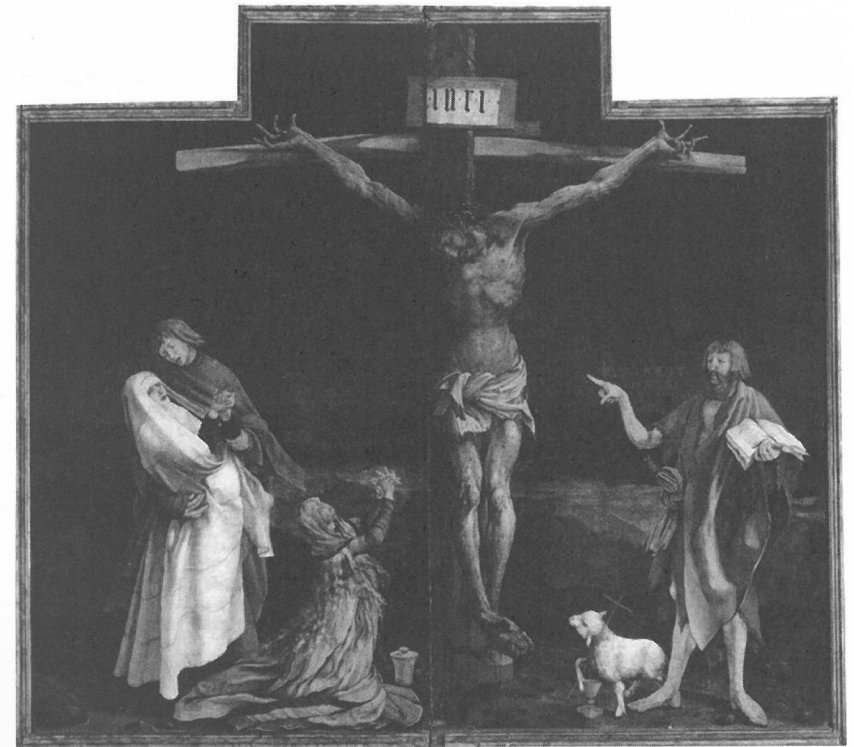
Die Kreuzigungstafel ist Mittelteil der ersten Schauseite eines Wandelaltars mit drei verschiedenen Ansichten. Sie wird eingefasst von zwei schmalen Standflügeln auf denen rechts der heilige Antonius und links der heilige Sebastian dargestellt sind [ABB. S. 49]. Auf das Altarganze komme ich im Kapitel ›Der vielteilige Altar‹ zu sprechen.

Die Kreuzigungsgruppe ist vor einer dunklen Landschaft so in den Vordergrund gestellt, daß der Kreuzesstamm wie in das Format eingespannt wirkt und den Rahmen oben wie unten beinahe zu sprengen scheint. Auch die Figuren drängen auf einem nach unten „abgerollten“<sup>54</sup> Boden an die vordere Bildgrenze, so daß sich das Geschehen auf einem relativ flachen Raum abspielt.<sup>55</sup>

Durch das gegenständlich unbestimmte Schwarz, in dem sich die Landschaft verliert, wird der Blick immer wieder auf die Figuren zurückgelenkt. Der Hintergrund, der sich besonders in der oberen Bildhälfte wie eine monochrome Fläche ausbreitet, steht im starken Kontrast zur leuchtenden Farbigekeit wie zur gegenständlichen Präsenz der Figuren, so daß er eine Art Negativfolie für die Gestalten bildet und diese in ihrer Bewegtheit und Gegenwart akzentuiert. Die „Zweiheit von Folie und Figur“<sup>56</sup> wirkt durch intensive Farben und teilweise scharfe Konturen, welche die Figuren umgrenzen, besonders nachhaltig.

Der Gegensatz zwischen Präsenz der Figuren und unbestimmtem Dunkelgrund ist darüber hinaus auch durch den lockeren und lasierenden Farbauftrag bedingt. Dieser löst in der unteren Zone des Hintergrundes aufscheinende Landschaftselemente in eine sphärische Wirkung und verleiht ihnen eine Raumhaftigkeit, die einem Fernraum<sup>57</sup> entspricht, in dem die Gegenstände ihre greifbare Oberfläche verlieren. Zwischen diesem Fernraum und der Ebene der Figuren gibt es keinen kontinuierlichen Übergang. Keine vermittelnde Linie führt in die Tiefe, der Zug der Landschaft verläuft flächenparallel. So ist auch die Größendimension der kargen Felsen kaum bestimmbar; es sind keine Entfernungen zwischen den Figuren und dem Hintergrund zu ermessen. Das Dunkel erhält so „die Weite der Unbestimmtheit, der Allbestimmtheit“<sup>58</sup> und wirkt nicht als tatsächlicher Umraum für die Figuren. Vielmehr nimmt es eine unfaßbare „Stellung zwischen Raum und Fläche“<sup>59</sup> ein, erscheint zugleich opak flächenhaft wie sphärisch fern. „Der versinnlichte Fernraum, der Dunkelraum und ihre Spannung zur monumentalen Figurenschicht des Vordergrundes sind Eigentümlichkeiten der Grünewaldschen Raumstruktur“, hält Dittmann fest.<sup>60</sup> Grünewald stellt seine Figuren nicht in einen perspektivisch gegliederten Raum hinein, in dem es geklärte Koordinaten gäbe. Vielmehr bewegen sich die Figuren in diskontinuierlichen Raumverhältnissen.

Monika Tintelnot schreibt in ihrer Untersuchung zum deutschen „Stil der Landschaften Altdorfers, Dürers und Grünewalds“, der Raum in Grünewalds Kreuzigungsbildern habe „weder Qualitäten noch Grenzen, die Landschaft weder Gestalt noch überhaupt Leben. (...) der Raum als solcher besitzt keine Realitäten mehr, er ist zerstört und aufgelöst, um nur noch Energie, um Ausdruck zu sein“.<sup>61</sup>



MATTHIAS GRÜNEWALD

Kreuzigungstafel des Isenheimer Altars, 1512–1515

269 x 307 cm, Musée d'Unterlinden Colmar

Räumlich einsichtige Verhältnisse zeigt dagegen eine 1503 entstandene Kreuzigungsszene von Lucas Cranach in der Münchener Pinakothek<sup>62</sup> [ABB. S. 27]: die Szene ist auf einem Hügel in bergiger Landschaft verortet, weiter hinten im Tal eine Ansiedlung, in noch größerer Entfernung schneebedeckte Berge. Im Vordergrund bilden die drei Kreuzbalken mit dem vorderen Baumstumpf gleichsam die Eckpfosten für ein Bühnenhaftes Feld, in das Maria und Johannes hineingestellt sind. So wird auch ohne eine zentralperspektivische Organisation des Bildraums eine topographisch definierte Situation und eine Umgebung für die Figuren geschaffen.

Im Vergleich zu Grünewalds Kreuzigung legt Cranach auf die Wiedergabe der Umgebung genauso viel Aufmerksamkeit wie auf die der Figuren. Ein Nadelbaum im Hintergrund beispielsweise ist ebenso ausdifferenziert wie die Gruppe der Klagenden davor. Bei Grünewald hingegen bleiben einzig die Figuren bestimmend, während der Landschaft ein stark abgeschwächter Realitätscharakter zukommt, d. h. Grünewald zwingt den Blick zu einer klaren *Fokussierung auf die Figuren*.

Man hat eine solche, durch die Figuren bestimmte Raumstruktur zurecht mit der älteren Altarmalerei oder den Reliefräumen von Schnitzaltären in Verbindung gebracht.<sup>63</sup> Allerdings ist Grünewalds sphärischer Fernraum mit den festen, undurchdringlichen Hintergrundflächen etwa eines Tillmann Riemenschneiders nicht zu vergleichen. Ebenso wie bei Riemenschneider ist in der früheren Altarmalerei nirgends eine derartig aufgelöste landschaftliche Weite zu beobachten, die zugleich auch *Leere* bedeuten kann; der Hintergrund ist zumeist wie bei Hans Holbein d. Ä. mit Architektur verstellt oder durch monochrome Flächen geschlossen, die, wenn sie nicht als Goldgrund angelegt sind, doch eine verwandte Wirkung anstreben.<sup>64</sup>

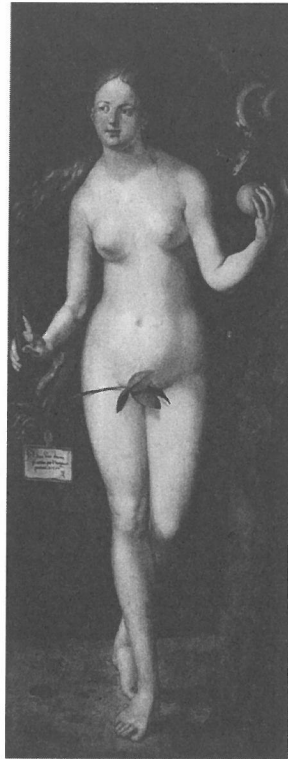
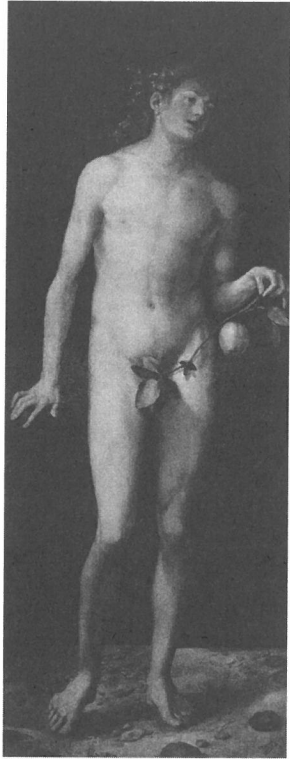
Grünewalds Auflösung des Raumes in Leere, sphärische Ferne und Finsternis erweist sich jedoch nicht nur als eine andere stilistische Wendung; sie deutet, indem die Figuren durch das monumental ausgedehnte Schwarz *isoliert* werden, zugleich das Dargestellte in einer neuen Weise: das ortlose Abgetrenntsein der Figuren wird zu einem dominanten Eindruck.<sup>65</sup>



LUCAS CRANACH  
Klage unter dem Kreuz, 1503  
138 x 99 cm  
Alte Pinakothek der Bayrischen  
Staatsgemäldesammlungen München

Darüber hinaus steigert der Dunkelgrund die Präsenz der Figuren in eine, in der älteren Altarmalerei wie auch im Frühwerk Grünewalds<sup>66</sup> unbekannte Monumentalität. Im Hinblick hierauf erscheinen Albrecht Dürers lebensgroße Aktdarstellungen von ›Adam und Eva‹ im Prado (1507)<sup>67</sup> als aufschlußreiche Bezugspunkte [ABB. S. 28].

Dürers schwarzer Hintergrund verstärkt hier ähnlich nachhaltig wie Grünewalds dunkle Landschaft die Wirkung des Inkarnats, so daß vor dieser monochromen, räumlich indifferenten Folie die Körper in ihrer bewegten, monumentalen Leiblichkeit besonders zur Geltung kommen.<sup>68</sup> Auch den sandigen Boden – die Standfläche der Figuren – haben beide Maler durch einzeln verstreute kleine Steine in seiner gegenständlichen Präsenz und Nähe hervorgehoben. Bei aller Unterschiedlichkeit etwa in der Formulierung des Übergangs zwischen beiden Ebenen, den Grünewald ins Sphärische auflöst, während Dürer eine klare Grenze setzt, hat Dürers Gestaltungsidee mit Grünewalds Bild und hier insbesondere mit der Darstellung des Gekreuzigten eines gemein: beide streben eine *monumentalisierte Wirkung des menschlichen Körpers* an.



ALBRECHT DÜRER  
Adam und Eva, 1507  
je 209 x 83 cm  
Museo del Prado Madrid

Dürer geht es dabei jedoch um das Hervorheben des nackten Leibes als organische Ganzheit, wenn er die Körper von Adam und Eva beinahe gleichmäßig ausleuchtet, um sie so in ihrem flächigen Zusammenhalt zu zeigen. Der Körperkontur umschreibt den Leib in großen, zusammenhängenden, ebenmäßigen Formen, die von einem ausponderierten Bewegungsrhythmus erfaßt sind.

Bei Grünewald hingegen erhält der nackte Leib des Gekreuzigten einen gänzlich anderen Charakter, indem bestimmte Bereiche des Körpers durch gesteigerte Helligkeit auffallen, andere hingegen durch dunkle Schattenzonen verunklärt werden. Die hell hervorgehobenen Zonen treten derart kraß aus dem Dunkel-

grund heraus, daß sie in einer Art *Hyperpräsenz* ins Auge dringen. Während Dürer annähernd allen Körperbereichen die gleiche Aufmerksamkeit zukommen läßt, stechen bei Grünewald einzelne Zonen wie etwa der linke Arm des Gekreuzigten in einer *überspannten Intentionalität* hervor. Hierzu trägt auch der aufgeregt bewegte Kontur bei, welcher nicht wie bei Dürer den Körper als eine zusammenhängende Form umschreibt, sondern eine beunruhigend vibrierende Bewegung artikuliert. An den hervorgehobenen Stellen erhält die Oberfläche zudem durch scharfe Konturen oder einen extremen Helldunkelkontrast ungebrochene Klarheit, die, verstärkt durch das Hervortreten von Hautfalten und Adern sowie die knochige Ausformung der Glieder, eine bis zur Greifbarkeit gesteigerte Nähe suggeriert.

Die gesteigerte Präsenz einzelner Körperteile, dient jedoch nicht der Betonung anatomischer Details. Vielmehr zeitigt sich hier die *Entäußerung* der Figur. So tritt etwa an den Armen des Gekreuzigten die Deformation des Körpers in drastischer Unmittelbarkeit zutage; ihre Form beschreibt nicht mehr die anatomisch korrekte Beschaffenheit einer Muskulatur, sondern ein sprödes Vibrieren, ein verdorrtes Hervorstechen.

Ein ähnliches Phänomen zeigt der übertrieben geschwollene Unterarmmuskel des Täufers: er akzentuiert die geballte Kraft der Geste, ohne anatomisch plausibel zu sein. Die Figur gewinnt so nur an ihrem Arm körperlich plastische Gegenwart, während die Beine kaum modelliert sind und der Rumpf, wo sich eine Körperlichkeit am stärksten zeigen könnte, durch die Reliefbewegung und die leuchtende Farbigkeit des Gewands überspielt ist. Zwar ist der Täufer durch seine intensive Farbigkeit auch als ganze Figur optisch präsent, körperlich faßbar und gegenwärtig aber wirkt allein sein rechter Arm. Die Kraft der Figur wird unvermittelt an einer Stelle wirklich, während alles andere zugunsten dieser sich exponierenden Gebärde<sup>69</sup> zurücktritt.

Die suggestive Kraft der Gebärden wird erst durch ihr isoliertes Hervortreten freigesetzt. Vor allem der undifferenzierte Dunkelgrund läßt sie ungebremst zur Entfaltung kommen, denn Monumentalität und suggestive Nähe erhalten die Gebärden dadurch, daß sie nicht in einer ebenso wirklichen Umgebung aufgehoben sind, sondern vereinzelt bleiben.<sup>70</sup>

## Diskontinuierliche Perspektive oder bewegter Blick

Die Vereinzlung von Eindrücken und die *diskontinuierlich ausgerichtete Intentionalität* des Blicks hängen zugleich eng mit der Perspektivkonstruktion zusammen: es fällt auf, daß die Darstellung nicht aus einem, alles gleichzeitig erfassenden Blickwinkel gesehen, sondern schon durch das Format und die weiten unstrukturierten Zwischenräume in drei Figurengruppen zergliedert ist: die Gruppe der Klagenden links, den Gekreuzigten in der Mitte und den Täufer mit dem Lamm rechts. In der oberen Bildhälfte trennt der unperspektivische Hintergrund die Figuren voneinander, so daß sie als „plastische Einzelwesen“<sup>71</sup> erscheinen, was eine simultane Sicht auf die Szene als Ganzes erschwert. Aber auch Figuren und Gegenstände selbst konstituieren keinen einheitlichen Perspektivraum, wechseln doch auch innerhalb einer Figur, ja sogar innerhalb eines Gesichts – also auf kleinstem Raum – Profil und En-face-Ansicht.

Der Kreuzstamm beispielsweise ist unten, wie die nach rechts gewendete Fußkonsole anzeigt, von links gesehen; über der Dornenkrone wirkt er dagegen frontal. Auch glaubt man den Gekreuzigten in vollkommener Frontalität wahrzunehmen; schon sein Brustkorb aber zeigt sich zugleich auch aus einer Perspektive von rechts unten.<sup>72</sup> Wechselnde Perspektiven finden sich auch in seinem Gesicht: Während in der rechten Gesichtshälfte Nase, Wangenpartie und Ohr einem Dreiviertelprofil entsprechen, erscheinen Mund und Stirn in frontaler Draufsicht. Doch sind dies nicht wirklich plausibel ausgestaltete Blickwinkel, vielmehr ist hier ein Volumen bzw. eine dreidimensionale Gestalt flächenhaft ausgelegt, indem verschiedene Ansichten zu einer flächenmäßigen Wirkung umgeformt werden.

Dieser Perspektivkonstruktion entspricht die Zurücknahme der Tiefenerstreckung von Volumen: Die Körperhaftigkeit der Gegenstände wird weniger durch deren plastische Ausformung mit „Körperschatten“<sup>73</sup> erzeugt als vielmehr durch die ausgeprägte Bewegung des Konturs. So sind etwa das Einziehen der Taille, das Ausladen des Brustkorbs, das Hervortreten der Gelenke, Knochen und Muskeln im Umriß stark übersteigert, um hierdurch Volumen zu veranschaulichen. Am Brustkorb des Gekreuzigten etwa zeigt sich dieses Phänomen besonders

deutlich: Licht und Schatten dienen hier zwar der Reliefbewegung der Oberfläche, nicht aber der Darstellung eines sich in die Tiefe ausdehnenden Volumens. Dennoch wirkt der Körper durch die Bewegtheit des Konturs und die Belebung der Oberfläche mit vielfältigen Schatten nicht flach.

Durch die nur wenig ausgeprägte Körpermodellierung und das Fehlen einer Raum illusionierenden Tiefenstaffelung bestätigen die Gegenstände die Bildfläche und betonen *Frontalität*. Körperschatten, Farbperspektive oder Linienverläufe, die eine räumliche Tiefe anzeigen würden, sind vermieden, Davor und Dahinter sind ins Flächenhafte überführt. „Es ist der merkwürdigste Zug des Werkes, daß die Gestalten sich streng in einer einzigen Ebene halten und ihre Form in dieser Ebene flächenhaft auslegen“, stellt Niemeyer fest.<sup>74</sup> Körperhaftigkeit ist in die Fläche überführtes Volumen, oder, wie Pächt schreibt, die dritte Dimension ist „nichts als eine Abbiegung der zwei ersten“.<sup>75</sup>

Solche flächenhafte Auslegung sowie die Verschattung und Verunklärung von Übergängen läßt alles unter der Bedingung von Perspektivität erscheinen, ohne sich allerdings auf einen Blickwinkel zu beschränken. So kann die Ansicht eines Fingers durchaus perspektivisch glaubhaft wirken, während die gesamte Hand schon keiner einheitlichen Sichtweise mehr unterliegt. Trotzdem aber erscheint die Hand bei aller Verschiebung der Perspektiven nicht deformiert; vielmehr fordert ihre flächige Auslegung und die gleichzeitig verschieden gewichtete Intensität eine ständige Bewegung des Blicks.

Diese „Beweglichkeit des Blicks, die jede Fixierung des Augenpunktes ausschließt“, hat Pächt als ein wesentliches Charakteristikum der deutschen Malerei der Spätgotik und Renaissance herausgestellt.<sup>76</sup> Sie bestimmt entscheidend die Gesamtwirkung der Szene wie auch die Handlungsbeziehung der Figuren untereinander.

In der Gruppe von Maria und Johannes beispielsweise sieht man Marias Gesicht mehr von oben, das von Johannes hingegen mehr von unten, was aber nichts anderes bedeutet, als daß man Maria aus der Perspektive des Evangelisten und den Evangelisten aus der Perspektive Marias sieht. Vergleichbares läßt sich auch von der Blickbeziehung der knienden Magdalena zum Gekreuzigten sagen:

statt Magdalenas direkten, zielhaften Blick hinauf zu Christus durch ein klares Profil zu zeigen, sieht man wie von oben auf ihr Gesicht.

Durch solches Hinüberwechseln der Perspektiven wird der Betrachter in die Blickbeziehungen hineingenommen, so daß zu der Perspektive von außen eine „innerbildliche“ Perspektive hinzukommt, die sich – wie es Pächt beschreibt – in einem jeweiligen Beziehungsgefüge bewegt: „Die Betrachterperspektive erscheint durch die innerbildliche korrigiert. (...) Wir sollen nicht nur zuschauen, sondern uns auch in die Lage der Mitspieler versetzen können, mit ihren Augen sehen lernen. (...) Die optische Sensation ist nur ein Teil des künstlerischen Erlebnisses, darüber hinaus sollen wir uns in den dargestellten Zustand oder das wiedergegebene Geschehen selbst hineinversetzen, in sie einfühlen können. (...) Davorstehen und Darinnensein, Schauen und Innehaben, die Vereinigung dieser Haltungen bleibt der stete Anspruch, den die deutschen Maler an sich und an die Betrachter ihrer Werke stellen.“<sup>77</sup>

Es kann nicht genug hervorgehoben werden, welch fundamentaler – vor allem auch inhaltlich wirksamer – Unterschied zwischen einem solchermaßen bewegten Blick, der den Betrachter in die innerbildlichen Beziehungen verwickelt, und der zentralperspektivischen Konstruktion eines Bildes besteht.

Innerhalb einer mathematisch organisierten Zentralperspektive entsteht ein grundsätzlich anderes Verhältnis zwischen Betrachter und bildlicher Darstellungswirklichkeit, was Gottfried Boehm für das frühneuzeitliche Bild in seinen „Studien zur Perspektivität“ ausführlich analysierte. Er betont, daß die „perspektivische Welthabe“ zugleich eine „Weltlosigkeit des Augenpunktes“ zur Folge habe.<sup>78</sup> „In der perspektivischen Konstruktion und der ihr inhärierenden Anschauung wird der Raum als die Beziehung eines Hier (Augenpunkt) zu einem Dort (Fluchtgebilde) aufgespannt.“<sup>79</sup> Ein Umgebensein, ein „In-der-Welt-Sein des Daseins wird ›ausgeräumt‹.“<sup>80</sup> Das Umgebensein, wie es für die Erfahrung des Raumes in der Lebenswelt charakteristisch ist, wird in eine „nichtdaseinsmäßige Tiefenbeziehung“ umgesetzt.<sup>81</sup> Dem Betrachter wird somit eine „weltfreie ›Stelle‹“ zugewiesen, da er „innerhalb des von ihm entworfenen [perspektivischen] Raumgebildes [selbst] nicht zu lokalisieren“ ist.<sup>82</sup>

Eine solchermaßen klare Ausgrenzung aus dem Umgebensein wird durch die bewegte Perspektive von Grünewald vermieden. Der Betrachter ist auch hier nicht faktisch von einer Bildwelt umgeben, doch sind ihm – zumindest virtuell – Blickpunkte zwischen den Figuren eingeräumt. Damit wirkt die Bildwelt nicht als statisch konstruierter Befund, der dem Betrachter einen Standpunkt zuweist, sondern erhält eine *irregulär-dynamische Offenheit*, die es ermöglicht, sich in die innerbildlichen Beziehungen hineinzubewegen. Diese Offenheit ist wesentliches Charakteristikum von Grünewalds Bildkonstitution und ermöglicht eine spezifische Form der *Teilhabe*.

Darüber hinaus erhält die einzelne Figur eine gesteigerte Dingpräsenz, die dem Gegenstand, der sich in den perspektivischen Raum eingliedert, notwendig fehlt, da sich das Ding dort immer schon den Bedingungen der Perspektive unterworfen zeigt; in Grünewalds Bildkonstitution kann hingegen der abgebildete Gegenstand in einer nachdrücklichen *Unbedingtheit* wirken, was sicherlich mitentscheidend für die derartig suggestive Präsenz ist, die hier der Leichnam Christi erhält.

### Der suggestive Raum

Für Grünewalds Malweise sind die räumliche Entfaltung der Farben und die spannungsreichen Farb- und Helldunkelkontraste charakteristisch.<sup>83</sup> In der ›Isenheimer Kreuzigungstafel‹ sind die Farben durch die Dunkelfolie des Hintergrunds in ihrer Leuchtkraft gesteigert und durch die Reduktion auf nur wenige Farbwerte zur monumentalen Wirkung eines Farbakkords gebracht. Kein Kontinuum ineinandergleitender Tonigkeit, kein homogener Übergang ist erzeugt, sondern eine betonte Eigenständigkeit von begrenzten Farbflächen gegenüber der Umgebung. So sind die Farben „nicht in die Ruhe des neuzeitlichen Bildes eingeborgen“,<sup>84</sup> sondern halten den Blick durch kontrastreiche Sprünge zwischen Absorption und Leuchten in Bewegung.

Dementsprechend besteht auch keine realistische Lichtsituation, sondern ein betonter Dualismus von Licht und Finsternis.<sup>85</sup> Grünewald zeigt die Gegenstände

in einem „farbimmanenten Eigenlicht“ (d.h. einem Selbstleuchten der Farben) und einem komplexen, divergenten „Beleuchtungslicht“.<sup>86</sup> Die Lichtreflexe auf dem linken Arm Christi lassen beispielsweise eine Beleuchtung von oben, die Reflexe auf den Beinen hingegen eine von rechts und die Schatten auf dem Boden eine von noch weiter rechts vermuten; ein Blick auf das rechte Bein des Täufers wiederum legt eine Beleuchtung aus der entgegengesetzten Richtung nahe, da hier der Lichtreflex auf dem linken Kontur am stärksten ist. Es läßt sich bei all diesen Reflexen und Schatten kein Lichtgefüge erkennen, das durch eine „reale“ Lichtregie mit mehreren Beleuchtungsquellen hervorgerufen sein könnte.<sup>87</sup> Vielmehr überwiegt der Eindruck, das Licht diene dazu, durch seine vielfältige Streuung die Körper an bestimmten Stellen zu betonen und zugleich in pulsierende Bewegung zu versetzen, wobei aber die frontale Orientierung der Darstellung gewahrt wird.

Durch das Fehlen eines vereinheitlichenden „Beleuchtungslichtes“ lassen die Farben umso mehr ein eigenes kompositionelles Beziehungsgefüge entstehen. In der Kreuzigungsdarstellung baut sich durch die Wiederholung abgewandelter Töne ein einfacher farbiger Akkord auf. Das intensive Rot der beiden Johannesfiguren scheint in abgeschwächter Form im Kleid Magdalenas wieder auf; die Rotflächen sind Variationen eines Grundtones, der auch über weite Abstände hinweg eine Bindung eingeht. Gerade durch den Kontrast zum Grund und die Isolierung als einzig intensive Buntqualität innerhalb des Bildes wird diese Bindung des Rot nachhaltig verstärkt. Der spezifische Kontrast des Rot zum unbunt leuchtenden Weiß bringt zudem die charakteristischen Wirkungsqualitäten beider Farben besonders hervor. „Weiß, das ebensowohl Helligkeit wie Farbe ist, tritt mit dem Rot zu einem Farb-Helligkeitskontrast zusammen“. In dieser Verbindung steigert Weiß den Buntgehalt von Rot durch den „Kontrast zum eigenen unbunten Charakter“ und die Rotflächen intensivieren umgekehrt das Weiß in seiner spezifischen Wirkung.<sup>88</sup>

Diese Spannung wird vor allem deshalb wirksam, weil sich die Farben von den Gegenständen in ein *räumliches Leuchten* lösen können. Indem sie nur in geringem Maße die Oberflächenstruktur des jeweiligen Darstellungsgegenstands

verfolgen, können sie dem Betrachter beinahe frontal entgegentreten. Erst durch diese relative Befreiung vom Gegenständlichen und den Kontrast zu dem als Negativfolie fungierenden Dunkelgrund entbinden sich Weiß und Rot zu optischer Aktivität. Kraft ihrer Energie, die sie unabhängig vom figurlichen Geschehen entfalten können, stellen die Farben eine übergegenständliche, dynamische Beziehung her, die im Verlauf der Bildbetrachtung immer wieder realisiert wird und auch über die gesamte erste Schauseite hinweg, also bis in die Standflügel ein verbindendes Moment darstellt. Hetzer schreibt über diese freie Bewegung der Farben: „Grünwalds Farbigekeit wurzelt nicht eigentlich in dem Streben, die natürliche Erscheinung der Dinge in ihren mannigfaltigen Beziehungen wiederzugeben, (...) sie entspringt vielmehr dem Bemühen um den seelischen Ausdruck. (...) Die Farbe ist von abstrakter Größe und Unbestimmtheit, von einem innerlichen Glühen (...)“.<sup>89</sup>

Durch ihr *eindringliches Leuchten* und ihr *entfaltetes „Farbig-Sein“*<sup>90</sup> erhält Grünwalds Malerei eine unmittelbar *expressive Wirkung*, die sich, wie Dittmann es formuliert, zu einer „körperlichen Besitzergreifung des Betrachters ausgestalten kann“.<sup>91</sup> Er schreibt weiter: „Ein vibrierender Farbraum öffnet sich um den Betrachter und versetzt ihn in das Bild.“<sup>92</sup> „Die starken und zarten Farben des Vordergrundes weisen eine große Eigeninitiative auf. (...) Ihre Beweglichkeit, ihre Kraft (...) versetzt den ganzen Bildraum in heftige oder zarte Bewegung und es ist diese Dynamik des Farbraumes vor allem, die den Betrachter in das Bild einführt, mehr als alle formalen Perspektivhinweise, die vielmehr erst innerhalb dieses dynamischen, »suggestiven« Farbraumes voll wirksam werden können.“<sup>93</sup>

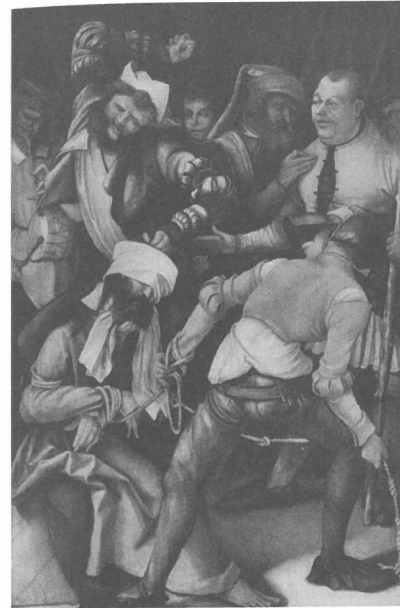
Die monumentale Wirkung dieses „*suggestiven Farbraumes*“ ist gleichermaßen durch die Beschränkung der Farbenzahl und die Steigerung der Bildgröße bedingt. Ein nochmaliger Blick auf Cranachs Kreuzigungstafel [ABB. S. 27] macht den Unterschied zu einer über den Kontext der Dinge sich definierenden Raumvorstellung offensichtlich.

Dittmann hat demgegenüber ausführlich die Verwandtschaft Grünwaldscher Farbgestaltung zu Hans Holbein d.Ä. dargelegt und sowohl die vor der raumhaltigen Dunkelfolie gesteigerte Leuchtkraft als auch die „körperauflösende

Lockerheit der Farbe“ als Vergleichsmomente herausgearbeitet.<sup>94</sup> Auch das für Holbein d.Ä. typische Changieren der Farben findet sich bei Grünewald wieder, und zwar ebenso in der zweiten Schauseite des ›Isenheimer Altars‹ [ABB. S. 65] wie in der Münchener ›Verspottungstafel‹ [ABB. S. 37]. Bei aller Betonung der Verwandtschaft bleibt jedoch die „renaissancemäßige Darstellungsfähigkeit“<sup>95</sup> von Grünewalds Farbgebung, wie sie etwa in der Stofflichkeit von Magdalenas Gewand zum Tragen kommt, ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal gegenüber Holbein und der spätgotischen Tradition. Gerade die Verschwisterung der *Ausdruckskraft des farbigen Leuchtens* bei gleichzeitiger *Darstellungsfähigkeit der Farbe* kann als die besondere Leistung von Grünewalds Farbgestaltung gelten.<sup>96</sup>

Neben der charakteristischen Farbgestaltung entwickeln aber auch die *Gebärden* eine *raumkonstituierende Kraft*. Sie entfalten ebenso wie die Farbe eine eigene räumliche Qualität und gestalten den Bildraum, wie Pächt es formuliert, zum „Bewegungserlebnis seiner Insassen“.<sup>97</sup> Gerade dort, wo das Handlungspotential der Figuren kulminiert, wo Gebärden und Blicke Impulse aussenden, werden Kräfte wirksam, die die Flächenhaftigkeit überwinden. Diese raumkonstituierenden Energien entfalten sich jedoch erst, wenn der Betrachter im Verlauf der Anschauung die vielfältigen Beziehungen zwischen den Figuren realisiert. So entwickelt das drängende Flehen Magdalenas erst in Bezug auf Christus seine räumliche Dynamik. Sieht man die Figur dagegen nur im Zusammenhang mit den beiden anderen Klagenden so bleibt sie einer flächenhaften Bogenform verhaftet. Ähnliches gilt für den Zeigegestus des Täufers: während die rote Inschrift ihn flächig auslegt, entfaltet er im Zusammenhang mit dem Blick auf den Gekreuzigten ein räumliches Verhältnis.<sup>98</sup> Die Gebärden wirken bei allen Figuren gleichermaßen als Kulminationspunkte ihrer körperlichen Gegenwart wie auch als Potentiale der zwischenfigürlichen Raumerzeugung.

Farbe und Gebärden erzeugen ein komplex ineinander verwobenes, bewegtes Raumgefüge. Sie sind die entscheidenden raumkonstituierenden Kräfte. Das zum Teil affekthafte dieser Kräfte muß als eine Besonderheit der Malerei Grünewalds gesehen werden. Erst die gesteigerte Kraft der Gebärden läßt die Figuren körperlich

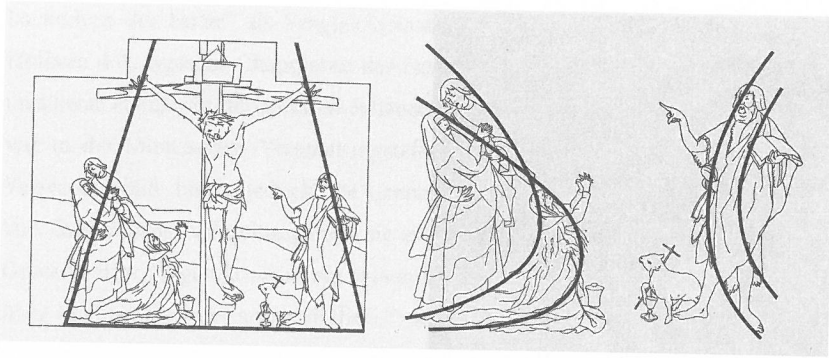


MATTHIAS GRÜNEWALD  
 Verspottung Christi, 1503–1506  
 109 x 73,5 cm  
 Alte Pinakothek der Bayrischen  
 Staatsgemäldesammlungen München

und räumlich wirksam werden und bestimmt zugleich den Raum zwischen ihnen; die pulsierende Bewegtheit der Farbe, rhythmisiert diesen Raum weiter, inszeniert ihn als ein nach außen auf den Betrachter hin wirksames, *emotionales Feld*. Eine Raumerfahrung basiert weniger auf dem Sichtbarwerden einer abgebildeten Tiefenerstreckung, als vielmehr auf der Eröffnung eines *pulsierenden Erfahrungsfeldes*, das sich durch die suggestive Kraft von Farbe und Gebärde tendenziell aus der Bildfläche herauswölbt.

In diesem Vordringen von affektiven Kräften in den Betrachtterraum hinein liegt eine Besonderheit von Grünewalds Bildwirklichkeit, dies unterscheidet seine Malerei wesentlich von der seiner Zeitgenossen; denn die Bildwirklichkeit ist hierdurch nicht sinnhaft als in sich beschlossene abgebildete Wirklichkeit, sondern drängt, aus der ihr vorbehaltenen Sphäre heraus.

Das Verständnis dieser spezifischen Verfassung der Bildwirklichkeit muß im folgenden noch unter anderen Hinsichten vertieft werden, bevor weiterführende Überlegungen unternommen werden können, die mögliche Auswirkungen einer solchen Wirklichkeitskonstitution des Altarbildes reflektieren.



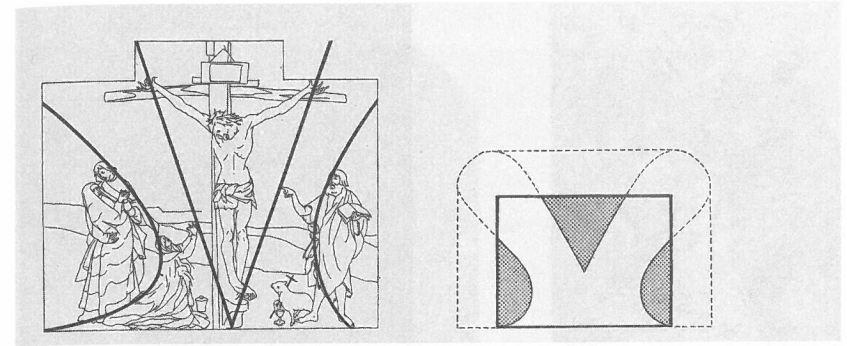
KOMPOSITIONSSKIZZEN 9 a–c von Adolf Max Vogt

### Asymmetrisch-rhythmische Komposition

Bei der Betrachtung der Komposition der Kreuzigungstafel, fällt auf, daß die Darstellung keine durch das Bildformat vorgegebene Achse oder geometrische Form bestätigt. Die Mittelachse etwa ist bewußt vermieden. Indem der Leib Christi ihr ausweicht, wird der gesamten Komposition eine eigenartig asymmetrische Gewichtung eingeschrieben.<sup>99</sup>

Vogts Versuche, Kompositionsschemata der Kreuzigungstafel anzufertigen, verdeutlichen, wie unregelmäßig und offen Grünewald seine Komposition anlegte [ABB. S. 38].<sup>100</sup> Den Linien, die Vogt aufzeigt, wären noch andere Bewegungsverläufe hinzuzufügen, die durch Farbbezüge und Gebärdenimpulse entstehen, wie z.B. die kreisähnliche Bewegung, die die Weißtöne erzeugen: vom Buch des Täufers über das Lamm, Maria in der Predella, Maria neben dem Evangelisten, bis hin zum INRI-Schild,<sup>101</sup> oder der Zeigegestus des Täufers, der sich im durchgestreckten Arm des Gekreuzigten weiterverfolgen läßt. Festzuhalten ist jedoch bereits an dieser Stelle, daß Grünewald mit solchen kompositionellen Figuren die Bildfläche nicht im Hinblick auf die ihr eingeschriebenen Ordnungslinien wie Diagonalen, Mittelsenkrechte und dergleichen behandelt.

Hetzer sah dieses Charakteristikum im erklärten Gegensatz zur italienischen Kunst: „Die italienische Bildfläche mit ihrer immanenten mathematischen Ordnung gibt allem, was auf ihr dargestellt wird, ein sicheres, festes Dasein. Die



KOMPOSITIONSSKIZZEN 9 d+e von Adolf Max Vogt

Darstellung kann sich frei entfalten, eben weil sie diesen Bezug auf die ewige Ordnung hat (...). Auf diese Weise wirkt die italienische Bildfläche entlastend.<sup>102</sup> Insbesondere an Hand der Malerei Giotto's konnte Hetzer eine Gliederung der Bildfläche durch ein gleichsam unsichtbares Netz von Linien beobachten, das „als eine von Anfang an gegebene Ordnung [dient], innerhalb derer der Maler gestaltet“.<sup>103</sup> Über die Malerei Grünewalds und seiner deutschen Zeitgenossen schrieb Hetzer hingegen: „Nicht orientiert sich die Figur in freiem Spiel ihrer Glieder an unsichtbaren Bildachsen, sondern diese Achsen werden plötzlich wirklich, während die Fläche im übrigen unbestimmt bleibt.“<sup>104</sup> Hier werde die Bildfläche nicht als von sich aus ideale Ordnung genommen, sondern „als dingliche Unbestimmtheit, die sich in den Flächen der einzelnen Dinge zur Gestalt verdichtet“.<sup>105</sup>

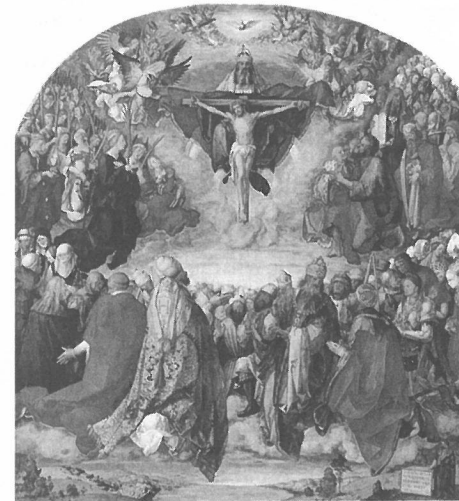
Die Kompositionsprinzipien, die Grünewalds Bilder zu einem evidenten Ganzen werden lassen, erschließen sich dem Betrachter denn auch auf ganz anderem Wege als die der italienischen Renaissancemalerei. Neben dem bereits beschriebenen Farb- und Gebärdenrhythmus bewirkt auch die Wiederholung von Motiven eine Gliederung des Bildfelds. So stehen die Oberkörper Magdalenas und Marias wie abgewandelte Wiederholungen nebeneinander. Auch scheint es, als wäre die dialogische Beziehung Magdalenas zu Christus in der von Maria und Johannes nochmals zusammengefaßt. Desweiteren wird auch die Rückenlinie der Knieenden in den Säumen des Gewandes von Maria wieder aufgenommen.



HANS HOLBEIN D. Ä.  
Anbetung Christi (Kaisheimer Altar), 1502  
142 x 85 cm, Alte Pinakothek der Bayrischen  
Staatsgemäldesammlungen München



MEISTER LCZ  
Kreuztragung Christi, ca. 1495–1500  
78,5 x 61,2 cm  
Germanisches Nationalmuseum Nürnberg



ALBRECHT DÜRER  
Allerheiligenbild (Landauer Altar), 1511  
144 x 131 cm  
Kunsthistorisches Museum Wien

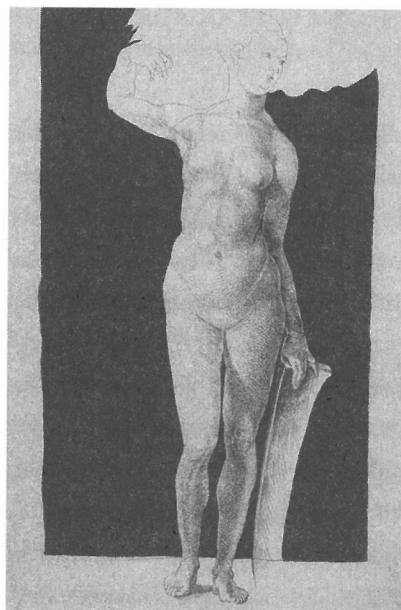
Dieses Phänomen, daß Dargestelltes sich zu einem planimetrischen Rhythmus gliedert, hat Pächt als ein typisches Gestaltungsmerkmal der deutschen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts beschrieben: „(...) jede Einzelform [muß] sich nicht nur als Projektion (Erscheinung einer Realität) ausweisen können, sondern sie muß gleichzeitig als Korrelat und Produkt der in der Bildfläche benachbarten Formeinheiten (d. i. anderen Erscheinungen) verständlich, also doppelt motiviert sein. Eine krumme Linie etwa ist nicht einfach die Erscheinung, das Bild eines runden Gegenstandes, sondern die Folge-Erscheinung einer fremden, im Bilde gleich daneben sichtbaren Macht, die den geraden Gegenstand krümmt. So hat der herkulische Christus in Grünewalds Kolmarer Altar den ursprünglich geraden Kreuzbalken zur Bogenlinie herabgezogen.“<sup>106</sup>

Von der älteren deutschen Tradition, die Pächt hier mit anspricht, unterscheidet sich Grünewalds Kompositionsauffassung jedoch insofern, als sich die Darstellung dort zumeist zu einer faßbaren ornamentalen Figuration verfestigte. In der ›Anbetung Christi‹ des ›Kaisheimer Altars‹ Holbeins d. Ä. (1502) beschreiben

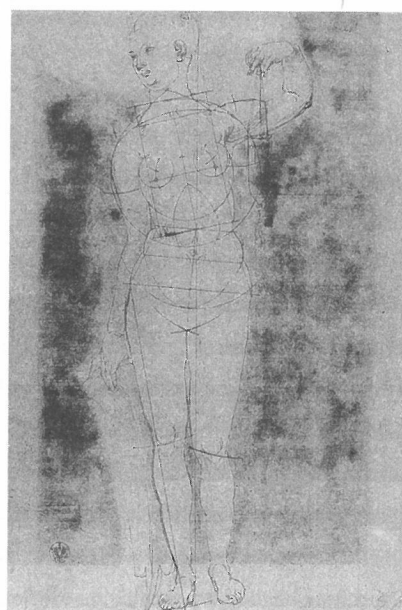
die Köpfe der Figuren um Maria einen Halbkreis, der die zentrale Position der Muttergottes untermauert [ABB. S. 40].<sup>107</sup> In einem Kreuztragungsbild des Meisters LCZ (um 1495) [ABB. S. 40] beschreibt die Figurengruppe im Vordergrund ebenfalls einen Kreis, der über den Arm des rechten Schächers, den Arm Christi in die Köpfe der weiteren beiden Schächer verläuft.<sup>108</sup> Die Dichte der Figuren, wie sie etwa auch für die ›Dornenkrönung Christi‹ des sogenannten ›Erfurter Meisters‹ (um 1460/70) kennzeichnend ist, verbindet diese in einem fast ornamentalen Geflecht.<sup>109</sup> Noch in der Münchener ›Verspottung Christi‹ [ABB. S. 37] wählte auch Grünewald eine ähnlich ornamental geprägte Komposition. Wie ein durchgezogenes Band läßt sich hier eine Zickzacklinie von der Faust des oberen Schlägers über seine Arme, das Haupt Christi, dessen Arm, den Arm des vorderen Schächers bis in das herabhängende Seil verfolgen. Ein derartiges planimetrisches Geflecht ist in der ›Isenheimer Kreuzigung‹ nicht mehr gegeben. Durch die weiten Abstände zwischen den Figuren und die Monumentalisierung der Darstellung entsteht vielmehr ein pulsierender Rhythmus, der sich von der Fläche ablöst.

Diese Verselbständigung eines Kompositionsrythmus der Darstellung gegenüber der Flächenordnung ist für Grünewalds Bilder kennzeichnend und gilt nicht nur als Unterscheidungskriterium zur älteren Malerei, sondern auch zu derjenigen seiner Zeitgenossen. Die Bilder Cranachs und Dürers sind z.B. wesentlich von Achsen geprägt, die die orthogonale Flächenordnung innerbildlich bestätigen. Bei Dürer ist es zumeist die Mittelachse, die stark betont wird und entscheidend für den Aufbau der Komposition ist. Zahlreiche Studien, wie die Zeichnung einer »Nackten Frau mit Schild« [ABB. S. 42]<sup>110</sup>, bezeugen dies ebenso wie die meisten Porträts oder etwa das »Allerheiligenbild« [ABB. S. 41].<sup>111</sup> Cranach Gemälde wirken aufgrund der betonten, rahmenparallelen Linien – wie in seinem Hieronymusbild in Darmstadt – manchmal sogar beinahe erstarrt.<sup>112</sup>

Dagegen weicht Grünewalds Gekreuzigter gleichsam absichtsvoll der Mittelachsenzentrierung aus, welche die Tafel in ihrem Format nahelegt. Durch solche



ALBRECHT DÜRER  
Nackte Frau mit Schild, um 1500  
30,3 x 20,5 cm, Kupferstichkabinett Berlin



ALBRECHT DÜRER  
Nackte Frau mit Schild (Rückseite), um 1500  
30,3 x 20,5 cm, Kupferstichkabinett Berlin

Vermeidung einer achsialen Verortung, wirken Ungleichgewichte innerhalb der Darstellung um so nachhaltiger und werden für den Betrachter gleichsam physisch spürbar.

Grünewalds *Komposition* ist *atektonisch rhythmisch*, baut nicht auf ein festes Liniengefüge auf, sondern bleibt *in Bewegung*. Die kompositionellen Verbindungen können hier nur von dem sich im Bilde bewegendem Blick realisiert werden und sind von diesem konkreten, schauenden Vollzug nicht zu geometrischen Schemata abstrahierbar. Drängende Bewegungen und Spannungen finden zu einem dynamischen Gleichgewicht, ohne sich zu verfestigen: Die Bildordnung gewinnt ihren Halt im *pulsierenden Rhythmus unregelmäßiger Formen*.

Auch hier wird wiederum erfahrbar, daß dem sich im Bilde bewegendem Blick, der die Zusammenhänge im aktiven Vollzug stiftet, bei Grünewald eine besondere Bedeutung zukommt; mehr noch: Grünewalds Malerei fordert, will man Bezüge zwischen den einzelnen Darstellungsgegenständen erkennen, geradezu permanent ein „tätig-vorgängliches Anschauen“.<sup>113</sup> Eine tragfähige, evidente Ganzheitserfahrung des Bildes erschließt sich allein dem zugleich bewegten und erinnernden Vollzug.<sup>114</sup> Das unvordenklich Unregelmäßige der Komposition erzeugt eine *prozessuale, immer neu zu entdeckende Bildlichkeit*, die allenfalls für einen kurzen Augenblick im Bewußtsein ‚feststellbar‘ wird, sich aber nicht durch irgendeine definierbare Struktur stabilisiert oder beruhigt.<sup>115</sup> So büßt die Malerei auch in einer langen Betrachtung nichts von ihrer Unmittelbarkeit ein.

### Figur, Leib, Gebärde

Die Malerei Grünewalds spiegelt ein von suggestiven und emotionalen Eindrücken bestimmtes Wirklichkeitsbild. Dies wird in besonderem Maße an Hand der Figuren deutlich. Zunächst ist auffällig, daß die Figuren in einem Bild unterschiedlichen Größenmaßstäben folgen können; und auch innerhalb einer Figur gelten nicht immer anatomisch plausible Proportionen.<sup>116</sup> Selbst dem Gekreuzigten liegt kein anatomisches Gerüst zugrunde, obwohl dessen Körper doch wie naturwahr dargestellt wirkt. Seine optische Erscheinung basiert zwar auf empirisch

fundierten Merkmalen eines wirklichen Leichnams,<sup>117</sup> doch konzentriert sich Grünewalds naturnahe Beobachtung vor allem auf die Oberfläche der Haut und dort hervortretende Details. Insbesondere die Adern und Hautfalten sowie die changierende Farbe des Inkarnats scheinen sich auf Anschauungstatsachen eines wirklichen Vorbilds zu stützen. Doch ist der Leib nicht als Ganzes, als zusammenhängendes Gefüge gedacht. Durch Verschattungen und kaschierte Übergänge zwischen den Gliedern bleibt deren Zusammenwirken stark verunklärt. So beispielsweise im Bereich der rechten Schulter Christi: hier entwächst der Arm wie aus einer Schattenzone der Dornenkrone. Man könnte sogar den Eindruck gewinnen, daß der Arm hinter dem senkrechten Kreuzstamm hervorkommt.

Vor allem aber berücksichtigt Grünewald nicht den leiblichen Funktionszusammenhang von Bewegungen. Betrachtet man etwa die linke Hand des Gekreuzigten, so werden hier unvereinbare Kräfte offenkundig: Das nachdrückliche Vorstoßen des Mittelfingers steht nicht nur dem zusammengekrümmten Zeigefinger entgegen, sondern auch dem Eindruck des Armes. Dieser scheint nur im Unterarmbereich von einer gleichen Anspannung erfüllt; der Oberarm wirkt dagegen in seiner knorrigen Form erstarrt. Außerdem ist auch der herabgesunkene Kopf mit der Kraftanstrengung der Finger kaum in Einklang zu bringen. Hier fällt zudem auf, daß die Wendung des Kopfes kein Hervortreten der Sehnen am Hals bewirkt.

Der Körper ist nicht als zusammenhängender Organismus begriffen, bei dem einzelne Bewegungsimpulse ein anatomisch plausibles Aktions-Reaktions-Verhältnis zur Folge hätten. Auch läßt sich keine wirkende Schwerkraft ausmachen. Der Leib ist nicht organisiertes Bezugssystem, sondern eine auf einzelne Erscheinungen einer naturwahren Körperoberfläche sich stützende Gestalt.<sup>118</sup>

Gerade im Unterschied zu Dürers Malerei wird dies besonders deutlich; denn bei Dürer ist der menschliche Körper ein Gefüge, das von der Gesetzmäßigkeit organisch-anatomischer Zusammenhänge bestimmt ist. Dürer hat das Phänomen der menschlichen Gestalt als eine monumentale, in sich organisierte Einheit zur Wirkung gebracht. Bei ihm wird auch die Körperaktion zur Haltung des Leibes.<sup>119</sup> In welchem Maße er dabei den Körper von einem zugrundeliegenden Gerüst aus konstruiert, also von innen her gedacht hat, bezeugen Aktstudien, wie die

bereits erwähnte ›Nackte Frau mit Schild‹ [ABB. S. 42] ebenso deutlich wie die Entwürfe zu einer Proportionslehre.<sup>120</sup> Dieses Gerüst ist bei Dürer immer mitgezeigt, denn seine Figuren sind stets auf ein Koordinatensystem von Körperachsen aufgebaut. Jeder Teilbereich der Figur unterliegt übergeordneten Konstruktionsprinzipien.

Dagegen ist bei Grünewald *Suggestion des Leiblichen an Oberfläche und Gebärde gebunden*. Der Zusammenhalt des Leibes ist vor allem durch flächige Kraftströme bestimmt. Deshalb ist es für Grünewald möglich, seinen Figuren anatomisch unkorrekte Haltungen zu geben, ohne daß sie unglaubwürdig oder mißlungen erscheinen. Das Knien von Magdalena etwa überformt er mit einem derart heftigen planimetrischen Kraftstrom, daß die leibliche Konstitution gegenüber der Gesamtgebärde der Figur irrelevant wird. Ein an die Bildfläche gebundener Kraftstrom gibt der Figur Halt, nicht ein räumlich und anatomisch gedachtes Körpergerüst.

#### EXKURS ZU GRÜNEWALDS ›SEBASTIANSTAFEL‹

Interessanterweise zeigt ein Blick auf die ›Sebastianstafel‹ des Altars [ABB. S. 46], daß Grünewald mit Aktdarstellungen der italienischen Renaissance vertraut gewesen sein muß. In diesem Bild sind italienische Einflüsse so unmittelbar greifbar wie sonst an keiner Stelle innerhalb des gesamten Œuvres. Von einer Kenntnis italienischer Vorbilder zeugen auf den ersten Blick bereits das kontrapostische Stehen, die kunstvolle Wendung des Körpers und die detailliert ausgebildete Anatomie, in der einzelne Muskelpartien sich fein verschattet gegeneinander abgrenzen. Diese Art der Körperdarstellung war erst durch die von Dürer forcierte Rezeption italienischer Renaissancekunst in den deutschen Sprachraum vorgedrungen. Der Einfluß italienischer Vorbilder läßt sich in diesem Falle aber noch konkreter fassen: Man kann – abgesehen von der Armhaltung – in Grünewalds Sebastian beinahe die spiegelbildliche Kopie nach einer Antonio del Pollaiuolo zugeschriebenen Federzeichnung eines nackten Jünglings [ABB. S. 46] vermuten.<sup>121</sup> Auffällig sind zunächst enge Übereinstimmungen im Standmotiv: Einen Fuß sieht man im Profil, den anderen in der Draufsicht, dazwischen ein relativ weiter Abstand, der das Stehen breitbeinig wirken läßt. Weiterhin ist die spannungsreiche Bogenführung der Umrißlinie von Grünewalds Sebastian vom rechten Fuß bis hoch zum Hals sehr



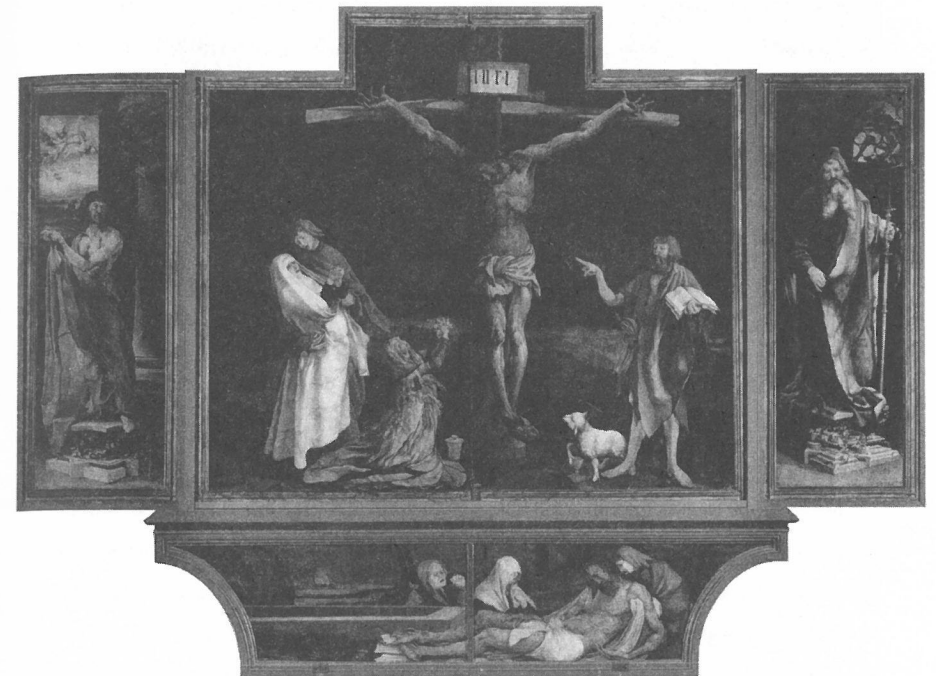
ANTONIO DEL POLLAIUOLO (zugeschrieben)  
Nackter Jüngling  
26,8 x 8,8 cm, Bayonne, Musée Bonnat

MATTHIAS GRÜNEWALD  
Sebastianstafel des Isenheimer Altars  
(Ausschnitt)

ähnlich der linken Umrißlinie des nackten Jünglings. In beiden Fällen trifft die Fallinie von der extrem vorgewölbten Schulterkontur herab in etwa den Innenknöchel des Fußes darunter. Hierdurch entsteht eine Ausbalancierung, eine Herstellung des Gleichgewichtes trotz ausgeprägter spannungsreicher Drehung und Rückneigung des Oberkörpers. Die Ähnlichkeit zu der Pollaiuolo zugeschriebenen Zeichnung geht bis hin in die auffällig ausgeprägten Falten unter dem rechten – bzw. bei Pollaiuolo unter dem linken – Arm.

Diese Übereinstimmungen sind kaum zufällig; Grünewalds Sebastian geht vermutlich von einer Vorlage aus, die zumindest in einem engen Verhältnis zu besagter Zeichnung steht. Es ist nicht entscheidend, ob es sich um eine unmittelbare Kopie handelt – Kupferstiche und Kopien nach den Werken eines so bekannten Malers und Bildhauers wie Pollaiuolo waren weit verbreitet.<sup>122</sup>

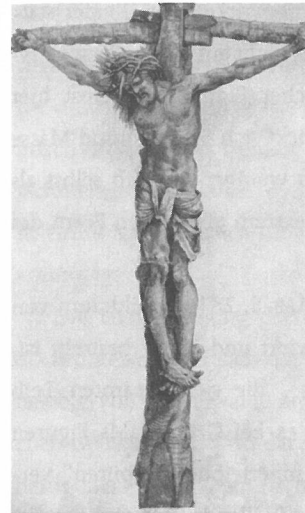
Bei dem Vergleich von Grünewalds Sebastian mit den Malereien Pollaiuolos ist darüber hinaus interessant, daß für den Italiener ähnlich wie für Grünewald eine Hervorhebung der Figuren gegenüber stark in die Ferne gerückten Landschaften charakteristisch ist.<sup>123</sup> Auch Pollaiuolos Vorliebe für komplizierte Drehungen der Figuren, seine Preziosität von Bewegung und Linienführung sowie seine starke Akzentuierung des Konturs ist Grünewalds Malerei



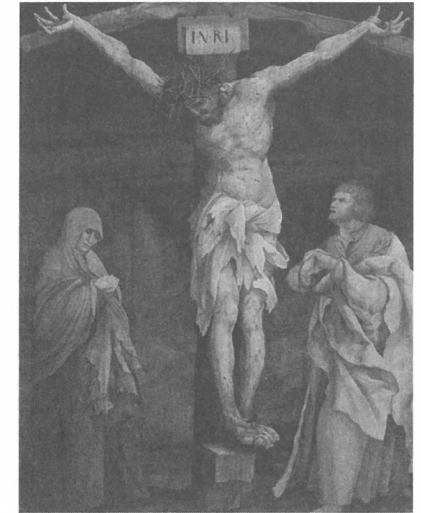
MATTHIAS GRÜNEWALD  
1. Schauseite des Isenheimer Altars, 1512–1515  
Musée Unterlinden Colmar

nicht fremd. Ebenso ist das auf den Augenblick und die jähe Bewegung hin Zugespitze von Pollaiuolos Figuren mit Grünewalds suggestiven Gebärdefiguren vergleichbar. Zumindest im Gegensatz zur Ruhe der Dürerschen Akte erscheinen beide in gewisser Weise verwandt. Dennoch möchte ich den Vergleich nicht übermäßig betonen, denn wesentliche Unterschiede sind nicht zu übersehen: Grünewald bleibt der nordalpinen diskontinuierlichen Perspektive verhaftet; sein Sebastian hat nichts von der elegant ausgewogenen Rhythmik Pollaiuolos. Bei Pollaiuolos nacktem Jüngling ist der gesamte Körper einerseits durch den Bewegungsbogen der linken Kontur bestimmt, andererseits geben die Wade des Standbeins, Hals und Gesicht eine klare Vertikale an, die das ausbalancierte Stehen dieser Figur evident werden läßt. Bei Grünewald hingegen lenkt zuerst einmal das Tuch den Blick vom Körper ab, es führt auf den Gestus der Hände, verunklart dabei aber zugleich das gesamte Standmotiv. Die Hüfte, die bei Pollaiuolo das wichtige Scharnier zwischen der aufsteigenden Kraft der Beine und der Schwere des Oberkörpers ist, bleibt bei Grünewald vollkommen verdeckt. Zudem ist die Vertikale weitestmöglich vermieden, der Hals neigt sich nach links der Kopf nach rechts. Auch der Kontur, der bei Pollaiuolo wie aus einem Zuge den gesamten Körper umschließt, tritt bei Grünewalds Sebastian nur an mancher Stelle hervor, um dann wieder unter einem vielfältig bewegten Gewand zu verschwinden oder sich in Schattenzonen zu verunklären. So umgeht Grünewald selbst hier die Zusammenfassung der Figur zu einer durchgebildeten Einheit. Auf die Gebärde der Hände, den Ausdruck des Gesichts und die vielfältige innere Bewegtheit, die das Tuch anzeigt, kommt es an.<sup>124</sup>

Die Anlehnung an ein italienisches Vorbild, wie sie in der Sebastianstafel – bei allen Unterschieden – deutlich wird, bleibt in Grünewalds Œuvre ein Einzelfall. Ob diese Wendung möglicherweise durch die Eindrücke einer Italienreise zu erklären ist, muß Spekulation bleiben.<sup>125</sup> Doch läßt sich beobachten, daß Grünewalds Körperdarstellungen in nachfolgenden Werken wie der Karlsruher ›Kreuzigungs-Zeichnung‹ [ABB. S. 49] und der ›Tauberbischofsheimer Kreuzigung‹ [ABB. S. 49]<sup>126</sup> verändert sind. Gegenüber dem Isenheimer Gekreuzigten hat sich dort das Bestreben verstärkt, den Körper auch als zusammenhängendes Gefüge zu zeigen. So ist der Leib des Gekreuzigten in der Karlsruher ›Kreuzigungs-Zeichnung‹ kontrapostisch aufgebaut. Die leichte S-Kurve des Oberkörpers wirkt



MATTHIAS GRÜNEWALD  
Kreuzigungs-Zeichnung, ca. 1520–1525  
53,9 x 32,5 cm, Kupferstichkabinett der  
Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe



MATTHIAS GRÜNEWALD  
Tauberbischofsheimer Kreuzigung,  
ca. 1520–1525, 195 x 152,5 cm  
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

als logische Folge der Achsenverschiebung des Beckens und der Knie, die wiederum aus der Überkreuzung der Füße resultiert.<sup>127</sup> Ähnlich zeigt sich auch der Leib in der ›Tauberbischofsheimer Kreuzigung‹. Hier ist die Körperlichkeit im Vergleich zur ›Isenheimer Kreuzigung‹ nicht mehr in gleichem Maße in der planimetrischen Flächentextur aufgehoben, Grünewald arbeitet stärker mit Verkürzungen (am auffälligsten im Gesicht), und die Hell-Dunkel-Kontraste erscheinen nicht mehr so überspitzt; es gibt nicht mehr die Omnipräsenz der Körperoberfläche und so wirkt alles räumlicher. Trotz dieser zu verzeichnenden Entwicklung bleibt Grünewald weit entfernt von einer einheitlichen, proportional berechneten und anatomisch evidenten Konstruktion des Körpers, wie sie bei Pollaiuolo und anderen möglichen italienischen Vorbildern zu beobachten ist, und wie sie auf seine Weise auch Dürer anstrebte.

Bereits Hetzer bemerkte, daß sich Dürer darum bemüht hat, „alles in eine bestimmte Ordnung und Folge zu bringen“, während „Grünewald aufs stärkste vom einzelnen Reize und einzelnen Eindruck betroffen“ sei.<sup>128</sup> Zwar kommt in

Grünewalds späten Werken das organische Zusammenwirken der Glieder stärker zum Tragen, aber anders als bei Dürer basiert dies nicht auf einem Perspektiv- oder Raumsystem. Die Körperlichkeit Grünewaldscher Figuren ist selbst hier nicht anatomisch schlüssig durchkonstruiert. So drückt sich Schwere und Masse des Tauberbischofsheimer Gekreuzigten denn auch weniger im Leib selbst als vielmehr im herabhängenden Lententuch und der extrem gebogenen Form des Kreuzbalkens aus.

Während in Dürers Gemälde ›Adam und Eva‹ [ABB. S. 28] der Bildraum von dem ausgewogenen Rhythmus der Leiber erfüllt wirkt und Dürer bestrebt ist, die räumlichen Koordinaten und Kraftverhältnisse, die den gesamten Leib bestimmen, in den Bildraum zu projizieren, sind es bei Grünewalds Figuren getrennte „Leibesinseln“, die dem Betrachter ein „innerleibliches Spüren“ vermitteln.<sup>129</sup> Für Grünewald sind Figuren nicht darzustellende Sachverhalte im vorgegebenen perspektivischen Bildraum, sie agieren nicht als autonomes und konstantes Gegenüber, sondern laden den Betrachter durch einen ständigen Aspektwechsel zur Partizipation ein. Und dies ist mehr als nur ein stilistisches Kriterium; Grünewald versteht die menschliche Figur grundlegend anders als Dürer oder seine italienischen Vorläufer; denn seinen Bildern liegt weniger eine Beobachtung eines „Körperschemas“ zugrunde, das den menschlichen Körper „... in abgeschlossener, scharf umrissener Gestalt mit konstanter Lagerung ihrer Teile zueinander“ präsentiert;<sup>130</sup> Grünewald geht in seinen menschlichen Figuren neben der oberflächenorientierten Beobachtung immer auch von einer Einverleibung situativ geprägter Körpererfahrungen aus. Seine Figuren verdanken sich weniger einem objektorientierten Zugang zum Körperganzen, als vielmehr einem Nachspüren *innerer Eigenerfahrung des impulsiv Geprägten*. Und dies ist ein Erfahrungszugang der das Leibliche als Nach- und Nebeneinander von „Leibesinseln“ erfaßt.<sup>131</sup> Solche immer nur im Zusammenhang mit spezifischen Empfindungen erspürte Körperwahrnehmung bleibt ohne Kontinuum. Sie fühlt Anstrengung, Schmerz, Bewegungsimpulse und ähnliches an bestimmten Orten.<sup>132</sup> Wenn man sich dies bewußt macht, so wird klar, warum Grünewalds Gekreuzigter nicht weniger realistisch wirkt als Dürers Adam. Der Betrachter kann sich Grünewalds Figur ganz direkt über die Ausprägung der Gebärden einverleiben.

Leiblichkeit zeigt sich bei Grünewald nie unabhängig von einzelnen *impulsiv zugespitzten* Prägungen. Dürer dagegen hat sich selbst in seinen Passionsbildern für diesen Aspekt nicht interessiert, sondern führt auch hier den Leib als anatomisch organisiertes Gebilde vor, das den Bildraum – wie etwa beim Karlsruher ›Schmerzensmann‹ von 1493/94 – durch sein körperbewußtes Dasein bestimmt.<sup>133</sup> In Grünewalds Bildern hingegen ist der Leib *Medium emotionaler Wirklichkeits- erfahrung*.

Die Hervorhebung der Gebärde mag an mittelalterliche Malerei erinnern, doch unterscheidet sich die Wirkkraft der naturwahren Darstellung, das leiblich Belebte von Grünewalds Figuren zugleich grundlegend von einer mittelalterlichen Gebärdefigur.<sup>134</sup> In der ›Isenheimer Kreuzigung‹ treten Adern und Knochen heftig hervor; es kommt hier eine Betrachtungsintensität der Fleischlichkeit, d.h. ein Oberflächenrealismus zur Geltung, wodurch auch der Figur als ganzer Substanz verliehen wird. Darüber hinaus vertieft die Vielfältigkeit von Ausdruck und Bewegung die psychische Aufladung der Figuren,<sup>135</sup> so daß diese nicht allein eindimensionale Handlungsträger, sondern vielmehr Träger komplexer, emotional-psychischer Energien sind.

Diese Verfassung der Figuren wirkt sich zugleich wesentlich auf die Konstitution der gesamt-szenischen Handlung aus; sie gilt es im folgenden noch näher zu beleuchten, um den Blick auf die Auffassung der Bildwirklichkeit weiter zu differenzieren und um schließlich, von dort ausgehend, zu erörtern, welche Zugangsweise zum heilsgeschichtlichen Ereignis Grünewald in seinen Bildern anlegt.

### Szene ohne Handlungskontinuum

Es wurde bereits vielfach festgestellt, daß Grünewald durch die Ikonographie seiner Bilder „nicht den historischen Vorgang“ betont und keineswegs streng text-referentiell das biblische Ereignis illustriert, sondern das jeweilige Geschehen vielmehr ahistorisch sinnbildhaft auslegt.<sup>136</sup> Dies ist auch ein besonderes Merkmal der ›Isenheimer Kreuzigung‹. Schon der Täufer gehört, der biblischen Erzählung

folgend, nicht in die Szene hinein, denn er war zum Zeitpunkt der Kreuzigung bereits enthauptet und nimmt hier somit in seiner überzeitlichen Rolle als Vorausdeuter Christi, nicht aber im historischen Sinne am Geschehen teil. Auch das Lamm und der Kelch sind Attribute, die nicht als tatsächliche Bestandteile des Ereignisses gemeint sind. Der Kelch und das in den Kelch tropfende Blut verweisen vielmehr auf die liturgische Einverleibung des Opfertodes in der Eucharistiefeyer und knüpfen damit das Band zur zeitgenössischen Kirche.

Howard C. Collinson nennt die Erzählweise Grünewaldscher Bilder „Transcendent Narrative“ und sieht die Werke deshalb eher als „Devotional Images“ denn als Historienbilder.<sup>137</sup> Daraus folgt für ihn zugleich eine engere Einbeziehung des Betrachters in das Bildgeschehen: „While a standard narrative painting represents a scene which is understood to have occurred once, in another time and place, the Transcendent Narrative interweaves the historic event with the present time and situation of the viewer.“<sup>138</sup> Er begründet die Besonderheit der Grünewaldschen Erzählstruktur unter anderem mit der illusionistischen Qualität der Bilder, dem Figur-Grund-Verhältnis und der hiermit verbundenen Annäherung an den Raum des Betrachters.<sup>139</sup> Hierbei sieht er eine direkte Verbindung der besonderen Erzählstruktur der Werke mit ihrem jeweiligen ursprünglich liturgischen Funktionskontext.<sup>140</sup>

Auch die Eigenheiten des ›Isenheimer Altars‹ wurden häufig im Zusammenhang mit der speziellen Situation des Antoniterklosters betrachtet. In Bezug auf die Kreuzigungstafel sah man die Tatsache, daß der Altar nicht nur für vorbeiziehende Pilger, sondern genauso für die im Orden gepflegten todkranken Menschen konzipiert war, als Grund für das hier derart ausdrücklich gemachte physische Leiden Christi, das so eng mit der Erlösungs-Prophezeiung (des Täufers) verbunden war.<sup>141</sup>

Obwohl diese Überlegungen ihre Berechtigung haben, läßt sich auf der ikonographischen und der funktionsgeschichtlichen Ebene das Spezifische der Grünewaldschen Erzählstruktur nicht vollends fassen. Vielmehr zeigt erst ein Blick auf die Gestaltung des Bildraums und auf das Verhältnis der einzelnen Figuren zueinander die besondere Konstitution von Handlungszusammenhang und Erzählstruktur.

Eine solchermaßen irregulär dynamische bzw. emotional aufgeladene Raum- und Körperauffassung, wie sie Grünewalds Bildwelten eigen ist, schließt eine lineare Erzählstruktur im Grunde schon aus.<sup>142</sup> Grünewalds Bilder sind vom affektiven Eindruck der einzelnen Figur bestimmt und vermeiden es so, einen in sich schlüssigen und kontinuierlichen Handlungsablauf zu verbildlichen. Es gibt keine Insbildsetzung von Handlung im Sinne einer die gesamte Bildszene erfassenden, räumlichen und zeitlichen Einheit.

Das Verhältnis der Figuren untereinander ist nicht nur durch den diskontinuierlichen Raum und den auffallend divergierenden Größenmaßstab der Figuren<sup>143</sup> gebrochen, sondern auch durch das ‚Verhalten‘ der Figuren selbst. Deren Bewegungen, wie etwa das heftige Vorstoßen der flehenden Magdalena, verbildlichen keine in einem zeitlichen Ablauf oder in einem zwischenfigürlichen Verhältnis sich entfaltende Handlung. Hierzu fehlt der Figur nicht nur ein zielhafter Blick, der das Dazwischen des ungestalteten Raumes handlungsbestimmt aufladen könnte,<sup>144</sup> sondern auch ein Bewegungsdrang, der über sie selbst hinausführt und so ein figürliches Aktions-Reaktions-Gefüge erzeugen würde. Indem das zugleich empordrängende wie hinten überfallende Gebaren Magdalenas die Figur immer wieder in sich selbst zurückleitet, entfaltet sich kein gemeinsamer Handlungsraum zwischen den Figuren. Das bewegungshafte Gebaren Magdalenas dient der Darstellung eines Affekts, nicht der Imagination figürlicher Transitorik oder zwischenfigürlicher Handlung.

An die Stelle eines kontinuierlichen Handlungsgefüges tritt ein *pulsierendes Relationsgefüge*, in dem die Figuren durch ihre Ausdrucksbewegung bzw. ihre Haltung aufeinander Bezug nehmen, ohne sich zu begegnen.

Als ein deutliches Gegenbeispiel hierzu können die Ereignisbilder Giottos dienen. Die bekannte Blickbeziehung zwischen Christus und Judas in der Gefangennahme Christi in der Arenakapelle [ABB. S. 54]<sup>145</sup> offenbart, wie durch einen direkten Blickkontakt und das Zeigen einer wechselseitigen Reaktion auf das Sich-Sehen im Ausdruck der Gesichter eine nachhaltige Aufladung des historischen Momentes der Begegnung entsteht. Der Blick führt nach außen, führt die Figur



GIOTTO  
Gefangennahme Christi  
um 1305  
200 x 185 cm  
Arena Kapelle Padua

hier über sich selbst hinaus – die Blickachse ist zugleich eine, das gesamte Bild bestimmende Achse – und entfaltet einen, von der Begegnung aufgeladenen imaginierten Raum, in dem sich die Figuren gegenseitig realisieren.<sup>146</sup> Indem die Blickachse als unsichtbare Linie das gesamte Bild bestimmt, wird das „Leere der Fläche und des Raumes auf einmal geklärt, aktiviert, wichtig; (...) Fläche und Raum sind des Geistes voll, der aus den Menschen hervorbrechend, die Erzählung formt.“<sup>147</sup>

Eine derartige Wechselbeziehung zwischen den Figuren gibt es bei Grünewald in keinem Bild. Es ist auffällig, daß die Augen von Johannes, Maria und Christus in der ›Isenheimer Kreuzigung‹ mehr oder weniger geschlossen, die von Magdalena verschleiert sind, und der Täufer mit einem eigentümlich divergierendem Blick in eine nicht zu bestimmende Richtung schaut. Das Verhalten der einzelnen Figuren findet keinen direkten Reflex und keine wirkliche Gleichzeitigkeit mit einer anderen Figur. Selbst Maria und Johannes, die doch so eng aufeinander bezogen sind, haben keinen Blickkontakt. Die Blicke produzieren keine definitiven Achsen, die das Dazwischen als einen aufgeladenen von der Aktivität der Figuren bestimmten, kontinuierlichen Handlungsraum bestimmen würden. Die Figuren verharren so gesehen in einer Vereinzelung.

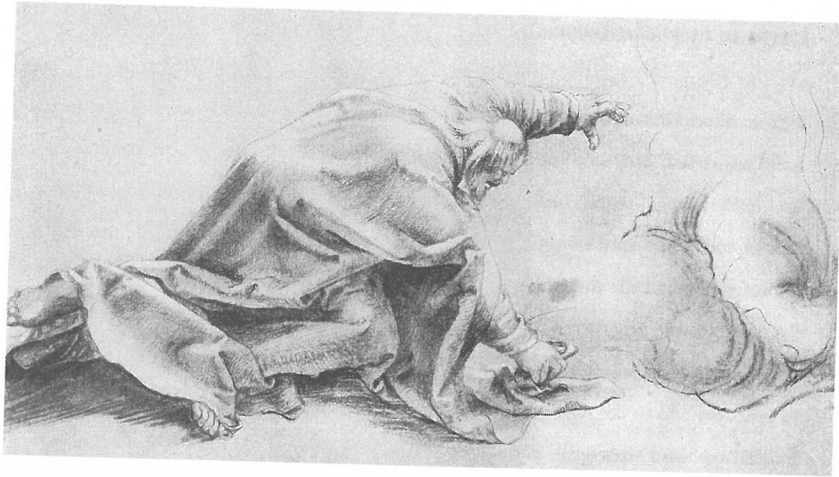
#### EXKURS ZU ZWEI VORZEICHNUNGEN

Es ist in diesem Zusammenhang aufschlußreich, einen Blick auf einige Vorzeichnungen Grünewalds zu werfen. Zwar sind zur Kreuzigungstafel selbst keine direkten Vorstudien mehr erhalten, doch können zeitlich nahestehende Zeichnungen Grünewalds herangezogen werden. Skizzen von Gesamtentwürfen für einzelne Bilder oder ganze Altäre sind bezeichnenderweise bis auf eine eventuelle Ausnahme nicht überliefert,<sup>148</sup> wohingegen für einen Teil der Einzelfiguren sogar mehrere Vorzeichnungen erhalten sind. Diese bezeugen, daß Grünewald seine Bilder, offenbar ausgehend von äußerst genau ausgearbeiteten Einzelfigurstudien, entworfen hat. Er denkt das Bild an der Figur und nicht an der zu komponierenden Fläche. Die Figur als Ausdrucksträger wird vorbereitet, das Bild ‚ergibt‘ sich gewissermaßen aus der Kombination von Einzelfiguren. Von einer solchen Vorgehensweise zeugen auch die zahlreichen Übermalungen in den Gemälden selbst.<sup>149</sup>

So sind zum Isenheimer Altar beispielsweise zwei Vorstudien für die Verkündigungs-Maria, eine heute zertrennte, beinahe lebensgroße Vorzeichnung der Arme der Sebastiansdarstellung und zwei Studien für die Antoniusdarstellung der ›Antonius-Paulus-Tafel‹ erhalten.<sup>150</sup> Auch zu anderen Gemälden gibt es solche Vorzeichnungen, so z. B. zur ›Stuppacher Madonna‹ und zur Johannesfigur aus der ›Tauberbischofsheimer Kreuzigung‹.<sup>151</sup>

In Bezug auf die Frage nach der Darstellung von Handlung im szenischen Kontext erscheinen jedoch zwei Zeichnungen aus dem Dresdener Kupferstichkabinett besonders bemerkenswert. Die beiden Vorzeichnungen zu der heute verlorenen Frankfurter ›Verklärungstafel‹<sup>152</sup> zeigen jeweils eine einzelne, stark aktional geprägte Figur. Es sind offenkundig Studien zu den von Sandrart beschriebenen Aposteln, die am Berge Tabor vor der Erscheinung von Moses und Elias in den Wolken – „in Furcht verzuckt“ – zu Boden sinken [ABB. S. 56 + 57].

Auf der Studie zu Petrus sieht man deutlich die von Sandrart genannte Wolke. Im übrigen aber ist von einer möglichen Umgebung der Figuren nicht mehr angegeben als der Schatten, den die Figuren selbst werfen. Allerdings zeigt dieser Schatten an, wie die Figuren erbeben und – besonders im Falle von Petrus – den Kontakt zum Boden verlieren. Die extrem vielteilig gegeneinander versetzten Gewandfalten ebenso wie die labile Körperhaltung – Petrus scheint sich nur mit einem Fuß aufzustützen – stehen für eine nachhaltige innere Bewegtheit. Petrus eignet mit seinem über den Bogen des Rückens vorstoßenden Arm ein eigentümlicher Drang nach vorn.

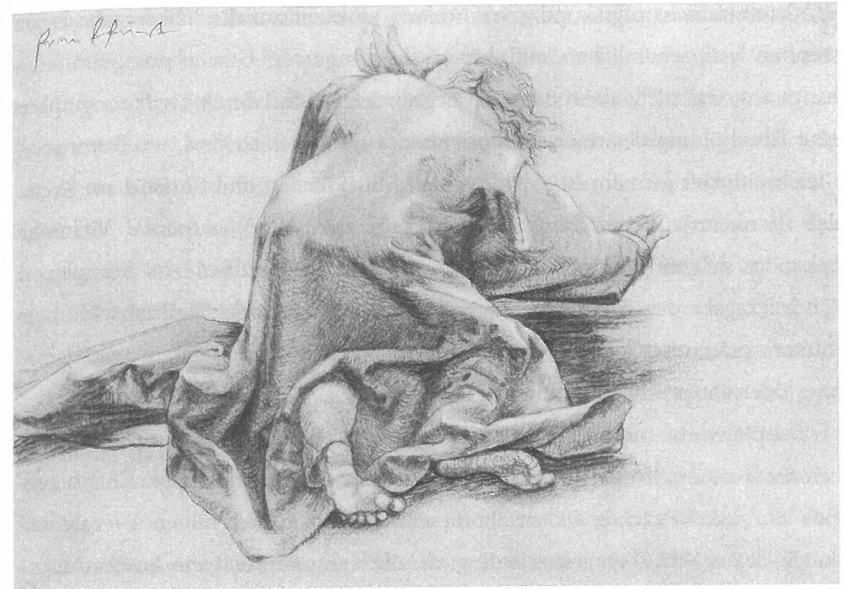


**MATTHIAS GRÜNEWALD**  
 Studie für die Frankfurter Verklärungstafel – Petrus, ca. 1510–1515  
 14,8 x 26,3 cm, Kupferstichkabinett Dresden

Allerdings wird diese Stoßrichtung durch die zurückfahrenden Finger gebremst und wieder in die Figur umgeleitet; der linke Fuß scheint sich sogar in entgegengesetzter Richtung vorzustoßen. Auffällig sind zudem die stark akzentuierten Gewandfalten, die eine Art Höhle innerhalb der Figur umschließen. Durch die in die Tiefe führende Dunkelheit und die reich bewegte Modellierung erscheint dieser Bereich wie ein Zentrum der Figur, in dem sich innere Aufgewühltheit abzeichnet. Zugleich läßt diese Faltenfiguration den nach außen gerichteten Bewegungsdrang erstarren, indem beispielsweise die Füße durch eine gerade Gewandfalte aneinander gebunden scheinen.

In der Gestalt des anderen Apostels (Johannes oder Jakobus?) wirkt der scheinbaren Vorwärtsbewegung der Beine die zurückweichende Geste der Hände, der gestauchte Oberkörper und der eingezogene Kopf entgegen. Vor allem aber durchkreuzt die horizontale Ausrichtung des Gewandzipfels links in Zusammenschau mit dem rechten Arm die in die Tiefe führende Bewegungsrichtung. Daß dieser Gewandzipfel keinerlei andere denn diese kompositionelle Funktion besitzt, wird deutlich, wenn man ihn abdeckt. Die Figur wirkt dann zwar nach wie vor vollständig, allerdings in ihrer Gerichtetheit eindimensional.

Beide Figuren zeichnen sich so durch eine beinahe umständlich verschränkte Körperhaltung mit gegeneinander versetzten, ausgestreckten und angewinkelten Gliedern aus. Sie wirken in



**MATTHIAS GRÜNEWALD**  
 Studie für die Frankfurter Verklärungstafel – Jacobus (?), ca. 1510–1515  
 14,8 x 26,3 cm, Kupferstichkabinett Dresden

ihrem Handeln unentschieden: Fallen sie gerade? Richten sie sich auf? Zucken sie zusammen? Ein mögliches Noch-Nicht oder Nicht-Mehr ist nicht mitgezeigt, so daß sie keine zeitliche Richtung gewinnen. Vielmehr ist ihre Bewegtheit ein richtungsloses Erbeben, daß aber gerade durch diese Vieldeutigkeit eine starke Ausdruckskraft erhält. Es ist hierbei bezeichnend, daß Grünewald die Bewegung nicht im Hinblick auf etwas Äußeres zeigt: Erschrickt Petrus vor der Wolke, weicht er ihr aus oder bewegt er sich auf sie zu? Alles Ereignishafte bleibt in der Figur selbst beschlossen; dabei spielt auch hier wiederum das verdeckte Gesicht und der fehlende Blick eine Rolle.

Angesichts dieser Vorstudien bestätigt sich der Eindruck der Vereinzelung von Figuren oder Figurengruppen, wie er für die ›Isenheimer Kreuzigung‹ charakteristisch ist, auch im Entstehungsprozeß der Bilder.

Grünewald ist offenkundig von Anfang an nicht auf die Wiedergabe eines szenisch wahrscheinlichen und historisch stringenten Geschehenszusammenhangs aus, was nicht allein damit zu begründen ist, daß durch die Ikonographie eine Überhöhung des reinen Historienbildes erfolgt; auch dort, wo historische Gleichzeitigkeit gemeint ist – wie bei den Mitleidenden und Christus am Kreuz der ›Isenheimer Kreuzigung‹, entsteht kein szenischer Jetztpunkt. Vielmehr bekundet sich ein ahistorisch verwobenes Zusammenwirken von komplexen Ausdrucksgebärden. Das Bildgeschehen und die Tätigkeit der Figuren wirkt hier immer „präsentisch“ und nicht „historisch“<sup>154</sup>, eben ohne zielgerichtete Handlung oder entsprechend definiertes Dazwischen.

Beispielsweise steht der Täufer in der ›Isenheimer Kreuzigung‹ mit einer beinahe frontalen Körperstellung im Bild und wendet sich so weniger Christus als vielmehr dem Betrachter zu, weicht diesem aber auch durch seinen divergierenden Blick aus. Sein Zeigegestus bedingt dennoch ein unmittelbares Anschauungsereignis, indem die Helligkeit, in der sie dargestellt ist, etwas Lichthaftes am Körper des Gekreuzigten hervorruft. Ausgehend von dem Aufwärtsimpuls des Zeigegestus, steigert sich zugleich die nach oben weisende Ausrichtung der Arme des Gekreuzigten. Es läßt sich so eine Aufwärtsbewegung bis in die Fingerspitzen des Gekreuzigten hinein wahrnehmen, die das Herabhängen des Leibes vollkommen zu überwinden und den Eindruck der gesamten Christusfigur zu wandeln vermag.<sup>155</sup> Der Blick wird unweigerlich von der emporstrebenden Bewegung erfaßt, durch die das Leiden und der Schrecken des Todes für einen Moment vergessen werden kann.

Zugleich aber wirkt die Figur des Täufers, blickt man aus der Höhe der weit ausgebreiteten Arme Christi auf sie zurück, plötzlich gestaucht und klein. Der zwischen Schulter und Hand geschriebene Satz des Täufers „illum oportet crescere, me autem minui“ (Dieser muß wachsen, ich aber abnehmen) wird so zum unmittelbaren, anschaulichen Erlebnis. Zumal durch diese Wechselwirkung erfahrbar wird, daß der Täufer hier etwas auf den Weg bringt, das ihn schließlich selbst übersteigt.

Grünewald erzeugt ein *prozessual-bewegtes, sich stetig wandelndes Gefüge* zwischen den Figuren, das nicht in der äußeren Wiedergabe von Handlung

*abgebildet*, sondern einzig in der Wahrnehmung überfigürlicher Phänomene *erfahrbar* gemacht wird. Anstatt einer szenischen Einheit von Raum und Zeit, die ein historisches Ereignis als so und nicht anders sich abspielenden Zusammenhang vor Augen stellen würde, legt er übergegenständliche Beziehungspotentiale an, die es im anschaulichen Vollzug zu erfüllen, wieder zu lösen und zu erinnern gilt. Hierin eröffnet sich zugleich die Möglichkeit, das einzelne in der suggestiven Wirkkraft seiner aus dem Ablauf isolierten Gegenwart zu exponieren. In der Realisation als emotional-leibhafte Vergegenwärtigung erfährt das Dargestellte eine szenische Entbergung und steht so immer nur diskontinuierlich zu einer möglichen Historisierung. Dies zumal, da die dargestellte Bildwelt stets in dem Drang gezeigt ist, über ihre eigene Sphäre hinaus in das Hier-und-Jetzt des Betrachtterraumes zu weisen – sei es kraft des besitzergreifenden Farb-leuchtens oder kraft der übersteigerten Intentionalität der Gebärden, die das Geschehen auf imaginäre Fluchtpunkte auch jenseits der eigentlichen Bildgrenze hin öffnen. So kann eine flutende Bewegung über die Rahmengenzen hinweg um so intensiver erfahren werden, desto weniger das Bildgeschehen in seinem Handlungszusammenhang gebunden ist.

Auch die betonte Dinglichkeit der Sakramentsattribute deutet eine solche Passage an: Man muß sich hier nur einmal die Korrespondenz des Kelches zum tatsächlichen Kelch, der auf dem Altartisch stand, vorstellen.<sup>156</sup> Auch hier offenbart sich einen Vergegenwärtigungswillen, der eine historisch erzählerische Repräsentation sprengt und aus der Bildwirklichkeit heraus immer wieder auf das leibhafte Hier und Jetzt zurückweist. Dieser Eindruck einer Sprengung des szenischen Zusammenhangs durch die gesteigerte Gegenwart des einzelnen entsteht allererst da, wo Handlungsverknüpfungen gleichwohl angelegt sind. Erst dadurch, daß etwa Magdalena zu Christus aufschaut, ihr Blick ihn aber nicht in einem abgebildeten, sondern nur in einem vom Betrachter gestifteten Raum trifft, entsteht der für Grünewalds Bilder spezifische Eindruck einer *szenisch entborenen Handlung*, die vom Betrachter einen schöpferischen Blick fordert. Auch die oben beschriebene Überbietung des Leidenseindrucks im Zusammenspiel zwischen Täufer und Gekreuzigtem steht für eine solchermaßen betrachterabhängige Handlung.

Eine derartig *mitverantwortete Handlung* läßt sich mit Kategorien wie „Andachtsbild“ oder „Historienbild“<sup>157</sup> nicht mehr angemessen umschreiben, da sie eine vollkommen eigene Form des Realwerdens heilsgeschichtlicher Zusammenhänge sucht. Das aber hat unmittelbare Rückwirkungen auf den Altar als liturgisches Gerät.

### Der vierteilige Altar

Man muß die besondere Bildauffassung Grünewalds – wie Hetzer – immer im Zusammenhang mit der Idee des vierteiligen Flügelaltars betrachten, der ja „gerade nicht auf das in sich geschlossene Bildfeld abgestimmt [ist], sondern auf Formen und Bewegungen, die von einer Tafel zur anderen übergreifen (...). [Die] Flügel des ›Isenheimer Altars‹ (...) entfalten ihre Größe und ihren Sinn erst im Fluten und Gleiten von einem Feld zum anderen (...) Und schon dem Format dieser jetzt einzeln an den Wänden hängenden Tafeln sieht man sofort an, daß es nicht für sich bestehen soll, sondern in Beziehung auf ein Ganzes, eben auf den Schrein. Der Schrein aber ist ein Ding, ein kirchliches Möbel, die Bilder sind Bemalungen der Schreinflügel, nicht Gestaltungen der Fläche als Idee.“<sup>158</sup>

Der Rahmencuschnitt des ›Isenheimer Altars‹ folgt der Form des etwa 25 Jahre zuvor entstandenen plastischen Schreins [ABB. S. 61].<sup>159</sup> Die Form dieses Schreins mit dem erhöhten Mittelteil entspricht einer älteren traditionellen Altarform, die wenig später schon kaum mehr verwendet wurde,<sup>160</sup> da sie eng mit der gotischen Architektursprache zusammenhing. Der erhöhte Mittelteil und vor allem das wahrscheinlich darauf aufbauende Gesprenge, das nicht mehr erhalten ist, nahmen direkt auf die umgebende Kirchenarchitektur Bezug, indem hier Motive und Raumproportionen aufgenommen wurden. Es ist bezeichnend, wie Grünewald mit diesen Gegebenheiten wie auch mit der Vierteiligkeit und der faktischen Teilung der Mitteltafel umgeht.

Betrachtet man zunächst die linke Hand des Gekreuzigten, so manifestiert sich hier ein sehr dingliches Verhältnis des Dargestellten zum Rahmen. Der Daumen



MATTHIAS GRÜNEWALD

3. Schauseite des Isenheimer Altars, 1512–1515  
Musée d'Unterlinden Colmar

scheint sich von der Rahmenleiste gleichsam abzustoßen, die somit derart in das „innerbildliche Kräftesystem hineingezogen“<sup>161</sup> wird, daß sich ein Spannungsverhältnis der Darstellung zur eigenen faktischen Begrenzung aufbaut. Indem die Gebärden der Hände auf die Gegenwart des Rahmens reagieren, wird dieser in seiner Begrenzungsfunktion auch innerhalb der Bildwirklichkeit physisch präsent, so daß der Eindruck der Bedrängnis der angenagelten Hand durch den Rahmen noch verstärkt wird; überdies wirkt auch die herabgeneigte Form des Kreuzbalkens wie durch das Spannungsverhältnis zur Rahmenleiste mitbedingt; die Darstellung ist insofern im Rahmen gleichsam gefangen.<sup>162</sup> Indem die faktische Grenze der dargestellten Bildwelt zum integrativen Bestandteil der Bildrealität wird, ist diese Grenze schon nicht mehr absolut, sondern potentiell überwindbar.

Ähnlich direkt verfährt Grünewald auch mit der faktischen Teilung der Tafel durch den Mittelspalt: Er bezieht den Spalt in die Darstellung ein, indem er diesen als Begrenzungslinie des Kreuzstammes einsetzt.<sup>163</sup>

Es geht Grünewald also nicht darum, den faktischen Träger durch rein illusionistische Bildwelten zu negieren, sondern um eine *Rückkopplung*. Die Bedingungen, die der Träger vorgibt, werden zu einem Teil der Verbildlichung von Inhalten. In diesem Sinne betont der Spalt in der Kreuzigungstafel zugleich das Abgrenntsein der Mitleidenden vom Gekreuzigten, dessen Leib hier nicht zufällig auf die Seite des Täufers gerückt ist. Das drängende Flehen Magdalenas führt in einer Bogenbewegung von Christus weg und begegnet nur seiner verschatteten Seite, wohingegen der Gestus des Täufers den Leib des Gekreuzigten auflädt und in Spannung versetzt. Die faktischen Grenzen des Kirchenmöbels werden innerhalb der dargestellten Bildwelt gewissermaßen als Einschnitte ‚bemerkt‘.

Allerdings bleibt dies nur eine unter vielen möglichen Sichtweisen. Doch ist der Drang des Dargestellten, über die Rahmengrenzen hinaus eine Wirkkraft zu entfalten, auch auf einer anderen, nämlich der kompositorischen Ebene von Bedeutung; auch hier weisen Bewegungsimpulse und Kraftströme über die Bildgrenzen hinaus. So z.B. das Tuch von Sebastian, das mit der Bewegungswelle der Klagenden im Zusammenhang steht;<sup>164</sup> die gegeneinander laufenden Richtungen seiner Körperwendung und seines Blicks vermitteln die nach außen ausbrechende, ekstatische Welle der Klagenden mit einer beruhigten Haltung und

Wendung nach innen; die Säule manifestiert dabei das Stehen der Figur, während das Tuch sie mit einer Bewegtheit umspielt. Der Ausdruck seines Blicks, der in engem Zusammenhang mit der stillen Weite der Landschaft gesehen wird, wirkt im Hinblick auf die Klagenden wie eine Besänftigung.<sup>165</sup>

Solche Wechselwirkungen kompositioneller und ebenso inhaltlicher Art kennzeichnen auch die zweite Schauseite [ABB. S. 65]. Auffällig sind hier die Analogie der Verkündigungsmaria zum Baßviola spielenden Engel der Mitteltafel, die Beziehung der Lichtgloriolen untereinander und das Hineinfluten der Lichterscheinung Gottvaters in den Raum der Verkündigung. Ähnlich wie in der ersten Schauseite sind zudem auch hier alle Tafeln von einem verwandten Farbklang geprägt. Während in der ersten Schauseite Rot und Weiß vor dem braunschwarzen Dunkelgrund bestimmend waren,<sup>166</sup> sind es hier vor allem Rot, Gelb und ein helles Blau, die den Dunkelton der ersten Schauseite unwirklich-leuchtend überstrahlen.

Man kann überdies eine enge inhaltliche Verknüpfung der Tafeln einer Schauseite untereinander feststellen. In dem Maße, in dem Sebastian formal auf die Klagenden reagiert, ist er auch thematisch mit ihnen verknüpft, denn das Leidensthema der Gruppe ist in der Gestalt dieses Märtyrers verklärt und überhöht. Ebenso steht Antonius als Einsiedler in direkter Nachfolge des Täufers, der als erster Anachoret in der Wüste lebte.

Auffällig ist schließlich auch die Verschränkung der verschiedenen Schauseiten untereinander. So deuten die transparent blauen Engel mit der Märtyrerkrone über Sebastian auf die lichterfüllte Landschaft des ›Menschwerdungsbildes‹; das Ungeheuer, das durch das Fenster über Antonius eindringt, weist dagegen auf die dritte Schauseite mit der Versuchung des Heiligen voraus. Die Fenster sind hier also zugleich Ausblicke auf weitere Inhalte des Altars. Auch die Wiederholung des zerfetzten Lententuchs in der Windel des Jesuskindes auf der zweiten Schauseite eröffnet eine solche Bezugsachse von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Berücksichtigt man, daß die ›Menschwerdungstafel‹ wahrscheinlich nur zu bestimmten Festtagen sichtbar war,<sup>167</sup> während die ›Kreuzigungstafel‹ die Alltagsseite darstellte, so ist die Erinnerungskraft der Windel von besonderer Bedeutung.



MATTHIAS GRÜNEWALD  
2. Schauseite des Isenheimer Altars, 1512–1515  
Musée d'Unterlinden Colmar

Durch diese inhaltlichen und formalen Verbindungen sowie die beschriebenen räumlich-perspektivischen Verhältnisse wird die Geschlossenheit der einzelnen Szenen aufgebrochen. So wie die Kraft der Gebärden, das Pulsieren der Farben und die asymmetrische Rhythmik aus dem Bild heraus in den Raum des Betrachters drängen und in diesen auch physisch-emotional hineinwirken, so wie sich das Geschehen öffnet, so greifen die Wirkqualitäten auch über den Rahmen hinweg auf die anderen Bildtafeln über. Durch das Aufladen des Dazwischen entsteht eine gegenseitige Annäherung des scheinbar Unzusammenhängenden. Zwischen den Bildern einer Schauseite und sogar zwischen den verschiedenen Schauseiten scheint ein erkenntnisstiftendes Ganzes auf, das über den Gehalt der einzelnen Darstellungen und Historien hinausgeht. Im Hinüberwechseln zwischen den einzelnen Tafeln und Schauseiten realisiert der Betrachter dieses Sinnkontinuum in einem *Szenenwechsel*, der nur in der Erinnerung zu einem Ganzen wird.

Diese Erfahrung mußte und müßte sich im tatsächlichen liturgischen Funktionskontext – gegenüber dem heutigen musealen Präsentationskompromiß – nochmals verdichten: Jedes der Bilder hatte seine Zeit im Zyklus des Kirchenjahrs und wandelte dann das Gesicht des Kirchenraums. Zwar gilt dies für jeden Flügelaltar, doch bleibt auffällig, wie kalkuliert Grünewald diesen Aspekt durch die von ihm entworfene Bildlichkeit thematisiert. Bei aller Darstellungsrealistik hält er in jeder einzelnen Tafel zugleich immer auch den übergeordneten Zusammenhang wach. Hierbei ist wichtig, daß sich die Realität des Bildes nie in eine reine Welt der Illusion auflöst, nie zu einem Ausblick in eine andere Wirklichkeit wird, sondern immer den Rückbezug sowohl zum Kirchenmöbel als auch zum umfassenden Ganzen der übrigen Bilder erhält. Das Bild ist hier folglich keine sich „innerhalb des Rahmens erfüllende eigengesetzliche Form“<sup>168</sup>, sondern nutzt die ureigene Kraft der bildnerischen Darstellung, um über die Grenzen des Bildfeldes hinaus zu wirken.

Das bedeutet zugleich, daß die bildliche Darstellung keine einheitliche Wirklichkeitsvorstellung aufbaut. Im Wahrnehmen des Bildes und seiner Bezugsachsen – seien sie bildimmanent, auf andere Bilder oder auf die außerbildliche Wirklichkeit gerichtet – entstehen vielmehr immer neue Ebenen des Wirklich-Werdens.

So wird man von der Illusion einer vor Augen stehenden Szene oder dem Erkennen übergeordneter Zusammenhänge unversehens auf den liturgischen Kontext von Altar und Kirchenraum zurückgeworfen, auf die Tatsache, einem Kirchenmöbel gegenüber zu stehen. Damit bleibt die Wirklichkeitserfahrung im Sinne einer Abbildlichkeit ebenso diskontinuierlich wie widersprüchlich. Oder anders gesagt: Das Bild der Kreuzigung wie auch der Altar insgesamt repräsentieren keine außerbildlich vorstellbare Wirklichkeit, sondern evozieren eine vermeintlich widersprüchliche Wirklichkeitserfahrung, die aber dennoch, indem ihr Zusammenhang bildmäßig real wird, evident bleibt. Es bleibt auffällig, daß die Zusammenhänge, wie sie hier gestiftet sind, mit all ihren irrationalen Rückkopplungen nur als Bild möglich sind und ohne das vor Augen stehende Bild nicht verstehbar sind.

Vielleicht aber kann diese Wirklichkeitserfahrung, gerade weil sie nur unter den Bedingungen des Bildes möglich ist, eine derartige Eindringlichkeit gewinnen. Die Darstellung erhält durch ihre entbergende Hyperpräsenz, verbunden mit den gestalteten Brüchen, die Präsenzkraft einer *Vision*, die nicht in die Wirklichkeit der Lebenswelt zurückzuspiegeln ist, sich aber dennoch in ihren Erfahrungshorizont hineinwölbt. Wahrscheinlich liegt gerade darin das Bedrohliche und Faszinierende einer *Vision*, daß sie gleichzeitig flüchtig und niemals feststellbar ist und gleichwohl eindringliche Gegenwart gewinnt.

Es wurde zurecht festgestellt, daß die frühneuzeitliche Kunst durch ihre illusionistische Wirkung des mittelalterlichen „Objektcharakters beraubt“<sup>169</sup> sei und daß dem religiösen Bildwerk selbst kein Gnadencharakter mehr zukomme.

Aber was ist an die Stelle des spirituell erfüllten mittelalterlichen Kultobjektes getreten? Hans Belting hat von einer Verwandlung des Kultbildes zum Kunstwerk gesprochen, von einer „Ära der Kunst“, welche die „Ära des Bildes“ ablöst.<sup>170</sup> Doch kann eine so formulierte Metamorphose für Grünewalds ›Isenheimer Altar‹ nicht zutreffen, denn der Betrachter wird hier mit ins Werk gesetzt, in alle bildnerischen und handlungsmäßigen Beziehungen involviert. Grünewalds Altäre sind keine Bilder, denen man unverbindlich begegnen könnte, die das „interesselose Wohlgefallen“ eines dekorativen Kunstgegenstandes erregen, das Belting

womöglich im Auge hatte. Das Betrachter-Subjekt erhält in Grünewalds Bildwelt eine *Notwendigkeit als sehendes und empfindendes, partizipiert als konstitutives Moment am Dargestellten*.<sup>171</sup> Der Gnadencharakter eines Kultobjektes scheint mit- hin nicht die einzig mögliche Konstitution des religiösen Bildes. Grünewald zumindest überführt die Aura des Sakralen in die Präsenzkraft einer Vision, die den Betrachter zur Partizipation herausfordert.

#### INTERIM

In dem Kapitel „Szene ohne Handlungskontinuum“ wurde bereits angedeutet, daß Grünewalds Altarbilder nicht als streng textreferentielle Illustrationen biblischer Historien angelegt sind, sondern das jeweilige Geschehen ahistorisch sinnbildhaft auslegen. Es wurde beschrieben, wie die Offenheit und zeitliche Diskontinuität des Szenischen zur Herausforderung für den Betrachter wird. Auch die ortsspezifische Ausrichtung ikonographischer Besonderheiten wurde angesprochen: etwa die nachdrückliche Hervorhebung des physischen Leidens als Referenz an die todkranken Menschen des damaligen Antoniter-Hospitals.

Die vieldiskutierten ikonographischen Eigenheiten der Grünewaldschen Bildwelt und ihre symbolische Multivalenz wurden dagegen noch nicht betrachtet. Im folgenden soll deshalb am Beispiel des ›Menschwerdungsbild‹ des ›Isenheimer Altars‹ erörtert werden, in welchem Zusammenhang die in den vorstehenden Kapiteln auf unterschiedlichen Ebenen beschriebene dynamisierte Bildstruktur mit der ikonographischen Vieldeutigkeit steht.

#### DYNAMISIERTE BILDSTRUKTUR UND IKONOGRAPHISCHE VIELDEUTIGKEIT IM ›MENSCHWERDUNGSBILD‹ DES ›ISENHEIMER ALTARS‹<sup>172</sup>

##### Ausgangspunkte

Die Mitteltafel der zweiten Schauseite des ›Isenheimer Altars‹ konfrontiert den Betrachter mit einer opulenten Detailfülle. Dieser Reichtum an Details und mystischen Symbolen überblendet zunächst die Frage, was denn das eigentliche Thema dieses Bildes sei [ABB. S. 71]; zumal der Blick allenthalben von der Bewegung leuchtender Farben und den verwobenen Bezügen verschiedener Ereignisse mitgerissen wird. Da dies in denkbar größtem Kontrast zum reduzierten Figurenrepertoire der Kreuzigungs-Schauseite des Altars steht, entfaltet sich diese Wirkungsqualität besonders nachhaltig.

Doch jedem, der sich um ein inhaltliches Verständnis der Darstellung bemüht, drängt sich alsbald die Frage auf, was denn die linke Bildhälfte in bezug auf die rechte meint; hier macht sich eine relativ klare Zweiteilung der Tafel bemerkbar, eine Störung der szenischen Einheit. Zwischen dem ›Engelskonzert‹ links und der in einer Landschaft sitzenden Maria mit dem Kind rechts zeichnet sich deutlich ein szenischer Bruch ab. Verschiedene Räume, Größenmaßstäbe und Lichtsituationen stehen nebeneinander und eine eigentümlich verschattete Mittelzone markiert einen trennenden Bereich dazwischen, der allein im Vordergrund durch einen Übergang aufgehoben ist.

Diese Teilung wird durch die Doppelung der Marienfigur auch inhaltlich manifest: Maria ist in der linken Bildhälfte – durchdrungen von einer strahlenden Lichtgloriole und mit einer Lilienkrone geschmückt – noch ein weiteres Mal gezeigt. Somit treffen hier, mehr noch als in der Kreuzigungstafel, verschiedene Ereignisräume aufeinander. Es steht wiederum nicht *eine* zusammenhängende, zeitlich und räumlich logische Szene vor Augen, sondern ein Bild mit zumindest zwei unterschiedlichen Ereignisräumen.<sup>173</sup>

Es fällt auf, daß sich die rechte Seite mit den Attributen der Geburt (Badezuber, Wiege und Nachttopf) und der Verkündigung an die Hirten im Hintergrund

noch ganz konkret auf die biblische Historie beziehen läßt,<sup>174</sup> während die linke Hälfte mit dem Engelskonzert keine Deutung im Sinne der Bibelhistorie mehr zuläßt. Es sind hier mithin nicht, wie man es vielfach in der mittelalterlichen Kunst kennt, verschiedene Episoden einer Geschichte in einem Bild zusammengefaßt, sondern offenkundig verschiedene Wirklichkeitsebenen gegeneinander gesetzt.<sup>175</sup>

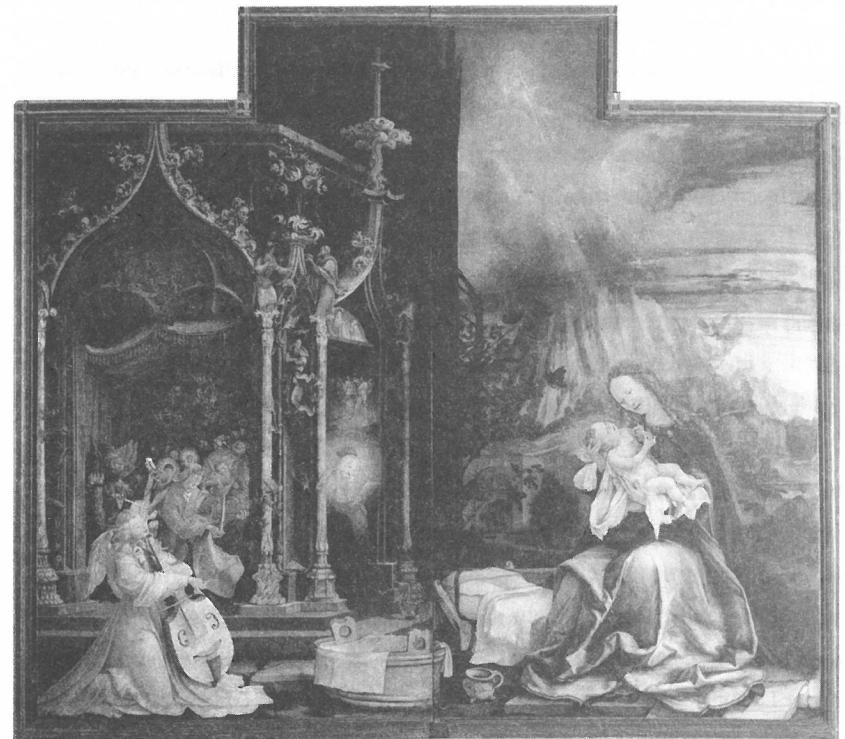
Demzufolge hat man die Darstellung gemeinhin als das Bild der himmlischen Maria auf der einen und das der irdischen auf der anderen Seite interpretiert und dem Visionären hier die betonte Weltlichkeit der Dinge dort gegenübergestellt.<sup>176</sup> Doch berücksichtigt eine solche Interpretation, die das Bild inhaltlich polarisiert, nicht die verwobenen Passagen, die beide Hälften verknüpfen; dabei liegt gerade in der Tatsache, daß alles in der Ganzheit *eines* Bildes aufgehoben bleibt, eine eigene Sinnenebene.

Die Übergangszone im Vordergrund etwa veranschaulicht, daß es hierbei nicht um ein einfaches, additives Nebeneinander geht, sondern um eine Verzahnung verschiedener Ereignisräume. Es wäre für Grünewald ein Leichtes gewesen, hier eine klarere Zäsur zu setzen, zumal dies durch den Spalt in der Mitte ja auch nahelegend gewesen wäre. Doch er schafft ein Raumgefüge, das näher besehen eine beinahe labyrinthische Verwobenheit der Ereignisse bildet. Wenn man daher zunächst dem Geschehen im Dazwischen nachgeht, so läßt sich exemplarisch fassen, welch reiches und zugleich komplexes Beziehungsgeflecht dieses Bild zu einer Einheit fügt, denn als solches erscheint es der Anschauung nach wie vor.

Erst von hier aus kann nochmals gefragt werden, inwiefern die szenische und räumliche Diskontinuität, die an diesem Bild oft bemerkt wurde<sup>177</sup> und die in einem scheinbaren Widerspruch zum Realismus der Gegenstände steht, auf eine ganz spezifische Verfassung von Bildwirklichkeit und Bildsinn abzielt.

## Das zweifache Bild

Zunächst ist auffällig, daß sich die gesamte Engelsschar – und allen voran die kleine Marienfigur – der Maria-Kind-Gruppe im Freien zuwendet. Diese Richtung wird durch eine aufsteigende Diagonale unterstützt, die von links unten



MATTHIAS GRÜNEWALD

Menschwerdung Christi des Isenheimer Altars, 1512–1515

265 x 304 cm, Musée d'Unterlinden Colmar

über den Kopf des Baßviola spielenden Engels im Vordergrund, die Lichtgloriole Marias und den Kopf der großen Marienfigur verläuft. Der Engel im Vordergrund mit dem von links unten aufsteigenden Gewand bietet sich dabei gleichsam als Eingangsfigur dieser Ausrichtung an.

Dieser Engel bildet zugleich die wichtigste Scharnierstelle zwischen Engelskonzert und Maria im Freien, indem er sich der mächtigen Mariengestalt dialogisch entgegenstellt und in der gleichen Vordergrundzone verortet ist wie diese.<sup>178</sup> Außerdem spannt sich zwischen den beiden Figuren eine Art Bogen; denn gemeinsam mit dem musizierenden Engel darüber bildet der außenstehende Engel eine Figuration, die an die Form der Maria-Kind-Gruppe im Freien erinnert. Ferner leiten die herabfallenden Gewänder von Engel und Maria auf den zwischen ihnen stehenden Badezuber hin. Und schließlich vermittelt der Engel durch seine Maßstäblichkeit zwischen den visionären Erscheinungen unter dem Baldachin und der Maria im Freien.

Gleichwohl ist der vordere Engel durch seine in lichthaften Pastelltönen changierende Farbigkeit und seine Körperhaltung fest in das Engelskonzert eingebunden. Seine Armhaltung wird in der Engelsgestalt über ihm wiederholt, so daß er sich in einen Rhythmus eingliedert, der durch die Armhaltung der kleinen Mariengestalt weitergeführt ist. Innerhalb dieses Bogens scheint die zarte Pastellfarbigkeit des Engels das anzubahnen, was in den Gestalten rechts darüber und schließlich in der Lichtgloriole der kleinen Marienfigur zu gesteigerter Leuchtkraft anschwillt.

Diese Maßnahmen gestalten eine Bewegung von links nach rechts. Es zeigt sich hierin allerdings nicht nur ein formaler Bezug, sondern auch ein szenischer. Dieser wird vorwiegend durch die kleine Marienfigur mit ihrem Betgestus und den Blick des Engels im Vordergrund hergestellt, um dann durch gestalterische Maßnahmen wie die auf Maria im Freien hin anschwellende farbige Lichthaftigkeit und den sich verdichtenden Rhythmus intensiviert zu werden.

Doch lassen sich auch verbindende Momente finden, die in die umgekehrte Richtung, also von rechts nach links verweisen: hier fällt vornehmlich der Tiefenzug von Badezuber und Wiege auf. Aber auch die kleine Glaskaraffe verbindet – wie ein gegenüber den Händen der kleinen Mariengestalt umgekehrter Zeige-

gestus – die Dinghaftigkeit des Vordergrunds mit der lichthaften Erscheinungswelt des Engelskonzerts. Allerdings haben diese vermittelnden Gegenstände zugleich immer auch Trennendes; denn in dem Maße, wie sie perspektivisch richtungsweisend überleiten, verstellen sie auch den Raum und eine mögliche Bewegung der Figuren. So ist augenfällig, daß gerade Wiege und Badezuber den Blick auf einen möglichen Übergang zwischen dem Steinboden der Maria im Freien und der roten Treppe der Baldachin-Architektur verdecken. Sie figurieren als Scharnierstellen, die räumliche Brüche überspielen, ohne eine Kontinuität zu schaffen.

Eine ähnlich ambivalente Scharnierstelle ist auch der dunkle Vorhang in der Mitte der Tafel. Er trennt die Bildhälften scheinbar voneinander, wirkt aber gleichzeitig als Bindeglied zwischen der sakralen Architektur links und der Vordergrundszene rechts, indem er den Blick – insbesondere, wenn man oben auf seine Aufhängevorrichtung schaut – von hinten nach vorne leitet. Damit überspielt er gleichermaßen das leere Zentrum des Bildes wie die räumliche Diskontinuität zwischen Maria in der Landschaft und der Baldachinarchitektur.

Mit seiner Ausrichtung folgt der Vorhang zugleich dem Schauen der Marienfigur im Innern: der Betrachter sieht ihn aus der Perspektive des Engelskonzerts und wird dadurch unversehens wieder in die rechte Bildhälfte verwiesen. Der dunkle Stoff kann somit, von links aus gesehen, den Blick öffnen, wohingegen er der entgegengesetzten Blickrichtung durch einen harten Helldunkelkontrast eine scharfe Grenze setzt.

Folgt man den beschriebenen Übergängen, so läßt sich auch eine zyklische Bewegung nachvollziehen: sie kann mit den von rechts nach links verweisenden Gegenständen im Vordergrund beginnen, wird von der großen Engelsfigur nach oben umgeleitet, um über das anschwellende Licht im Engelskonzert und die Zweige des Feigenbaums bei der Mariengestalt im Freien anzugelangen und wieder herabzusinken in den Vordergrund. Hierbei ist auffällig, daß der Blick über das Engelskonzert und die Maria im Innern geradezu zwanghaft immer wieder zur Mutter-Kind-Gruppe geführt wird, zumal die szenische Hinwendung der linken Bildhälfte auf die rechte durch eine formal kompositorische Ausrichtung verstärkt wird, unterstützt doch die beschriebene, von links unten nach rechts

oben aufsteigende Diagonale die zyklische Bewegung. Mit dieser Diagonale wird die Richtung zur Mutter-Kind-Gruppe überdies stärker gewichtet als der durch den unteren Bildbereich zurückführende Bogen. Dabei ist bemerkenswert, daß der Blick, wenn er diese Bewegung in umgekehrter Richtung zu vollziehen versucht, sich unversehens an der Widersätzlichkeit der Dinge stößt.

Ein weiterer, wichtiger Richtungsimpuls ist die ausströmende Lichtoffenbarung Gottvaters. Sie vermag den Blick nur kurzzeitig auf sich zu ziehen; das Ereignis am Himmel lenkt alsbald von sich ab, um sein Licht in die Haare Marias sowie die schwach schimmernden Heiligenscheine zu ergießen.

Mit fortschreitender Betrachtung wird immer offensichtlicher, wie viele Bewegungsimpulse in der Mutter-Kind-Gruppe münden. Zugleich liegt in dieser Gruppe, und hier vor allem in der Blickbeziehung zwischen Mutter und Kind, ein Moment, in dem alle Bewegung zur Ruhe kommt. Beruhigt durch die sie schützend umfangende Gebirgssilhouette und den sockelartig festen Unterkörper, vermag das stille Sich-Schauen von Mutter und Kind sich aus allen Ereignissen herauszulösen.

So kann der Betrachter sich ganz in die Blickbeziehung der beiden Figuren hineinversetzen, um hierin – vergleichbar mit dem Verhältnis zwischen Maria und Johannes dem Evangelisten in der Kreuzigungsszene des Altars – das Kind aus der Perspektive der Mutter und die Mutter aus der Perspektive des Kindes zu sehen. Im Wechselverhältnis dieser immer wieder in sich selbst zurückführenden Einheit kann sich die Aufmerksamkeit lange verlieren, so daß der beruhigte Anblick zugleich zum klärenden Moment für das gesamte Bild wird: Die Mutter-Kind-Gruppe löst sich so als eigenständige Gestalt aus der vormaligen Überfülle des umgebenden Kontextes heraus.

Darüber hinaus aber behält die Mutter-Kind-Gruppe eine enge Affinität zu den Dingen im Vordergrund. Diese Beziehung macht sich auch durch die Wiederholung des Weiß in Windel, Wiege und Badetuch bemerkbar. Es kann dabei der Eindruck entstehen, als gäbe es auch eine szenische Verbindung, als habe Maria das Kind eben erst aus der Wiege oder dem Bad auf den Arm gehoben. Durch diese Verbindung wirken die Gegenstände, die so greifbar in den Vordergrund gerückt sind, wie Garanten für die tatsächliche Gegenwart von

Maria und Jesuskind. Vor allem die dinghafte Präsenz des Badesubers, der sich gleichsam aus dem Bild herauswölbt, scheint für die faktische, weltliche Gegenwart dieser Figuren zu bürgen.<sup>179</sup>

Die Dinge im Vordergrund schaffen eine Nähe zum Betrachter, als sollte sich dieser hier der Wahrhaftigkeit des Geschehens gleichsam haptisch versichern. Sie stehen in ihrer groben Dinghaftigkeit zugleich in einem krassen Gegensatz zur zierlichen Lichtwelt des Engelskonzerts. Und dennoch gibt es auch hier Beziehungsmomente, die einen Übergang schaffen: etwa die Farb- und Formenverwandtschaft des hölzernen Zubers zur Viola des Engels im Vordergrund.

Das scheinbar Unzusammenhängende wird so durch ein vielschichtiges Beziehungsnetz verknüpft. Farbbeziehungen, rhythmisch gestaffelte Formwiederholungen, szenische Hinwendungen, die räumlich zwar irrational, dennoch gegeben sind: all das läßt ein bewegtes Gefüge entstehen, das sich im Verlauf der Anschauung immer vielfältiger verzahnt. Dabei setzt „ein ständiges Schwingen, Anschwellen, Abebben“<sup>180</sup> der Farben und ein Fluten von Licht den Blick immer neu in Bewegung. Die Einheit des Bildes ist auch hier – wie in der Kreuzigung der ersten Schauseite – nicht statisch, läßt sich weder auf ein Kompositionsgerüst, noch auf eine einheitliche Perspektive zurückführen, sondern ereignet sich immer neu in einzelnen Passagen, durch Farbbewegungen, Formbeziehungen, Richtungsimpulse usw. Nie verfestigt sich das Ganze zu einem alles umfassenden Prinzip; vielmehr wird der Zusammenhang durch den sich vollziehenden Anschauungsprozeß immer neu gestiftet, bleibt immer *konkret* *ersehender Zusammenhang*. Damit wird es zugleich möglich, unterschiedliche Realitätsmodi in einem Bild zusammenzufassen, und das Visionäre und Phantastische wie Gottvater im Himmel oder die lichthaften Engel werden in dem gleichen Maße als bildliche Phänomene real wie der Badesuber, ohne in gleichem Maße dem dinglich besetzten Raum anzugehören. Sie bilden einen anders qualifizierten Raum, eine andere Dimension und besitzen durch ihre Transparenz auch einen anderen Darstellungsmodus; sie werden erscheinungshaft ungreifbar und treten dennoch in eine Beziehung zu den greifbaren Dingen, und genau diese Verknüpfung scheint die besondere Qualität des Bildes auszumachen.<sup>181</sup>

## Ikonographie und Symbolik

Die Tragfähigkeit des Bildes kann allerdings erst ganz gefaßt werden, wenn man die inhaltlichen Bedeutungen des Dargestellten in den Blick nimmt; und ein wichtiges Charakteristikum ist hier die Fülle an symbolischen Details. Das Engelskonzert, die eigentümliche Architektur, die kleine Mariengestalt, die zahlreichen Natursymbole, all das stellt die Frage nach möglichen literarischen Quellen oder ikonographischen Darstellungstraditionen.

Betrachtet man zunächst das Motiv des Engelskonzerts und sucht nach einer möglichen Bildtradition, aus der es sich erklären ließe, so erweist sich, daß es zu- meist im Zusammenhang reiner Andachtsbilder<sup>182</sup> auftaucht. Musizierende Engel finden sich zum Beispiel in Stefan Lochners Tafel mit »Maria in der Rosenlaube« [ABB. S. 77]<sup>183</sup> oder auch in Hans von Kulmbachs »Madonna mit den Hll. Barbara und Katharina«<sup>184</sup>, wo sie jeweils direkt zu den Füßen Marias sitzen, ohne allerdings je zu einem eigenständigen Bildteil zu werden. Vielmehr umspielen die Engel mit betonter Leichtigkeit die thronende Muttergottes, die durch die Architektur und die Komposition fest im Zentrum verankert ist. Grünewalds Engelskonzert hingegen geht über die traditionelle Funktion des Begleitmotivs weit hinaus.

Im Gegensatz zu diesen Bildern, die ausschließlich die thronende Madonna zeigen, schreibt Grünewald seiner »Menschwerdungstafel« noch weitere Motive ein. So verweisen die Windel, die Wiege, der Badezuber und der Nachttopf als Attribute der Wochenstube ebenso auf die Darstellungstradition der Geburts- scene, wie die auf dem Hügel im Hintergrund rechts dargestellte Verkündigung an die Hirten.

Demgegenüber stehen die Rose rechts neben Maria, die steinerne Bank auf der sie sitzt und die sie umgebende Mauer mit der verschlossenen Pforte wiederum für den Bildtypus der »Maria im Rosenhag« oder der »Madonna im beschlossenen Garten« und damit für die reine, jungfräuliche Liebe der Muttergottes zu ihrem Kind.<sup>185</sup>

Diese Synthese aus dem Andachtsbild der »Madonna im beschlossenen Garten« und dem Historienbild der Geburt Christi läßt sich am ehesten mit Dürers »Maria mit den vielen Tieren« [ABB. S. 77]<sup>186</sup> vergleichen. Auch hier stehen



STEFAN LOCHNER

Maria in der Rosenlaube, um 1450

50,5 x 39,9 cm

Wallraf-Richartz-Museum Köln



ALBRECHT DÜRER

Maria mit den vielen Tieren, 1503

32,1 x 24,3 cm

Graphische Sammlung der Albertina Wien

einerseits Rosen, Rasenbank und Einzäunung für das Andachtsmotiv, während andererseits im Hintergrund die Verkündigung an die Hirten sowie die Figur Josephs an die Geburtsszene erinnern.

Die Ambivalenz zwischen dem Ereignisbild<sup>187</sup> der Geburt Christi und einem überzeitlich, symbolischem Andachtsbild wird durch den Bildteil mit dem Engelskonzert bei Grünewald allerdings weiter kompliziert. Dadurch daß Maria hier ein zweites Mal dargestellt ist, kann das Engelskonzert nicht mehr auf die bloße Bedeutung einer musischen Huldigung reduziert werden und verselbst- ändigt sich so zu einem eigenständigen Motiv, das sich eben nicht – wie bei Lochner oder Kulmbach – einfach subsumieren ließe.

Darüber hinaus gewinnt die grundlegende Ambivalenz zwischen den beiden Darstellungstraditionen an Komplexität, indem Grünewald sein Bild mit einer enormen Fülle an Details, die sich auf verschiedenste Bedeutungsebenen beziehen, beinahe übersättigt.

Die Prophetendarstellungen in der Kapitellzone der Baldachinarchitektur zum Beispiel und die dort im Tympanon über der kleinen Mariengestalt dargestellte Szene der Segnung Adams erinnern alttestamentarische Ereignisse und Sinngehalte.<sup>188</sup> Die Baldachinarchitektur selbst deutete man auch als das Zelt, „in dem nach Exodus 36,5 die Bundeslade stand“, wobei auch die Bundeslade als Mariensymbol gewertet wurde.<sup>189</sup> Der gefiederte Engel ganz links, der als Seraphim oder vielleicht auch als Luzifer interpretiert werden kann, verweist auf die Apokalypse und den Engelssturz.<sup>190</sup> Die kleine Marienfigur zeigt sich durch die flammend rote Lilienkrone in ihrer Jungfräulichkeit und himmlischen Brauttschaft; durch die kleine Krone, die die Engel darüber tragen, wird sie hingegen zu einer Himmelskönigin und Königin der Engel erhoben.<sup>191</sup> Im Zusammenhang mit der umgebenden Architektur deutete man die Figur auch als Tempeljungfrau oder als „Immaculata“ (aufgrund der vor ihr stehenden Glaskaraffe, die Symbol der Unversehrtheit ist).<sup>192</sup> Daneben wurde diese Mariengestalt als „Maria aeterna“, als „anima fidelis“ oder gar als schwangere Maria gesehen.<sup>193</sup>

Es können noch zahlreiche weitere Details genannt werden, denen ein symbolischer Gehalt zukommt. So etwa der Feigenbaum als Sinnbild des Sündenfalls und Symbol des messianischen Friedens,<sup>194</sup> der Vorhang als Grenze zwischen Diesseits und Jenseits,<sup>195</sup> die rätselhaften blaugrünen Engel in der Gloriole der Baldachinarchitektur als Personifikationen der Kontinente,<sup>196</sup> der Rosenkranz in den Händen des Jesuskindes mit den segens- und schmerzreichen Abschnitten des Marienlebens,<sup>197</sup> im Hintergrund die Bergsilhouette sowie der davorliegende See als Mariensymbole<sup>198</sup> und die Kirchenarchitektur als Symbol für die Kirche überhaupt.<sup>199</sup> All diese Details sind vielfach interpretiert<sup>200</sup> und man hat oft genug versucht, in diesen Einzelheiten den Schlüssel zum Gehalt des gesamten Bildes zu finden.

Außerdem hat diese ungewöhnliche Vielzahl symbolischer Motive ebenso wie die besondere Darstellungsform des Engelskonzerts mit der zweiten Marienfigur und der detailreichen Baldachinarchitektur dazu geführt, daß man immer wieder nach einer Sonderquelle, die dem Bildprogramm zugrundegelegt werden kann, gesucht hat.

## Quellen und Deutungsansätze

Dietrich Harth beispielsweise kommt über eine in vielen Details des Bildes beobachtete Ambivalenz möglicher Auslegungen dazu, das gesamte Bild als „memoria eschatologica“ zu verstehen. So wie z.B. die Windel des Jesusknaben zugleich an das Lententuch des Gekreuzigten erinnert, verweist die Geburt „(...) auf den Tod, der Tod aber gemahnt den Gläubigen an die jenseitige Geburt“.<sup>201</sup>

August Feigel erkannte in der Vielfältigkeit der vorwiegend mariologischen Symbole eine Analogie zu den litaneiartigen Anrufungen der Gottesmutter im Angelusgebet.<sup>202</sup> Heinrich Feuerstein betont die „dramatische Spaltung des marianischen Gedankens“ als „eine Sache von höchster Eigenart“,<sup>203</sup> faßt das Bild insgesamt aber als „eine bildliche Vergegenwärtigung der tiefsinnigen Mariologie“ der hl. Birgitta auf.<sup>204</sup> Er sieht in der Architektur des Engelskonzertes „ein Stück des jüdischen Tempels“, also ein Symbol des „Alten Bundes“<sup>205</sup> und damit auch die kleine Mariengestalt als „vorzeitliche Maria“ und „daneben rechts in der Landschaft die in die Zeitlichkeit gestellte Mutter (...)“.<sup>206</sup> Wilhelm Niemeyer hingegen erkannte im Engelskonzert die Verbildlichung von Seuses „Horologium aeternae sapientiae“, „die Erscheinung eines klingenden Baues, blumengeziert, ein göttliches Uhrwerk bergend (...) rosenumwunden, vom Himmelsklang der Zimbeln“ erfüllt.<sup>207</sup>

Als weitere mögliche Textquelle wird von Heinrich Alfred Schmid, Joseph Bernhart und Wilhelm Niemeyer der „Speculum humanae salvationis“ genannt (deutsche Übersetzung 1476). Dies ist ein „Kompendium der mittelalterlichen Glossierung und Symbolik von Sündenfall und Erlösungswerk, worin in einem alphabetischen Verzeichnis alle die alttestamentarischen Persönlichkeiten und Gegenstände aufgeführt sind, die als Symbole der Prophezeiungen auf Maria, Christus und Erlösungswerk aufgefaßt werden“.<sup>208</sup> Nach dieser Schrift gehört Maria sowohl dem Alten als auch dem Neuen Bund an: „In der großen Stunde der Menschwerdung Gottes auf die Schwelle der Weltalter tretend, schaut sie die Erfüllung des Weltchicksals durch sich selbst.“<sup>209</sup>

Weixlgärtner erwähnt überdies auch eine erhaltene Predigt aus dem Isenheimer Antoniter-Kloster von 1510, welche die Geschichte von einem Mönch

erzählt, der, als alle anderen Brüder die Messe zum Marienfest verschlafen hatten, alleine in den Chorraum ging, dort „Maria inmitten der himmlischen Scharen“ traf und daraufhin von ihr zum Fest eingeladen wurde.<sup>210</sup> Zuletzt hat Andrée Hayum versucht die Tafel als musik- und farbtherapeutisches Bild für die Isenheimer Kranken zu entschlüsseln<sup>211</sup> und Berta Reichenauer machte auf einige Bezüge zu Hildegard von Bingen aufmerksam.<sup>212</sup>

Entscheidend bei dieser kurzen Nennung der möglichen Textquellen, ist nicht eine weitere Diskussion der einzelnen Vorschläge, sondern zunächst die Feststellung, welche Beziehungsvielfalt zu möglichen Themenkomplexen an diesem Bild hergestellt werden kann. Diese darf nicht verkürzt werden, denn das Grundproblem der Interpretationsdebatte um dieses Bild liegt gerade in der Verabsolutierung der jeweiligen Bezugsachsen; sie verliert die labyrinthische Vielfalt aus dem Blick und inauguriert Eindeutigkeit. Dabei ist aber gerade die *ikonographische Multivalenz* von Grünewalds Bildern *eine wichtige Eigenschaft der dynamisierten Bildstruktur*.

Bevor dies weiter erörtert wird, möchte ich jedoch kenntlich machen, wie sich die potentiellen inhaltlichen Bezugsfelder von anderen zeitgenössischen Bildern unterscheiden. Hierzu kann ein kurzer Blick auf eine zweite erhaltene Mariendarstellung Grünewalds aufschlußreich sein; gemeint ist die ›Stuppacher Madonna‹.<sup>213</sup>

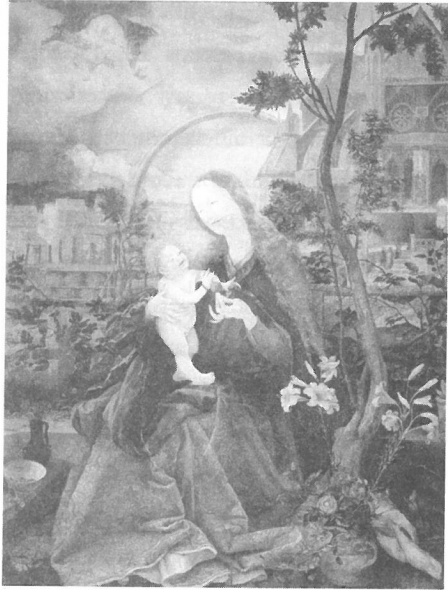
### Grünewalds Marienbilder

Auch in Grünewalds ›Stuppacher Madonna‹ [ABB. S. 82] ist zunächst eine ähnlich opulente Fülle symbolischer Details zu bemerken; vor allem fällt der Reichtum an Natursymbolen auf: der große Ölbaum neben Maria, der Granatapfel in ihrer Hand, der kleine Feigenbaum links von ihr, die Rosen und Lilien in der Vase, die Bienenkörbe im Hintergrund und schließlich als auffälligstes Bildelement der Regenbogen; daneben aber auch die steinerne Bank, auf der Maria sitzt, die Umzäunung des Gartens und im Hintergrund, rechts die verschlossene Pforte,

wiederum die Kirche, der Rosenkranz (unten links in einer Schale), der Ring an Marias Finger sowie die vom Himmel herabschwebenden kleinen Engel mit der Krone der Himmelskönigin.<sup>214</sup> Ähnlich wie im ›Menschwerdungsbild‹ erinnern auch hier zahlreiche Symbole an die Sprache der spätmittelalterlichen Mystik Birgittas. Insbesondere der Regenbogen und die Bienenkörbe wurden als Hinweise auf ihre Schriften gewertet. In der Tat sind diese Bezüge nicht von der Hand zu weisen.<sup>215</sup> Doch wurde zurecht auch darauf aufmerksam gemacht, daß bereits im Hohenlied viele der Birgittischen Natursymbole vorweggenommen sind, so daß dieser biblische Text ebenso als Quelle gewertet werden könnte.<sup>216</sup> Erwähnenswert sind auch die verschiedentlich genannten Bezüge der Grünewaldschen Symbolik zur Rosenmystik Seuses und der Mariendichtung des 13. Jahrhunderts.<sup>217</sup> Doch taugen auch diese Quellen nicht als endgültige Deutungsschlüssel, zumal sie als Grundlagen für die Ikonographie der Rosenstrauchmadonnen-Bilder überhaupt gelten müssen. Es kann aber auch nicht darum gehen, Grünewalds Bilder als Illustrationen einer bestimmten Textgrundlage auszumünzen; etwas läßt sich aber dennoch festhalten: wenn sich Bezüge zu Schriftquellen ausmachen lassen, so sind dies Texte, die bildreich, verschränkt und vieldeutig sind.

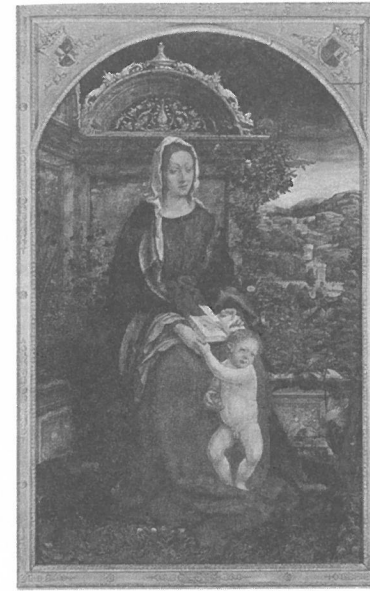
Die Symbolüberfrachtung scheint zugleich aber auch einer allgemeinen Tendenz in der deutschen Kunst des 16. Jh. zu entsprechen, wie Dürers ›Maria mit den vielen Tieren‹ und Hans Burgkmairs ›Muttergottes in der Landschaft‹ [ABB. S. 83] zeigen.<sup>218</sup> Aber hier besteht der wichtige Unterschied, daß beide Bilder im Gegensatz zu Grünewald eine Tendenz zur Profanisierung aufweisen. Bei beiden fehlt nicht nur der Heiligenschein; Burgkmair übersetzt das intime Beisammensein von Mutter und Kind in eine monumentale, höfische Repräsentation, während bei Dürer das gesamte Umfeld an eine profane ländliche Idylle erinnert. Und auch die Tiere wie Fuchs, Hund, Schwan, Papagei und Eule, die auch aus der antiken oder profanen Literatur als Symbolträger bekannt sind, scheinen nicht zwingend auf einen christlichen Symbolgehalt hinzuweisen. Bei Grünewald dagegen lassen sich alle Details als christlich geprägte Symbole lesen.

Nicht ganz zu trennen von diesen ikonographischen Differenzen ist aber auch die Art wie Grünewald in seinen Bildern Handlung etabliert: Durch die



MATTHIAS GRÜNEWALD  
Stuppacher Madonna, ca. 1517–1520  
185 x 150 cm  
Pfarrkirche Stuppach

Blickbeziehung und ein bewegtes Spiel der Hände erzeugt er eine innige Zwiesprache zwischen Mutter und Kind. Darüber hinaus figurieren die symbolträchtigen Details in Grünewalds Bildern nicht als additiv zu entschlüsselnde Attribute, wie bei Dürer und Burgkmair, sie stehen in einem komplexen Geschehenzusammenhang. Sowohl im Stuppacher Bild wie auch in der Isenheimer Tafel entfaltet die ‚irreal‘ durchlichtete Buntfarbigkeit eine ereignishafte Dynamisierung. Ihre flutende Bewegtheit gibt den Darstellungen einen visionären Zug, der die Marienfigur eng mit den hereinbrechenden Naturereignissen verflucht. Im ›Menschwerdungsbild‹ wie auch in der ›Stuppacher Madonna‹ geht die Detailfülle mit einer vielschichtigen monumentalen Choreographie von Bewegungsimpulsen einher. Durch das An- und Abschwellen der Farben, das Fluten des Lichts, das asymmetrisch Rhythmische ist alles von einer ungemein vielfältigen Bewegtheit erfaßt, und hierin zeigt sich der vielleicht augenfälligste Eigenheit von Grünewalds Marienbildern. Während bei Burgkmair eine kleinteilige Umgebung um die monumentale Mariengestalt herum zu einer klaren hierarchischen Ordnung findet und bei Dürer das vierteilige Flimmern um die Madonna



HANS BURGKMAIR  
Muttergottes in der Landschaft, 1509  
162,5 x 100,5 cm  
Germanisches Nationalmuseum Nürnberg

durch die starke Vertikalachse beruhigt ist, scheinen bei Grünewald Madonnenfigur und Umgebung in einem unauflösbar vielgestaltigen Ereignis miteinander verwoben. Dies gilt es anhand der ›Menschwerdungstafel‹ noch näher zu charakterisieren.

### Die schöpferische Potenz des Sehens

Zwischen den beiden Bildhälften der ›Menschwerdungstafel‹ besteht eine szenische Verbindung: die Mariengestalt im Innern wendet sich mit ihrem Betgestus aus der Architektur heraus an die große Mariengestalt im Freien und wird in dieser Ausrichtung von der Schar der Engel begleitet. Nicht nur in der Tatsache, daß die Schar der Engel hier von Maria selbst angeführt wird, liegt eine Eigenheit der Darstellung, sondern auch darin, daß diese direkte, bildimmanente Ausrichtung wie die eigentliche Bildhandlung dargestellt ist; gleichsam als Besuch der himmlischen Schar bei der irdischen Maria. Die so von Grünewald gewählte

Rolle der Engel im Bildganzen ist mit den auf den Betrachter hin ausgerichteten, wie attributiv hinzugefügten Engeln etwa im genannten Bild von Lochner nicht zu vergleichen, denn Grünewald zeigt die Engel und die kleine Maria, als kämen sie, um der irdischen Maria zu begegnen, auch wenn die räumlichen Diskontinuitäten und die Isolierung der monumentalen Madonna anzeigen, daß diese Begegnung notwendig imaginär bleibt.

So unlogisch viele Zusammenhänge durch Maßstabssprünge und unterschiedliche Darstellungsmodi auch wirken mögen, so ist doch alles wie in eine übergeordnete Handlung eingebunden. Durch die eingangs beschriebenen gestalterischen Bezüge wird das Engelskonzert, indem die hier anschwellende und pulsierende Licht- und Farbbewegung in die rechte Bildhälfte hineinwirkt, zum Initial, zum Impulsgeber der Handlung.

Darüber hinaus entsteht durch dieses Hineinwirken, das zugleich auch zeitliche Richtungsangabe ist, der Eindruck, daß allererst das *Schauen* der himmlischen Schar das *Bild* der irdischen Maria hervorbringt. Pinder beschreibt dieses Phänomen so, „daß die rechte Bildhälfte (...) für die linke selber schon Gegenstand des Schauens ist: die Gottesmutter im Freien ist ein Bild für das lichte Wesen links von ihr, was wieder für uns schon ein Bild und Teil des Geschauten ist“.<sup>219</sup>

Es stellt einen potentiellen Erfahrungsgehalt des Bildes dar, daß die visionär lichthaften Gestalten die dinglich weltlichen *durch ihr Schauen allererst produzieren*, daß die musisch bewegte Huldigung das irdisch beruhigte Bild der Madonna hervorruft. Man kann, so gesehen, die Mutter-Kind-Gruppe als Bild im Bilde betrachten und darüber hinaus das Sehen der visionären Lichtgestalten *im Sinne Nicolaus von Cues als existenzgebendes, göttliches Sehen* verstehen.<sup>220</sup> Die schöpferische Potenz des Sehens vor Augen zu führen, ist damit in zweifacher Hinsicht thematisiert: einmal durch das Zeigen eines existenzgebenden Sehens im Bild und einmal durch die ständige Anforderung an den Betrachter, seinen Blick im Bild zu bewegen und in der dynamisierten Bildstruktur als hervorbringend zu erkennen. So wie der Blick der lichthaften Mariengestalt die göttliche ‚visio‘ (von Cues) veranschaulicht, so gewinnt auch der Blick des Betrachters schöpferische Potenz. Geht er konstatierend auf das Bild zu, so zerfällt es in unzusammenhängende

Räume und eine ikonographische Multivalenz, folgt der Blick dagegen der Dynamik überfigürlicher Bezüge und wird tätig, so erzeugt er immer neue Kontexte, in denen sich auch die ikonographische Vieldeutigkeit je anders ausmünzt.

Im Verlaufe einer solchen Betrachtung kann insbesondere die Maria-Kind-Gruppe unterschiedliche Realitäten gewinnen. So fällt schwer, wenn der Blick einmal hier ruht, die betont erdennahe Marienfigur für ein generiertes Bild zu nehmen, scheint sie mit den Dingen im Vordergrund doch viel wirklicher als alles andere und wird doch der Blick immer wieder von der direkten Begegnung mit der Maria-Kind-Gruppe beherrscht; zumal die Silhouette der Gebirgslandschaft ihren Umriß wiederholt und die Konzentration des Blicks hier beruhigt. Die irdische Maria kann sich aus allem Umgebenden herauslösen, da sie gegenüber der sich wiederum ins Sphärische lösenden Hintergrundlandschaft eine andere Gegenwart gewinnt. So wirkt sie gleichsam als für sich bestehendes Andachtsbild.

In dieser isolierten Sicht bekundet sich nichts weiter als die irdisch innige Beziehung von Mutter und Kind. Alle Fülle der umgebenden imaginären Welt scheint vergessen. Dabei fällt zusehends die Ähnlichkeit der beiden Gesichter, ja sogar der Haarfarbe auf, und die anschauliche Gewißheit, daß der Knabe auf dem Arm nur der tatsächliche, leibliche Sohn dieser Frau sein kann, hinterläßt vor dem Horizont von Wiege und Badezuber eine nachdrückliche Wirkung;<sup>221</sup> schließlich offenbart sich hierin der Gedanke der Menschwerdung Christi in seinem erfülltesten und zugleich elementarsten irdischen Sinne. In dem Gewißwerden dieser Erkenntnis bleibt alle Vielfalt und auch Widersprüchlichkeit aufgehoben, was nicht meint, daß sie vergessen wird, sondern vielmehr, daß alles zugleich hierin enthalten bleibt.

Indem das labyrinthische Verwobensein, die geradezu provozierende Unauflösbarkeit mit der übervollen Umgebung immer kopräsent bleibt, Maria und Christus sich aber dennoch in einem autonomen Andachtsmoment befreien, vermag das Bild die Vielfalt der Mariengestalt zu entfalten und diese zugleich in der einfachen wie elementaren Idee der Menschwerdung aufzuheben. Das Bild eröffnet so gleichermaßen einen Blick auf die vielschichtige, immaterielle Marienvorstellung wie auf die schlichte naturhafte Idee des Mutterseins, in der die mystische Vielfalt aller anderen Vorstellungen mündet.

Auch in diesem Bild stehen wir wiederum – wie schon in der Kreuzigungstafel – einem betont wirklichen Phänomen einerseits, einer Vielfalt symbolischer oder übergegenständlich anschaulicher Bezüge andererseits und zugleich einem szenisch gebrochenen, gleichwohl bildmäßig evidenten Ganzen gegenüber.

Kehrt man nun zu der Eingangsfrage zurück, inwiefern die spezifische Verfassung der Bildwirklichkeit eine inhaltliche Deutung begründet, so ist eine mögliche Antwort an dieser Stelle fast schon gegeben. Der Zusammenhang zwischen dem mystisch vielgestaltigen Marienbild und der weltlich diesseitigen Mutter ist hier nicht in einem abbildlichen Sinne *gezeigt*, sondern *geschieht*; und zwar vor allem, indem die übergegenständlichen Gestaltungsmittel wie Licht und Farbe zu konkreten Handlungsträgern werden. Auf diese Weise bleiben die Brüche im Sinne der abbildlichen Repräsentation eines tatsächlichen Raumes erhalten; im anschauenden Vollzug aber entsteht gleichwohl ein bildhafter Raum, in dem sich alles übergegenständlich imaginär begegnen kann. Doch bleibt dieser Raum auch hier notwendig prozessual, sein Zusammenhang ist allein bildhaft visionär und allein in der Anschauung immer neu zu entdecken. Die Bildwirklichkeit erfüllt sich mithin auch hier nicht in einem feststellbaren Befund von Bezügen, sondern in der Produktion eines Erfahrungsmoments, in dem sich alles unauflösbar Vielgestaltige durch alle Erfahrung durchhalten kann. Durch eine solche Bildkonstitution kann das Marienbild *zugleich* die Erfahrung einer mystisch affektiven Unauflösbarkeit sowie des elementaren Mutterseins ermöglichen und dies zudem in seiner gleichzeitigen labyrinthischen Verwobenheit und in seiner Widersprüchlichkeit erhalten.



MATTHIAS GRÜNEWALD  
Erasmus-Mauritius-Tafel, vor 1525  
226 x 176 cm  
Alte Pinakothek der Bayrischen  
Staatsgemäldesammlungen München

#### INTERIM

Die ›Menschwerdungstafel‹ einerseits und die ›Kreuzigungstafel‹ andererseits stellen Pole innerhalb des Grünewaldschen Œuvres dar, und zwar insofern, als die ›Menschwerdungstafel‹ durch ihre opulente Fülle, den Reichtum und die Vielfältigkeit der Details, das manchmal dekorativ Zierliche, die beschwingte Dynamik der Farben und das betont lichthafte Bunte eine visionäre Bildwelt erzeugt, eine gleichsam musisch bewegte Welt, wogegen in der Kreuzigungstafel Klarheit und Reduktion auf das Realistisch-Physische und Gebärdenhafte herrscht. Dies sind zugleich auch Charakteristika, die sich jeweils auf die ganze Schauseite des Altars übertragen lassen. Während in der ersten Schauseite die vereinzelter Figuren physisch gegenwärtig sind und auch die Farben durch Vereinzelung expressive Präsenz gewinnen, ist in der zweiten Ansicht alles erfaßt von einer flutend bewegten, leuchtenden Buntfarbigkeit, die über die Tafeln



MATTHIAS GRÜNEWALD  
Hl. Dorothea der Predella eines kleinen  
Altars, um 1500, 48 x 85 cm, Veste Coburg  
(als Leihgabe der Sammlung Schäfer)

hinweg schwingt. Der strahlende Akkord der rot-gelb-blauen Farbtrias ist bestimmend für die gesamte Ansicht, um in der Mitteltafel seine ganze Reichhaltigkeit zu entfalten.

Zwischen diesen beiden Tafeln als Polen läßt sich Grünewalds Œuvre aufspannen: die Passionsdarstellungen wie die frühen Kreuzigungstafeln in Basel und Washington, die Tauberbischofsheimer Tafeln und die ›Aschaffener Beweinung‹ [ABB. S. 153] auf seiten der ›Isenheimer Kreuzigung‹ und die ›Stuppacher Madonna‹ auf seiten der ›Menschwerdungstafel‹ und der gesamten zweiten Schauseite des ›Isenheimer Altars‹. Die reduzierten Passionstafeln wie auch die visionären Bilder sind in Ikonographie und gestalterischer Ausformulierung die außergewöhnlichsten Bildfindungen des Malers.

Werke wie die Freiburger ›Maria-Schnee-Tafel‹ oder die Münchener ›Erasmus-Mauritius-Tafel‹ [ABB. S. 87]<sup>222</sup> heben sich dagegen weniger deutlich von der Malerei der Zeitgenossen ab; Kolorit und Ikonographie sind in ihnen weniger spezifisch. Doch auch hier kommt ein wesentliches Charakteristikum Grünewaldscher Malerei zur Geltung, das bisher noch nicht ausgeführt wurde: der besondere Ausdruck der Figuren, die Hervorbringung einer psychischen Wirkung. Gerade in der ›Erasmus-Mauritius-Tafel‹ läßt sich ein sehr starkes Spannungsmoment zwischen den beiden Protagonisten ausmachen. Ihre schwer

durchschaubaren Blicke und die Sprache ihrer Hände hält die Begegnung in einem eigentümlichen Schwebezustand.<sup>223</sup>

Es gibt im Ausdruck der Figuren gewisse Charakteristika, welche auch die zeitweise umstrittenen Frühwerke wie die sogenannte ›Predella eines kleinen Altars‹ und den ›Lindenhardter Altar‹ als Arbeiten Grünewalds kenntlich machen.<sup>224</sup> Charakteristisch ist beispielsweise der merkwürdig scheue, abgewandte Blick, der geneigte Kopf und der eigentümlich gespreizte Griff der Hände, der sich in der Darstellung der hl. Dorothea auf der ›Predella eines kleinen Altars‹ [ABB. S. 88]<sup>225</sup> ebenso beobachten läßt wie in der Mariendarstellung der Isenheimer Verkündigung.<sup>226</sup>

Sucht Grünewald in seinen Figuren immer wieder verwandte Eigenschaften geltend zu machen und vermeidet das Individuelle? Es ist immerhin eklatant, daß Grünewald im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen, keine Porträts malte.



MATTHIAS GRÜNEWALD  
sogen. Porträt des Guido Guersi, 1512–1515  
34,1 x 25,3 cm  
Weimarer Schloßmuseum



MATTHIAS GRÜNEWALD  
Männerkopf, nach 1520 (?)  
25,5 x 19 cm  
Nationalmuseum Stockholm



MATTHIAS GRÜNEWALD  
sogen. Selbstbildnis, nach 1520 (?)  
20,5 x 15,2 cm  
Universitätsbibliothek Erlangen



MATTHIAS GRÜNEWALD  
Trias Romana, nach 1520 (?)  
27,2 x 19,9 cm  
Kupferstichkabinett Berlin

Dennoch: einige ‚porträthafte‘ Zeichnungen sind auch von ihm erhalten; Zeichnungen, die mehr sind als einfache ‚Modellstudien‘<sup>227</sup>: das sogenannte ›Porträt des Guido Guersi‹ [ABB. S. 89] im Weimarer Schloßmuseum, der ›Männerkopf‹ in Stockholm [ABB. S. 89], das sogenannte ›Selbstbildnis‹ in der Erlanger Universitätsbibliothek [ABB. S. 90], die ›Trias Romana‹ im Berliner Kupferstichkabinett [ABB. S. 90] und die ›Lächelnde Frau‹ im Louvre [ABB. S. 93].<sup>228</sup> Letztere soll im folgenden exemplarisch betrachtet werden, da in ihr einiges über Grünewalds Verständnis des Menschen als geistiges Individuum ersichtlich werden kann.

## DER ABGEWANDTE BLICK: ZUR ZEICHNUNG EINER ›LÄCHELNDEN FRAU‹<sup>229</sup>

### Ausgangspunkt

Es ist ein Topos der Grünewald-Literatur, daß sich der Maler nicht sonderlich „um die Darstellung des Individuellen bemüht“ habe.<sup>230</sup> Und dennoch sprach etwa Eberhard Ruhmer hinsichtlich der Louvre-Zeichnung [ABB. S. 93] von „einer eng modellgebundenen Objektivität“ und bezeichnete sie vorsichtig „bildnishaft“.<sup>231</sup> Warum man aber Grünewalds Zeichnungen „bildnishaft“ nennt, während man bei Holbein d.J. oder Dürer von Bildnis- oder Porträtzeichnungen spricht, wurde nie wirklich begründet. Was unterscheidet Grünewalds ›Lächelnde Frau‹ von den ‚klassischen‘ Renaissancebildnissen?

### Physiognomie

Zunächst ist es eine Typologie der Gestalten und damit sicher auch die Wahl des Modells, die bei Grünewald bereits charakteristische Züge aufweist. Die Zeichnung einer ›Lächelnden Frau‹ läßt einen ähnlichen Frauentypus erkennen wie die Dargestellten auf der Oxforder und der Winterthurer Zeichnung [ABB. S. 107+113].<sup>232</sup> Sie ist aber ebenso vergleichbar mit einigen von Grünewalds Mariengestalten,<sup>233</sup> wie mit den beiden weiblichen Heiligen des Helleraltars. Verwandtschaftlich erscheinen das relativ fleischige, großflächige Gesicht, mit den hervortretenden gerundeten Wangen und dem runden Kinn, das von einem leichten Grübchen profiliert ist und mit dem Ansatz eines Doppelkinns in den kräftigen, faltigen Hals übergeht; verwandt scheint aber auch das relativ unprofilierte Dekolleté, das durch die leicht gebogene Schulterlinie recht massig wirkt. Ebenso sind die kleinen Augen und die ein wenig schmalen Lippen bei den genannten Frauendarstellungen vergleichbar.

Fraenger nannte den Typus der ›Lächelnden Frau‹ „bäuerlich“<sup>234</sup>, was ein Vergleich mit Dürers ›Windischer Bäuerin‹ [ABB. S. 92]<sup>235</sup> tendenziell bestätigt.



ALBRECHT DÜRER  
Windische Bäuerin, um 1505  
39 x 27 cm, British Museum London

Jedenfalls wird deutlich, daß Grünewald keinen feingliedrigen Frauentypus mit ebenmäßigen Gesichtszügen bevorzugte, sondern einen kräftigen, in dessen Gesicht das Fleischlich-Leibliche dominiert.

Darüber hinaus ist bei der ›Lächelnden Frau‹ durch die gebogenen Falten am Hals, die Falten um den Mund und unter den Augen auch eine ungefähre Altersfestlegung gegeben. Vielleicht trägt auch das Kopftuch dazu bei, daß sie nicht mehr ganz jung erscheint und einen eher mütterlichen Zug erhält.<sup>236</sup>

### Aufgelöste Substanz

Es fällt auf, daß die ›Lächelnde Frau‹ rein frontal gezeigt ist, ohne daß allerdings der Eindruck der Frontalität bestimmend würde. Dies liegt nicht nur an dem nach links gewandten Blick und dem leicht asymmetrischen Lächeln, also der abgebildeten Mimik, sondern auch an einigen gestalterischen Maßnahmen. Dazu gehört etwa das asymmetrisch gewickelte Kopftuch, das sich auf der rechten Seite als feste Stoffmasse nach vorne wölbt und vom Kopf nach oben absteht, während



MATTHIAS GRÜNEWALD  
Kopf einer Lächelnden Frau, nach 1520  
20,1 x 14,7 cm, Cabinet des Dessins du Louvre Paris

es auf der linken Seite in einem Ende herabhängt und weit zurückweicht. An dieser Stelle zeichnet sich zudem ein deutlicher Helldunkelkontrast ab, wodurch sich eine asymmetrische Gewichtung und Tiefenstaffelung ergibt, die eine diagonale Beziehung betont zwischen dem herabhängenden Zipfel und dem sich nach rechts oben ausbeulendem Stück.

Im Gesicht selbst läßt sich ein ähnliches Phänomen beobachten: Die rechte Gesichtshälfte tritt durch stärkere Helligkeit sowie die plastisch ausgeformte Wölbung der Wange hervor, der Mundwinkel ist leicht nach oben gezogen. Die linke Gesichtshälfte dagegen ist weniger deutlich profiliert, bleibt etwas verschattet und der Mundwinkel zieht sich nach unten. Auch das linke Auge hat einen ganz anderen Charakter als das rechte, ist extrem klein, das obere Lid scheint kaum profiliert, das untere hingegen ist mit zittriger Linie gezeichnet, so daß es spannungslos wirkt. Dieser Eindruck verstärkt sich, wenn man die rechte Gesichtshälfte zudeckt. Demgegenüber ist am rechten Auge die obere Lidfalte durch eine klare Linie abgesetzt und die gesamte Form mit klar geschwungenen Bögen gezeichnet. Eine plastisch ausgeformte, straffe, großflächige, rechte Gesichtshälfte steht einer flacheren, weniger vollen, kleinteiligen Hälfte gegenüber. Zudem besteht eine diagonale Beziehung zwischen den beiden Schattenzonen des rechten Auges und des linken Mundwinkels.

Weitere Asymmetrien im Gesicht entstehen durch das nach rechts verschobene Kinn, die unten leicht nach rechts geneigte Nase und den Saum des Kopftuchs, der links anzuliegen scheint, während er rechts vom Gesicht absteht.

Aber auch die Lichtführung, die sich durch Schatten an Hals, Nase und Kopftuch anzeichnet, wirkt Frontalität und Symmetrie entgegen; ebenso die unterschiedlich hohe Schulterlinie.

Durch diese Spannungsverhältnisse wird der Blick des Betrachters unweigerlich in Bewegung versetzt. Im Gesicht vollzieht er eine Kreisbewegung, die entlang des nach rechts sich neigenden Kinns, über den nach oben angehobenen Mundwinkel, die Wange und den aufsteigenden Saum des Kopftuches verläuft und über den steil abfallenden Saum links und die Wange wieder am Kinn mündet. Begleitet wird diese Bewegung von den gleichsam in das Gesicht ein-

schwingenden bogenförmigen Halsfalten sowie den vierteilig bewegten Kopftuchfalten links. Außerdem unterstützt die Lichtführung den rechts aufsteigenden und links abfallenden Bewegungszug: Der Lichtreflex unter dem Kinn zeigt eine diagonale Linie von links unten nach rechts oben an, während der Schatten – wandert man mit dem Blick auf der linken Seite herab – wie ein spitzes Dreieck nach unten weist.

Ein wiederum anderer Bewegungsmodus entsteht durch die Art der Schraffur. Gerade im Bereich des Dekolletés versetzen die wellenförmigen Linien den Blick in schwingende Bewegung. Dabei ist auffallend, daß die Schattenzonen wie Flecken auf der Haut liegen. Sie scheinen weniger das plastische Profil der Körperoberfläche zu bezeichnen, wirken nicht als „Körperschatten“<sup>237</sup>, sondern stellen vielmehr ein reich bewegtes, fast autonomes Licht- und Schattenspiel dar.

Die Strichführung hat zugleich aber Einfluß auf die Wirkungsweise der vor Augen stehenden Körperlichkeit der Figur überhaupt und bestimmt die Anmutung der Oberflächen-Konsistenz. Die locker weiche und unregelmäßig bewegte Schraffur der Zeichnung und eine nur selten im Dienste der Darstellung von Plastizität stehende, vierteilige Schattenverteilung vermögen keine greifbare Oberfläche herzustellen. Statt dessen löst ein diffuses Licht- und Schattenspiel das Gesicht in eine sphärische Wirkung, und der leichte „Hauch“<sup>238</sup> einer roten Schraffur auf den Wangen überführt die Oberfläche in ein beinahe auratisches Schweben.

Besonders im Kontrast zu Dürers Zeichenstil und seiner systematischen Kreuzschraffur (wie sie auch seiner ›Windischen Bäuerin‹ eigen ist) scheint bei Grünewalds ›Lächelnder Frau‹ der Oberflächenwiderstand in ungreifbare Ferne aufzugehen.<sup>239</sup>

Es kommt hinzu, daß die Umrißlinien nicht nur von ihrer materiellen Konsistenz, ihrer porösen Offenheit auf dem Papier, sondern auch durch ihren instabil geschwungenen oder zuweilen vibrierenden Duktus der Strichführung eine Empfindlichkeit der Oberfläche suggerieren. Gerade die rechte Schulterlinie zeigt eine gewisse Durchlässigkeit; ihr Verhältnis zur Linie des Halsansatzes



ALBRECHT DÜRER  
 Bildnis eines Baumeisters, 1506  
 39,1 x 26,6 cm  
 Kupferstichkabinett Berlin

scheint ungenau, so als sei hier nicht ganz entschieden, ob die Linie wirklich identisch ist mit dem Schulterkontur.<sup>240</sup> Es fehlt der klare Widerstand zwischen Substanz und leerer Umgebung. Oskar Hagen sprach deshalb von einer „entfestigten“ Form, „die selbst flüchtig zerrinnt, wo die Gewalt des Lichtes es gebietet.“<sup>241</sup>

Diese Wirkungsweise wurde häufig mit dem Begriff des „malerischen“<sup>242</sup> Zeichenstils bezeichnet, man charakterisierte Grünewalds Art gegenüber der Dürers als die „feinere nervösere, weichere“<sup>243</sup>; doch ist damit das Phänomen insofern nicht vollends gefaßt, als die Auswirkungen des Zeichenduktus auf die Anmutungsqualität der dargestellten Figur noch nicht berücksichtigt sind.

Anders als bei Dürers Bäuerin oder seinem »Bildnis eines Baumeisters« [ABB. S. 96]<sup>244</sup> ist bei Grünewald die feste Leiblichkeit, der dingliche Bestand von der Qualität der Umgebung nicht grundlegend unterschieden. Diffuse Schatten-



HANS HOLBEIN D. J.  
 Dorothea Meyer, geb. Kannengiesser,  
 um 1526  
 39,5 x 28,1 cm  
 Öffentliche Kunstsammlung Basel,  
 Kupferstichkabinett

zonen und ein bewegtes Schimmern auf der Haut entbinden die Substanz in eine erscheinungshafte Ferne, die dem Dargestellten zugleich einen „geschwächten Realitätscharakter“<sup>245</sup> verleiht – zumindest im Sinne einer äußerlich faßbaren Wirklichkeit, denn das Antlitz ist hier kein „substanzhaftes Gegenüber“<sup>246</sup> mehr.

Dürer hingegen versucht seinen Figuren genau dieses „Substanzhafte“ zu geben. Mit systematischen Kreuzschraffuren schafft er klare Grenzen und eine haptische Oberfläche, die zuweilen, wie beim »Bildnis eines Baumeisters«, eine beinahe metallische Festigkeit gewinnt. Die Kreuzschraffur „wirkt als Gitter, ist ein haltendes Gewebe, das bindet und den Körper deutlich ausgrenzt von dem Umgebenden“, schreibt Wölfflin.<sup>247</sup> Und weiter bemerkt er, daß Dürer ein Künstler war, „dessen Sinne mit der Kraft der Einseitigkeit auf das körperlich Greifbare und Tastbare gerichtet waren, der die Dinge im Raum wirklich als luftverdrängende empfand und dem ihre Schwellungen und Wölbungen zum starken Erlebnis wurden.“<sup>248</sup>

Es kommt hinzu, daß er das Gesicht auf ein darunterliegendes, tektonisches Gerüst aufbaut. Die klare Festigkeit der Körperachse bleibt immer präsent. Die Mittellinie des Hemdes und die rechtwinkelige Armhaltung wirkt ebenso bestimmend wie die Senkrechten im Gesicht (die Stirnfalte sowie die senkrechten Falten auf Lippe und Kinn). Grünewald hingegen läßt die Form allein aus der schwebend bewegten Oberflächen-Modellierung entstehen.

Auch die Verfestigung der Figur durch ein planimetrisches Liniengerüst, wie sie etwa Hans Holbein d.J. nutzt, findet man in seinen Zeichnungen nicht. Im ›Bildnis der Dorothea Meyer, geb. Kannengiesser‹ [ABB. S. 97]<sup>249</sup> erzeugt Holbein beispielsweise durch die klaren, feinen Linien, deren parallelen Verlauf und deren Einbindung in das Blattformat eine Stabilität; insbesondere die gerade Linie am Hinterkopf, die über gut ein Drittel der Blatthöhe parallel zum Bildrand verläuft, gibt der Figur enorme Festigkeit.

Eine konstruierte Achsialität oder planimetrische Verfestigung fehlt Grünewalds Figuren. Selbst die für eine Frontaldarstellung fast zwangsläufige Mittelachse ist immer wieder gebrochen: Die Nase weist nach links, das Kinn ist verschoben usw. Alles bleibt bewegt und ohne festgelegte Koordinaten.

Während bei Dürers Baumeister etwa die Bewegtheit der Haare immer im Verhältnis zum geschlossenen Volumen des Schädels bzw. zur Körperachse gesehen wird, gibt es bei Grünewald keine stabilisierende Matrix. Der Eindruck von Strenge und Festigkeit durch die starke Gebundenheit an einen Ordnungsvorwurf wie bei Dürer oder Holbein ist in Grünewalds Zeichnung nicht gegeben. „Von den drei Möglichkeiten, den Leib als Knochenbau, als Muskelgewebe oder als Epidermis, als beständig, als beweglich oder als ›ephemer‹ zu nehmen, wählt er die letzte. Denn er überantwortet das bekundete Lebendige dem geschwinden Wechselwesen huschender Haarschatten und damit dem vergänglichsten von allen Aspekten des Menschenleibes“, schreibt Adolf Max Vogt.<sup>250</sup> Grünewald ginge es um „das Beachten osmotischer Durchdringung und wechselnder Aggregatzustände. Als wäre es insgeheim auf große Verwandlung abgesehen, gilt hier das Augenmerk fast ausschließlich dem, was unstabil und änderungsträchtig ist.“<sup>251</sup>

## Momentaneität und labile Bewegung

Dieser beschriebene Darstellungsmodus wird für den Betrachter wie zur Eigenschaft der dargestellten Figur selbst, der Duktus ist von der Mimesis nicht mehr abzuziehen: Das Diffuse, Bewegte und Osmotisch-Wandelbare, das Flüchtig-Ephemere charakterisiert die ›Lächelnden Frau‹ genauso wie die beschriebene Empfindlichkeit der Konturlinien. Auch kann die Bewegung einer Linie als Bewegung der Figur wirken. Unter diesem Horizont erscheint die unterschiedliche Höhe der Schulterlinien der ›Lächelnden Frau‹ wie ein leichtes Wiegen des Oberkörpers oder die verschiedene Profilierung der Gesichtshälften als Mimik: der Darstellungsduktus wird immer auch zur Regung der dargestellten Person.

Auch das Fehlen der Körperachse, der greifbaren Substanz oder mehr noch das Fehlen eines festen Kerns bestimmt den Daseinsmodus der Dargestellten selbst. So erscheint ihre Mimik und Bewegung nicht als vorübergehendes Ereignis an einen ansonsten festen, substantiellen Gegenüber, wie im Falle von Dürers Baumeister, vielmehr wird allein das *momentan Bewegte* das Primäre. Indem der ›Lächelnden Frau‹ jede Suggestion fester Substanz fehlt, geht sie ganz im Augenblick auf. Der Zipfel ihres Kopftuches erscheint ebenso veränderlich wie ihr Gesicht. Nichts ist objekthaft zuständlich betrachtet, sondern alles von einer labilen Bewegung erfaßt.

Zu diesem Eindruck von Momentaneität trägt aber auch die Mimik bei: Der Blick zur Seite kann rein physiologisch ebensowenig als etwas Permanentes aufgefaßt werden wie der zu einem Lächeln verzogene Mundwinkel. Wie häufig in der Porträtkunst dient das Lächeln auch hier „der Veranschaulichung des Momentanen, des Fragilen, auf der Spitze stehenden Ausdrucks einer Person.“<sup>252</sup>

Die Momentaneität wird durch die Unentschiedenheit des Gesichtsausdrucks noch gesteigert. Die linke Gesichtshälfte mit dem herabhängenden Mundwinkel, dem ermatteten Auge und der wenig profilierten Wangenpartie zeigt eine gänzlich andere Ausdruckslage als die rechte, in der alles sehr viel

plastischer wirkt und durch das Grübchen in der Wange zudem das Lächeln betont wird. Hier erhält auch das Auge einen anderen Blick. Wenn man die jeweils andere Hälfte verdeckt, so gewinnt man den Eindruck eines lächelnden und eines nachdenklichen Gesichts, eines kraftvollen und eines ermatteten, eines jungen und eines alten. In der Zusammenschau aber wirkt der Ausdruck ambivalent, wie in einer labilen Spannung gehalten, wie „ungreifbaren Schwankungen“<sup>253</sup> unterlegen und durch die vielfache Bewegtheit zugleich auch flüchtig.<sup>254</sup>

### Imaginäre Begegnung

Betrachtet man die Zeichnung nicht nur in ihrer materialen Faktizität, sondern auch mimetisch, mit anderen Worten, als das Bild einer Frau, so findet zugleich eine imaginäre Begegnung zwischen dem Betrachter und der dargestellten Person statt, die vor allem durch den zur Seite abgewandten Blick der ›Lächelnden Frau‹ geprägt ist.

Dieser Blick aber ist nicht nur Ausdruck der Momentaneität, des Flüchtigen, er ist überdies – unter dem Horizont der Begegnung – auch als Reaktion auf das Gesehen-Werden zu verstehen; er ist zugleich ein Wegsehen. Insofern kann der Eindruck entstehen, als hätte die Gezeigte ein Bewußtsein dafür, daß sie gesehen wird, und als wäre ihr Ausweichen eine Reaktion auf dieses Gesehen-Werden. Die Wendung des Blicks wird somit zu einem Entfliehen, einer Vermeidung möglicher Konfrontation mit dem Gegenüber.<sup>255</sup>

Allerdings muß der Blick nicht notwendig als ein bewußtes Ausweichen und Entfliehen verstanden werden, ebenso läßt sich aus ihm ein einfaches Abwesend-Sein lesen. Aber auch dann verhindert er die Begegnung.

Zu dem abgewandten Blick kommt hinzu, daß dem Gesicht der ›Lächelnden Frau‹ die erwähnte Kreisbewegung eingeschrieben ist. Verfolgt der Betrachter dieses Kreisen, so scheint der abgewandte Blick der Frau gleichsam in sich selbst zurückzuführen. Die ›Lächelnde Frau‹ wirkt durch diese Zurückführung des Blicks wie in sich selbst gefangen.

Eine vorgestellte Begegnung ist überdies auch wesentlich von der Auflösung der Physis geprägt: Hier steht kein physisch anwesendes Gegenüber vor Augen, sondern die auratische Erscheinung eines Antlitzes, das sich von seinem körperhaft greifbaren Hiersein gelöst hat und vielleicht nur die erinnerte Vision einer flüchtigen aber psychisch aufgeladenen Begegnung ist.

### Die ›Lächelnde Frau‹ und das Individualporträt

Grünewalds ›Lächelnde Frau‹ tritt dem Betrachter nicht als ein substanzhafter „Jemand“ entgegen, dem man „begegnen“, mit dem man „kommunizieren“, den man „verstehen“ könnte und der als Objekt der Anschauung den Kern seines Selbst verraten würde; sie entspricht damit nicht der von Gottfried Boehm aus der Porträtmalerei der italienischen Renaissance heraus entwickelten Vorstellung eines „Individuums“, das eine eigene „Mitte“ aufweist.<sup>256</sup> Man erkennt hier nicht den Charakterkern eines Individuums, sondern das *Antlitz* eines Menschen, das sich von der psychischen Konsistenz ablöst und in einer verzeitlichten, indifferent-labilen „*Befindlichkeit*“<sup>257</sup> aufgeht. Im Antlitz der ›Lächelnden Frau‹ drückt sich gerade nicht das aus, was immer faßbar ist, was als Kern eines Ichs begriffen wird, sondern das, was an einer Person uneinholbar, momentan und flüchtig bleibt. Es wird hier nicht das in seinem Dasein selbstgewisse und in seinem Charakter sich offenbarende Individuum vor Augen gestellt, vielmehr scheint sich hier alle wissentliche und willentliche Daseinsgewißheit in einer reinen „*Gestimmtheit*“<sup>258</sup> zu verlieren.

Wesentliche Unterschiede zu den Individualporträts Holbeins d. J. und Dürers bleiben unübersehbar. So ist Grünewalds Frau immer planimetrisches Phänomen. Dürers Baumeister dagegen wirkt als körperhafte Erscheinung, die sich im illusionistischen Bildraum potentiell bewegen kann. Diese Suggestion eines Handlungsraumes, in dem sich die Figur scheinbar verhalten kann, fehlt Grünewalds Frau. Sie ist aber wesentliche Voraussetzung, um die Dargestellte als potentiell selbstverantwortlich handelndes Individuum vorzustellen, das sich „über seine okkasionelle Prägung hinaus“ verhalten kann.<sup>259</sup> Grünewalds Frau bleibt eine sich permanent verflüchtigende Erscheinung, ihr fehlt die Konsistenz.

Für den Eindruck eines selbstbestimmten Individuums ist weiterhin die Haltung ausschlaggebend. Dürers ›Baumeister‹ etwa scheint zu posieren, scheint eine Haltung einzunehmen, die ihn selbst repräsentiert. Die Gradlinigkeit und Orthogonalität der Armhaltung und das Aufrechte des Oberkörpers mit dem Winkel in der Hand führt die gesamte Figur zu einer Selbstevidenz. Der feste Griff der Hand zeigt dabei beispielhaft an, daß diese Person eigenverantwortlich zu handeln vermag. Durch die Selbstevidenz wird zugleich suggeriert, daß die abgebildete Person in ihrem Charakter und Wesen erfaßt ist und daß durch die Art, wie sie sich hier zeigt, ihr Kern offenbar wird.

Grünewalds Frau hingegen offenbart sich gerade nicht, sondern verbleibt in ihrer unauflösbaren Veränderlichkeit und Verzeitlichung. Ihr Antlitz an der Grenze zur Auflösung in eine indifferent bewegte Befindlichkeit steht im krassen Widerspruch zu Dürers Vorstellung des Individuums. Der ›Lächelnden Frau‹ fehlt alles Willentliche, jeder selbstbewußte Kern ebenso wie ein greifbarer Charakter; sie vertraut sich ihrem Gegenüber nicht an, offenbart sich nicht.

Dennoch erfüllt die Zeichnung ein wichtiges Merkmal, daß ihr einen bildnerischen Charakter verleiht: gemeint ist der Eindruck, daß die Dargestellte in all ihren Zügen dem möglichen Modell „ähnlich“ zu sein scheint. Diesen eigentümlichen Eindruck, man könne jemanden als „ähnlich“ erkennen, obwohl man ihn nie gesehen hat, führte Boehm als ein hermeneutisches Grundphänomen des Individualporträts an.<sup>260</sup> Solcher Anschein entsteht zu einem wichtigen Teil durch das Einschreiben scheinbar unverwechselbarer, ‚individueller‘ Züge wie hier etwa das einseitige Grübchen, die verschieden geformten Hals- und Nasolabialfalten, das ausgeformte Kinn usw. Hieraus resultiert der Eindruck, die dargestellte Frau habe es tatsächlich gegeben und, daß sie genauso ausgesehen haben muß.

Gleichwohl erhält man keine Gewißheit, wer die hier Dargestellte ist. So bleibt etwa ihre gesellschaftliche Stellung ebenso wie ihre charakterliche Prägung offen. Sie ist vor allem dadurch charakterisiert, daß ihr Gestimmt-Sein nicht unabhängig von ihr realisiert werden kann. Sie spielt es nicht, es hat unmittelbar mit ihr zutun, geht aus ihrem In-sich-Kreisen hervor; doch sagt das nur bedingt etwas über die Person aus. Sie könnte sich in einer anderen Situation vielleicht als eine ganz Andere darstellen, eine Andere, an der nicht mehr die

gleichen Eigenschaften zu erfahren sind. Andererseits aber wird durch ihren Blick und ihr Lächeln scheinbar etwas von dem erfahrbar und wirklich, was sie seelisch erfaßt. Es scheint in dem Antlitz etwas auf, das sich nicht auf den Ausdruck des Lächelns oder des Blicks reduzieren läßt. So offenbart sich in der Momentaneität und Ambivalenz doch die Uneinholbarkeit der Befindlichkeit einer Fremden, einer Fremden insofern, als die substantielle Mitte verborgen ist,<sup>261</sup> an der aber dennoch ein fremdes Selbst zu errahnen bleibt, indem an ihr die unauflösbare Tiefe „eines unvertrauten Seins“ bewußt wird.<sup>362</sup>

Das Antlitz ist damit als metaphysische Dimension gefaßt, ohne daß ein Porträt im Sinne des Renaissance-Individuums geschaffen wird. Das Gegenüber tritt nicht als der in seinem metaphysischen Kern sich offenbarende Jemand auf, sondern als das in seinem Kern entfliehende, niemals faßbare, sich stets wandelnde und insofern *radikal lebendige Mysterium*.

Der wesentliche Unterschied zur Konstitution des Individuums bei Dürer ist, daß sich bei Grünewald die momentane Äußerung einer Person nicht um die Achse einer Daseinskonstante herum ereignet: diese *Daseinskonstante* fehlt, so daß alles im Momentanen und immer nur *Werdenden* verbleibt, das von seinem situativen So-Sein nicht abzuziehen ist: das Sich-Bekunden einer Ich-Konstante ist vermieden. Dafür aber wird etwas anderes gezeigt; die Zeichnung der ›Lächelnden Frau‹ ermöglicht, sich der „unfaßbaren, unausdrückbaren und widerspruchsvollen Spontaneität (...) [eines] Menschen in seinen tiefsten Regungen bewußt“<sup>363</sup> zu werden und ihm hierin bei aller Fremdheit nahe zu sein, ihm ganz unvermittelt in der Unwillkürlichkeit eines psychischen Spannungsmoments zu begegnen.

Es wurde als ein auffallender Zug innerhalb Grünewalds Œuvre beschrieben, daß die von ihm dargestellten Menschen eine spezifische Körperlichkeit erhalten, eine Körperlichkeit, die durch Bewegung und Gebärde in Erscheinung tritt, die ohne einheitliche Konsistenz und festes Gerüst bleibt. Ebenso prägnant ist jedoch auch das hiervon nie ganz zu trennende „Gestimmt-Sein“ seiner Figuren. Hierin bekundet sich immer wieder das Extreme: die momentane Anspannung in einer Grenzsituation.

Insofern als Grünewalds Gemälde aber ausschließlich religiösen Themen gewidmet sind und eine derartig zugespitzte Prägung der dargestellten Menschen somit im Kontext religiöser Themen steht, verdienen sie unter diesem Horizont eine nochmals vertiefte Betrachtung.

Besonders aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang Grünewalds Zeichnung einer ›Betenden Frau‹ im Oxforder Ashmolean Museum [ABB. S. 107]; denn diese Zeichnung steht einerseits in enger Beziehung zu den Passionsbildern und ist mit den klagenden Frauen der Kreuzigungsbilder auffallend verwandt,<sup>264</sup> andererseits aber bleibt sie weitestgehend von ikonographischer Gebundenheit befreit und ist insofern fundamental auf die Haltung der Figur konzentriert. Es ist naheliegend, sie als Vorstudie zu einem Kreuzigungsbild zu betrachten, jedoch – dies macht vor allem der Halbfiguren-Ausschnitt deutlich – in einem noch vorläufigen Stadium, in dem am Modell mögliche Haltungen erprobt werden und es dem Maler insofern zunächst um die Suche nach Darstellungsmöglichkeiten geht.

Hinzu kommt, daß neben der Oxforder Zeichnung noch drei weitere, sehr verwandte Blätter bekannt sind, die ebenfalls betende Frauen oder zumindest Frauen mit gefalteten Händen zeigen.<sup>265</sup> Diese gehäufte Darstellung einer Motivik mag die Bedeutung anzeigen, die Grünewald dem Thema der betenden Frau beigemessen hat.

## WIDER DIE SELBSTGEWISSHEIT: ZUR OXFORDER ZEICHNUNG EINER ›BETENDEN FRAU‹

### Physiognomie

Die halbfigurige Darstellung der ›Betenden Frau‹ [ABB. S. 107] zeigt einen mit der ›Lächelnden Frau‹ [ABB. S. 93] im Louvre durchaus verwandten Frauentypus.<sup>266</sup> Zunächst sind es die bereits oben erwähnten Übereinstimmungen in der Physiognomie, die wiederum durch runde, hervortretende Wangen, ein insgesamt großflächiges Gesicht und einen kräftigen Hals mit runden Falten geprägt ist. Wenn auch hiermit nicht gesagt werden soll, daß es sich um das gleiche Modell handelt, denn die weit auseinanderstehenden Augen und auch die Form des Mundes unterscheiden sich doch erheblich, so muß man gleichwohl diese unübersehbare typologische Verwandtschaft feststellen.<sup>267</sup> Abermals zeichnet Grünewald kein feingliedriges und ebenmäßig-schönes, sondern ein grobfleischliches Gesicht voller asymmetrischer Unausgewogenheit. Ein wesentlicher Aspekt für diese besondere Wirkungsweise ist auch hier – wie bei der Louvre-Zeichnung – eine Verschiedenartigkeit der Gesichtshälften.

### Spannung und Deformation

Auffallend ist zunächst die wechselnde *Ansichtigkeit*: Während man die Nase und die linke Gesichtshälfte von links aus wie in leichter Untersicht betrachtet, erscheinen die rechte Hälfte wie auch der Hals eher frontal. Darüber hinaus geht das Gesicht links beinahe unprofiliert in den Hals über, während es rechts deutlich abgesetzt ist.

Neben der wechselnden Perspektive gibt es abermals eine unterschiedliche *Gewichtung* der Gesichtshälften; hieran hat – wie auch in der Louvre-Zeichnung – die Kopfbedeckung einen maßgeblichen Anteil. Während das Tuch links in einer klaren Form gerade herabhängt, erscheint es rechts in einer vibrierenden Bewegung. Links ist durch das Tuch, den geneigten Kopf, den weiter herab gesenkten

Blick, den abfallenden Schulterkontur und durch den umgebogenen Kragen insgesamt eine herabfallende Bewegung auszumachen, wohingegen rechts der Lichtschimmer unter dem Kinn, der emporgerichtete Blick, der Kragen und das weniger schwere Kopftuch sich zu einer Aufwärtsbewegung verbinden.

Die verschieden gelagerte Gewichtung, die gegenläufigen Bewegungsimpulse sowie die wechselnde Ansichtigkeit versetzen das Gesicht in eine dauerhafte Spannung, die sich zu einer geradezu expressiven Deformation steigert.<sup>268</sup> Hierdurch schreibt sich dem Gesicht zugleich etwas von durchlebter Geschichte, eine Art Lebensspur ein.

### Bewegung und Handlung

Während in der Louvre-Zeichnung abernoch alles auf die Physiognomie des Gesichts konzentriert blieb, weitet sich in der Oxforder Zeichnung der Ausschnitt zur Halbfigur. Mit diesem um die Hände vergrößerten Ausschnitt kommt ein deutliches Handlungsmoment hinzu, und damit unterscheidet sich das Blatt wesentlich von der Zeichnung der »Lächelnden Frau« zumal das handlungsmäßig Bewegte durch die formale Gestaltung nochmals gesteigert wird; denn hier beschreiben klar hervortretende Linien eine komplexe Bewegungschoreographie, die sich gegenüber der gegenständlichen Darstellung manchmal fast verselbstständigt.

Innerhalb des Bereichs, den der Schleier als geschlossenen Kontur umfängt, wirkt ein vielfältiges Sich-Verschlingen von wogenden und vibrierenden Linien.<sup>269</sup> Alles ist erfüllt von Bewegungszügen, die den Blick auf das Bild immer neu ausrichten, ohne sich zu einem kontinuierlichen Weg zu schließen. Die Linien dienen hier nicht allein der Gegenstandsvergewisserung, sondern zeigen zugleich Strömungen und Turbulenzen an, die sich als beinahe *autonome Figurationen* vom gegenständlich zu Bezeichnenden ablösen.

Zudem tragen die Linien ganz unterschiedliche emotionale Werte. So wirken die zittrigen Linien der Ärmel und des Kopftuchsaums rechts wie ein Offenbarwerden innerer Bewegtheit.



MATTHIAS GRÜNEWALD

Betende Frau mit Kopfschleier, vor 1520  
38 x 24 cm, Ashmolean Museum Oxford

Neben diesen komplex verwobenen Linienwegen ist die Figur als ganze bestimmt von einem Emporstreben. Unten wölben sich die Falten des Rocks nach oben in die Taille, darüber die nach oben gerichtete Gebärde der Hände, der lange Hals, der emporgerichtete Blick und das leicht zurückgeneigte Haupt. Allerdings erfaßt solches Streben den Blick immer nur kurzzeitig, denn die wirbelnden Bewegungen der Schraffuren lassen sich in keinen einheitlichen Strom überführen.<sup>270</sup>

Der Blick des Betrachters wird von den formal-gestalterischen Richtungswerten immer neu geleitet. Durch die teilweise ausgeprägte Dynamik entsteht eine Aktivität, die Linien beinahe als eigene Handlungsmomente erscheinen läßt. Doch entsteht dieser Eindruck nicht ganz unabhängig von der gegenständlichen Darstellung der Figur, denn auch hier ist durch die gesamte Körperhaltung das unetwete Bewegte und Änderungsdrängende betont: Der Kopf neigt sich zur Seite, was durch den umgebogenen Kragen nochmals hervorgehoben wird; zudem ist der Mund leicht geöffnet, so daß sich auch hier eine leise Bewegung ankündigt. Ebenso fassen die Hände nur lose ineinander, so als würden sie noch gegeneinander bewegt; die Ärmel neigen sich dabei wie in einem Dialog oder wie bei einer Begegnung zueinander.

Der Anschein, man habe hier eine tätig bewegte Figur vor Augen, wird außerdem durch die zentrale Stellung der Hände verstärkt, die nicht nur die Mitte des Blatts bezeichnen, sondern überdies durch die umgebende dunkle Schraffur des Gewandes in ihrer Aktivität akzentuiert sind.

### Im Widerspruch zu sich selbst

Wie aber läßt sich nun die Bewegungshaftigkeit der Figur und ihr Handlungspotential näher charakterisieren? Betrachtet man die gesamte Haltung rein gegenständlich, so verbinden sich vor allem mit dem Gestus der gefalteten Hände einige Konnotationen. Schließlich manifestiert sich hierin nicht irgendeine Haltung, sondern das Bild innerer Bewegung. Das Anwinkeln der Arme an die Brust und das Ineinanderlegen der Hände steht für ein Sich-Sammeln.

Allerdings die lose Art, in der sich die Hände hier ineinander bewegen, charakterisiert dieses Sich-Sammeln als wenig gefestigtes, manchmal beunruhigtes. Der Ausdruck kann sich je nachdem, mit welcher Gesichtshälfte man ihn verbindet, verändern. Dies liegt vor allem darin begründet, daß den beiden Gesichtshälften eine ganz verschiedene Mimik eigen ist, hier also ganz unterschiedliche Stimmungslagen vereint sind. Wenn man die linke Gesichtshälfte zudeckt, so erkennt man, daß die rechte durch den auffallend dunklen Schatten auf der Stirn und den nach unten gesenkten Mundwinkel einen flehenden, schmerzvollen Ausdruck trägt. Dieser Ausdruck wirkt immer auch im Zusammenklang mit der vibrierenden Saumlinie des Schleiers. Betrachtet man ihn hingegen im Zuge der gesamten Aufwärtsbewegung, so kann er auch etwas Verklärtes erhalten.<sup>271</sup> Der linken Hälfte hingegen ist eine Schwere eigen, die durch den ungerichteten Blick und den entspannten Mundwinkel beinahe phlegmatisch anmutet.

Je nachdem, welchen Weg der Blick des Betrachters im Bilde vollzieht, wird er von unterschiedlichen Ausdruckswerten erfaßt, und so deutet sich auch die Gebärde der Hände immer neu. Einmal scheint alles von expressiver Bewegtheit und einem aufgewühlten Schmerz bestimmt und dann wirkt wiederum eine beruhigte Milde. Einmal scheint es, als würde die Frau ihren Blick fragend auf etwas richten, dann glaubt man, sie blicke auf den Betrachter und schließlich scheint es, als sehe sie nur in sich selbst hinein. Der Ausdruck eines Details kann sich unversehens auf die gesamte Gestalt übertragen und diese gänzlich in ihrer Wirkung wandeln.

Es ist eine Eigentümlichkeit dieser Zeichnung, daß, wenn man sein Augenmerk auf ein Detail oder eine Zone richtet, plötzlich die Darstellung als Ganze unter diesem Eindruck erscheint. Dies hängt wohl ebenso mit den unmerklichen Übergängen zwischen unterschiedlichen mimetischen Ausdruckslagen zusammen wie mit der alles erfassenden, regellosen Bewegtheit. Es fehlt hier wiederum die Tektonik, die umgrenzte Konsistenz,<sup>272</sup> wodurch der Blick nirgends einen Anhaltspunkt findet und alles einem ständigen Wandel unterliegt, so daß bei einer längeren Betrachtung der Ausdruck der Dargestellten zusehends labiler und übergänglicher wirkt. Die Frau erscheint ebenso aufgewühlt leidend wie in sich beruhigt, ebenso ekstatisch verklärt wie hoffnungsvoll versunken. Es entsteht

gleichsam eine *emotionale Dynamik*, ein Schwanken zwischen verschiedenen Gemütsbewegungen.

Dabei ist wichtig, daß dieses Schwanken durch die Dynamik der Zeichnung und mehr noch durch die aktive Gestik nicht mehr ein einfaches „*Gestimmt-Sein*“ ist wie bei der Louvre-Zeichnung, sondern mehr und mehr tätige Handlung wird; Emotionen werden gleichsam in einem aktiven Tun bewegt.

Dieses aktive Tun ist durch die Gebärde des Sich-Sammelns und die angestrenzte Mimik der Stirn einerseits als willentlicher Akt der Dargestellten ausgezeichnet, ist aber andererseits auch ein Geschehen *an* der Figur. Und zwar insofern, als die Bewegungen der Linien und der Schraffuren in ihrer Dynamik beinahe heftiger sind als die mimetische Bewegung der Figur selbst und sich folglich nicht durchweg aus einem absichtsvollen Handeln der Dargestellten erklären lassen, sondern gleichsam auf die Gestalt der Frau appliziert sind. Das Bewegen widersprüchlicher Emotionen ist damit nicht allein Tun aus einem inneren Impuls der dargestellten Person heraus, sondern vollzieht sich *an* und *mit* der Figur. Und genau durch diesen Eindruck trifft die Darstellung das Phänomen des *Erleidens*. D.h. genauer: Es bekundet sich das Erleiden, das gleichermaßen bewußtes und aktives Tun, wie Ausgeliefert-Sein meint. Es zeigt sich hier nicht das sinnlose „*emphatische Leiden*“, d.h. der reine Schmerz, sondern *Erleiden*, das ein In-sich-Bewegen von Widersprüchen meint, das nicht reine Negativität, sondern die Erfahrung von Negativität vor dem Hintergrund einer positiven Alternative bedeutet, womit das Erleiden schon die mögliche Überwindung von Negativität in sich birgt und sich so wesentlich vom reinen Schmerz unterscheidet.<sup>273</sup>

Die Frau ist keine Klagende; sie wendet sich nicht nach außen. Indem sie alle Beunruhigung unter dem festen Raum ihres Schleiers einfaßt und an die eigene Erdschwere bindet, vertraut sie sich demütig allem an, was ihr geschieht.<sup>274</sup>

Es läßt sich vielleicht bereits an dieser Stelle erahnen, inwiefern die Zeichnung in einem elementaren Sinn das Passionsthema beinhaltet; doch soll ein Vergleich mit Dürers ›Betender Maria‹ aus der Berliner Gemäldegalerie [ABB. S. 111]<sup>275</sup> dies nochmals verdeutlichen.



ALBRECHT DÜRER  
Betende Maria, 1518  
53 x 43 cm  
Gemäldegalerie Berlin

Maria ist hier in einer Dreiviertelansicht gezeigt. Ihr Gesicht wird durch ein außen blaues und innen gelbes Kopftuch klar umfaßt. Das zum kräftigen Grün und Rostrot des Hintergrunds und zum intensiven Blau des äußeren Kopftuchs kontrastierende Gelb umgibt das Gesicht und einen kleinteiligen, weißen inneren Schleier wie ein hervorleuchtender Rahmen.<sup>276</sup> Hierbei öffnet das Tuch zugleich das Antlitz, indem der innere Stoff nach außen über den blauen umgeschlagen wird.

Marias Blick wendet sich nach links oben, wobei diese Ausrichtung durch den leicht nach hinten geneigten Kopf verstärkt ist und durch den Gestus der Hände bestätigt wird.

Im Antlitz spiegelt sich ein besonnener, milder Ausdruck, der vornehmlich durch den klaren, nach oben gerichteten Blick bestimmt ist. Dieser Blick scheint vor allem deshalb so voller Klarheit, weil sich überdeutliche Glanzlichter in den Augen spiegeln; dabei sind im Grunde auch hier die Blickachsen divergend:

das linke Auge schaut zwar ungebrochen nach oben, das rechte hingegen blickt nach innen – man kann dies sehr gut beobachten, indem man jeweils eine Gesichtshälfte zudeckt. Durch die sich in den Augen spiegelnde Lichtquelle erhält die Figur jedoch trotzdem einen Blick voll erkennender Klarheit.

In dem Blick zeigt sich eine außerbildliche Lichtquelle, die auch den Schatten auf dem grünen Hintergrund verursacht. Hierdurch und durch die Offenheit des emporgerichteten Gebarens entsteht ein Spannungsraum vor dem Gesicht Marias: Sie verlegt etwas nach außen, doch blickt sie dabei nicht in einem äußerlich räumlichen Sinne auf ein zu fixierendes Ziel, vielmehr scheint sie – und dieser Eindruck entsteht durch das nach innen blickende rechte Auge – ihr Denken auf etwas selbst nicht Sichtbares zu richten.

Wichtig für dieses Phänomen ist auch, daß das Licht für den Betrachter nur durch ihr Sehen offenbar wird. Wäre die Lichtquelle im Bild selbst enthalten, so erschiene ihr Blick sicherlich nicht in dieser Weise als erkennender Blick und als Blick, der über den eigenen Kern und das eigene Selbst hinausführt in einen imaginären Spannungsraum.

Es ist bemerkenswert, daß diese so besonnen und erkennend betende Maria vermutlich Teil eines Passionsdiptychons war<sup>277</sup> und auch insofern thematisch mit Grünewalds Oxforder Zeichnung verwandt ist. Vor diesem Hintergrund wird vielleicht um so augenfälliger, wie grundverschieden Grünewald seine »Betende Frau« sah. Während Dürer seiner Maria wiederum eine klare Achse gibt und ihr den Blick einer zugleich (Licht-)Empfangenden und selbstbewußt Denkenden verleiht und so den Akt des Betens gleichsam als geistige Offenbarung, als Erleuchtung im eigentlichen Sinne vor Augen führt, zählt bei Grünewald vornehmlich das Aufgewühlt-Sein, das Sich-Lösen in Widersprüchen, das Emotional-Bewegte. Der Blick seiner »Betenden Frau« findet nicht über den Saum ihres Schleiers hinaus. In seinem labilen Taumeln zeigt sich die Unmöglichkeit, sich selbst im Erkennen zu fassen und zu überwinden. Beten ist hier keine gerichtete Geste, sondern ein Zustand extremer psychischer Aufladung, der ganz im Inneren der Gestalt befangen bleibt; Beten kann sich hier nicht nach außen richten, ist kein Offenbar-Werden oder Erkennen, sondern ein Zurückgeworfen-Sein auf die eigenen Widersprüche.



MATTHIAS GRÜNEWALD  
Frau mit gefalteten Händen, 1512–1515  
37,7 x 23,6 cm  
Sammlung Oskar Reinhart Winterthur



MATTHIAS GRÜNEWALD  
Frau mit gefalteten Händen, 1512–1515  
38,4 x 28,3 cm, Alte Pinakothek der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München

Dürer stellt selbst dem Schmerzensmann eine Licht sehende und Licht empfangende Maria gegenüber, in Grünewalds Œuvre sucht man dagegen vergeblich nach Bildern vergleichbarer Prägung. Häufig findet man hingegen ein Ringen der Figuren mit sich selbst, ein zweifelndes, zerrissenes Gebaren. Die Winterthurer Zeichnung einer »Frau mit gefalteten Händen« [ABB. S. 113]<sup>278</sup> ist ein weiteres Beispiel hierfür. Die Dargestellte zeigt eine extreme Deformation, ihre Gliedmaßen erscheinen unförmig verzerrt, das rechte Auge wirkt wie ein Fremdkörper, der sich gegenüber dem großflächigen Gesicht beängstigend verselbständigt, und ihr zerzaustes Haar hängt in einzelnen Strähnen herab, die wie Risse im Antlitz erscheinen können. Vergleichbar mit diesem Blatt ist auch die Zeichnung einer »Frau mit gefalteten Händen« in München [ABB. S. 113]<sup>279</sup>. Hier fällt vor allem der weite Abstand zwischen den wirr verschränkten Händen und dem emporblickendem Gesicht auf. Hierdurch entsteht eine derartige Leere in der Bildmitte, daß die Dargestellte gleichsam in zwei Teile zerfällt.

All diese Einzelfigurstudien – und man könnte hier noch die Vorzeichnung des Evangelisten für die ›Tauberbischofsheimer Kreuzigung‹ in Berlin hinzunehmen – zeichnen nicht das Bild eines selbstsicher erkennenden Individuums, sondern zeigen in sich befangene und in sich zerrissene Menschen.

### „Des Menschen Vermögen ohne die Gnade“

Es stellt sich die Frage, wie Grünewalds Darstellung befangener und zerrissener Menschen im Kontext der Zeit zu verstehen ist. Gerade der Eindruck, daß bei Grünewald etwas *an* und *mit* den Dargestellten geschieht, wirkt als fundamentaler Unterschied zur Auffassung des Renaissancemenschen, wie er sich bei Dürer oder auch Holbein darstellt; denn dort scheinen die Handlungs- und Bewegungsimpulse aus einer Selbstbestimmung der Person zu erwachsen. Die Figur tritt als potentiell eigenständig handelndes Individuum auf. So hatte Jacob Burckhardt auch das menschliche Selbstverständnis der italienischen Renaissance charakterisiert, als er den Beginn dieser Epoche u.a. als ein Erwachen des Individuums bestimmte: es „erhebt sich mit voller Macht das Subjektive, der Mensch wird geistiges Individuum (...) und erkennt sich als solches“.<sup>280</sup>

Dürer und Holbein d.J. hatten sich dieses Selbstverständnis zu eigen gemacht und entwickelten auch nördlich der Alpen eine neue Form des religiösen Bildes. Hiervon zeugen Dürers Bild der ›Betenden Maria‹ oder Holbeins ›Darmstädter Madonna‹ [ABB. S. 115]<sup>281</sup>. Es ist nicht nur die durch den Realismus zunehmende Wandlung zur „anthropomorphen“<sup>282</sup> Gottesdarstellung, die hierbei ausschlaggebend ist; es ist ebenso der zunehmend selbstbewußte Ausdruck, welcher ein neues Bild vom gläubigen Menschen erkennen läßt.

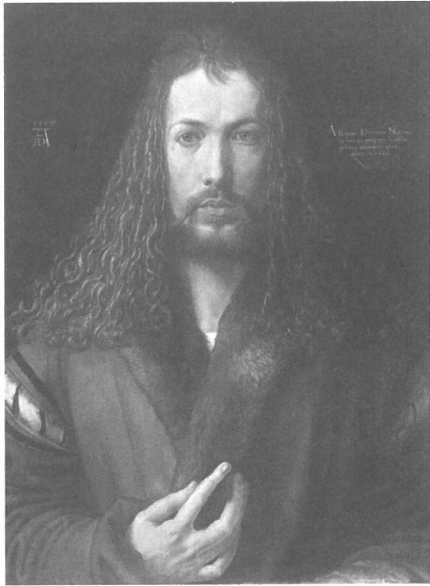
Wenn Dürer sich in einem ›Selbstbildnis als Christus‹ [ABB. S. 116] darstellt, so offenbart sich darin die Vorstellung: „Ich sehe wie Christus aus und Christus sieht aus wie ich.“<sup>283</sup> Damit setzt sich der gläubige Mensch hier *selbst* in ein Verhältnis zur Gottheit und nicht umgekehrt.

Auch in Holbeins ›Darmstädter Madonna‹ stellt sich der Stifter Jacob Meyer zum Hasen in eine selbstbestimmte Relation zur religiösen Sphäre. Die Stifter-



HANS HOLBEIN D. J.  
Darmstädter Madonna, 1526–1528  
147 x 102 cm  
Schloßmuseum Darmstadt

figuren teilen mit der stehenden Madonna einen gemeinsamen Handlungsraum. „Der Kreis der Familie des Bürgermeisters rundet sich frei und ungezwungen um die (...) Himmelsmutter mit ihrem Schutzmantel.“<sup>284</sup> Diese gleichberechtigte Sphäre wird nicht nur durch die Nähe der Figuren zueinander angezeigt, sondern auch durch die Teppichfalte, welche durch das Aufstehen der Madonna verursacht zu sein scheint und so diesen gemeinsamen Ereignisraum akzentuiert.<sup>285</sup> Wie sehr sich die Stifterfamilie mit diesem Bild in ein persönliches Verhältnis zur Madonna setzt, davon zeugt auch die volkstümliche Anekdote, in dem Bild „habe Maria den Jesusknaben gegen das kranke Kind Meyers ausgetauscht und dadurch geheilt“<sup>286</sup>; eine solcher Hintergrund scheint angesichts der Darstellungsweise der beiden Knaben nicht unwahrscheinlich.<sup>287</sup> Aber auch ohne diese gleichsam privatisierte Heilsgeschichte manifestiert sich in dem Bild eine gegenüber der mittelalterlichen Frömmigkeit neue humanistische Glaubensvorstellung: „Das Wesen der Religion und der Frömmigkeit besteht in einem freien Verhältnis, das sich das Ich, das Subjekt des Glaubens und Willens, zur Gottheit gibt.“<sup>288</sup>



ALBRECHT DÜRER  
Selbstbildnis als Christus, 1500  
67 x 49 cm,  
Alte Pinakothek der Bayrischen  
Staatsgemäldesammlungen München

In Grünewalds Bildern stellt all das sich anders dar. In keinem seiner religiösen Bilder zeigt er einen Gläubigen als ein in seinem Dasein selbstgewisses Individuum, das sich in einer erkennenden Selbstbestimmung zu Gott stellen könnte. Alle seine Figuren sind vielmehr bewegt von inneren Widersprüchen und bestimmt von einem Geschehen, das sich an und mit ihnen vollzieht und in dem sich ihre *Angewiesenheit* verrät. In ihren Blicken drückt sich keine Erkenntnisfähigkeit aus, es zeigt sich vielmehr ein *Hadern mit sich selbst*, eine Verwicklung in Ungewißheiten.

Hierin manifestieren sich vielfache Parallelen zu den Gedanken der frühen Lutherschriften. Insbesondere in seiner „Disputation über ‚Des Menschen Vermögen und Willen ohne die Gnade‘“ argumentierte Luther bereits 1516 nachdrücklich gegen die Vorstellung vom gläubigen Christen als einem vollkommen selbstbestimmten Individuum und stellte die Bedeutung der Angewiesenheit auf die Gnade Gottes heraus. Er schreibt: „Der von der Gnade Gottes ausgeschlossene Mensch kann seine Gebote keineswegs halten noch sich, sei es gebührend oder angemessen, zur Gnade bereiten, sondern er bleibt notwendigerweise unter

der Sünde... Der Wille ohne die Gnade sündigt, ist also nicht frei.“<sup>289</sup> In seiner „Disputation gegen die scholastische Theologie“ schreibt er wenig später: „Es ist falsch, daß das freie Streben nach entgegengesetzten Seiten hin etwas vermag; ja es ist gar nicht frei, sondern gefangen“<sup>290</sup>; und weiter: „Wir sind nicht Herren unserer Handlungen von Anfang bis Ende, sondern Knechte.“<sup>291</sup> Bei Luther ist der, der glaubt, „von sich selbst abgekehrt, hat Christus vor Augen und hat teil an dem, was Christus für ihn getan und ihm zu geben hat.“<sup>292</sup> Glaube ist so nicht „Schauen und Haben“ des an sich selbständigen Menschen, sondern „sogar wider alle Erfahrung“<sup>293</sup>.

Mit dieser Parallelisierung soll nicht suggeriert werden, Grünewald habe die Theologie des frühen Luthers illustriert. Eine Abhängigkeit, die sich im Sinne einer Einflußgeschichte oder durch Quellen lokalisieren ließe, ist hier, trotz der gefundenen Luther-Schriften im wahrscheinlichen Nachlaß des Malers,<sup>294</sup> denn auch gar nicht nachweisbar; gleichwohl sind strukturelle Analogien nicht von der Hand zu weisen.

Es ist dabei wichtig zu sehen, daß sowohl bei Grünewald als auch bei Luther die Vorstellung des angewiesenen und in einer Knechtschaft seiner selbst gefangenen Menschen eng mit dem Thema der Passion verknüpft ist. Luther mißt der Passion *die* zentrale Rolle für den Zugang zu Gott bei, da die Erkenntnis Gottes nur im Leiden und im Kreuz zu finden ist.<sup>295</sup> Ebenso ist für Grünewald die Passion das zentrale Thema. In seiner ausschließlich im Dienste religiöser Themen stehenden Malerei stellen die Passionsdarstellungen nicht nur den weitaus größten Anteil dar, auch thematischen Zusammenhängen wie etwa der ›Menschwerdung Christi‹ wird (z.B. mit der zerrissenen Windel) das Passionsthema eingeschrieben. Daß die Passion als Zugang zu Gott jedoch sowohl bei Luther wie auch bei Grünewald nicht die mittelalterliche Widerfahrnis von Schmerz ist, deutet das bisher Erörterte bereits an; dies soll im folgenden aber noch näher herausgearbeitet werden.

Wenn man Grünewalds Altarmalerei mit der Reformation in Verbindung brachte, so wurde dafür zuerst die krasse Leidensschilderung angeführt, die bereits Huysmans zu der Aussage bewog, hier sei der „Christus der Aussätzigen“ gezeigt, der „Gott der Armen“, der leidet „wie ein Verbrecher, wie ein Hund, niedrig und schmutzig, bis zum Grauen der Fäulnis“.<sup>296</sup> Huysmans sah Grünewald hierin zugleich als „Naturalist und Mystiker, wild und zivilisiert, freimütig und entkünstelt.“ Für ihn verkörperte Grünewald auf diese Weise „den deutschen, rechthaberischen, schulweisen und rauhen Geist, der zu jener Zeit von der Reformationsidee bewegt war, ziemlich klar“.<sup>297</sup> Auch Ullmann leitet von Grünewalds „derb-drastischer“ oder „lyrisch-zarter“ Formensprache eine „Volks-tümlichkeit“ ab und folgert, der Maler müsse „sehr tiefe Sympathien für die Ausgebeuteten und Leidenden empfunden haben“.<sup>298</sup> Doch sind solche Schlüsse insofern zu kurzgreifend, als sie die Auffassung der Passion mit einer religionspolitischen Stellungnahme gleichsetzen. Dabei war die krasse Leidensdarstellung allein weder eine Errungenschaft der Reformatoren noch eine Innovation Grünewalds. Man findet sie sowohl in den Texten der mittelalterlichen Passionsmystik als auch in den damit verwandten Bildwerken, wie etwa den Gabelkruzifixen.<sup>299</sup> Somit bleibt zu präzisieren, was denn das grundlegende Neue sowohl an Luthers Theologie des Kreuzes wie auch an Grünewalds Passionsdarstellungen war. Dieser Fragestellung wird im folgenden ausgehend von einer weiteren Bildanalyse nachgegangen.

Es wird dabei nicht im Vordergrund stehen, Grünewald konfessionell einzusortieren, wie dies oft genug versucht wurde, zumal es verfälschend ist, die Reformationszeit als eine Zeit der Polarisierung zweier Parteien zu sehen. Eine Affinität Grünewalds zu den Schriften Luthers kann, für sich gesehen, noch nicht bedeuten, daß er „vielleicht in die Bauernkriege verwickelt“ war, wie dies unterstellt wurde.<sup>300</sup> Mit einer solchen, eindimensionalen Deutung würde außerdem auch die theologische Position Luthers auf ihren sozialpolitischen Gehalt reduziert. Die Parallelen und Berührungspunkte zwischen Luther und Grünewald liegen jedoch auf einer anderen, strukturellen Ebene.<sup>301</sup>

## DER BETRACHTER ALS THEMA IN DER ›TAUBERBISCHOFSCHEIMER KREUZTRAGUNG‹

### Ausgangspunkte

Grünewalds ›Tauberbischofsheimer Kreuztragung‹ [ABB. S. 121], die sich heute in der Karlsruher Kunsthalle befindet,<sup>302</sup> wurde seit der Interpretation Huysmans allenthalben mit Luther und der Reformation in Verbindung gebracht.<sup>303</sup> Neben der erwähnten Leidensschilderung wurde vor allem die Inschrift der Tafel als Argument für diese Beziehung angeführt, da sie angeblich auf die 1528 erschienene Luther-Übersetzung zurückgeht.<sup>304</sup> Aber bereits Zülch widersprach dieser Ansicht. Er stellte die Unterschiede zur Übersetzung des Reformators heraus und vermutete, daß das Zitat ebenso wie vielleicht die gesamte Szenerie des Bildes den zeitgenössischen Passionsspielen entlehnt wurde.<sup>305</sup> Gleichwohl wurde das Argument der Inschrift selbst in jüngerer Zeit noch wiederholt – zum Teil auch, um als Beleg dafür zu dienen, daß Grünewald noch über das Jahr 1528 hinaus lebte.<sup>306</sup> Alle Indizien jedoch sprechen gegen eine derartige Beziehung zur Luther-Übersetzung. Aber selbst wenn dieser Bezug nachweisbar wäre, so bliebe es ein fragwürdiges Unterfangen, von hieraus das Bild aufzuschlüsseln zu wollen, ohne zuvor den genuin bildnerischen Gehalt analysiert zu haben.

### Dramatik und Stillstand

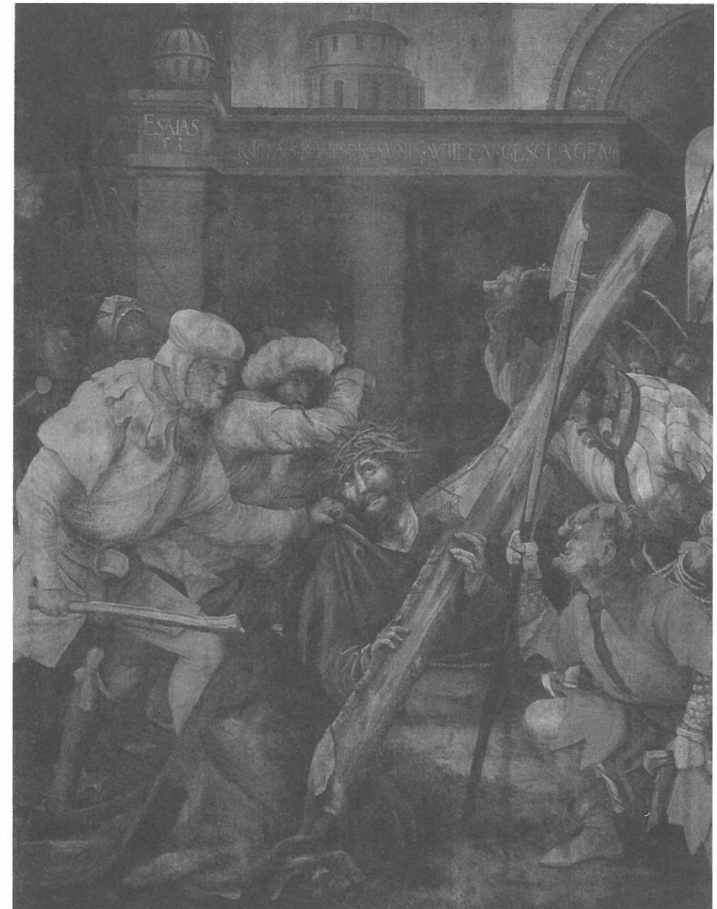
Das Kreuztragungsbild zeigt den unter der Last des Kreuzes niedergestürzten Christus, der von prügelnden Peinigern bedrängt wird. Im Hintergrund deutet eine strenge, antikisierende Architektur eine Stadttorsituation an. Vor dem linken, dunklen Torbogen ist durch einen Reiter, einen gerüsteten Soldaten, darüber aufragende Lanzen und ein weiteres Gesicht das Gefolge der Schergen angegeben.<sup>307</sup> Demgegenüber eröffnet der rechte Torbogen nur einen äußerst schmalen Ausblick auf das weit entfernte Golgatha. Die verbindende Architektur zwischen den beiden Toren trägt auf ihrem Fries die Inschrift: „ESAIAS 53 – ER IST VMB

VNSER SVND WILLEN GESLAGEN“; die Mitte darüber bekrönt ein eigentümlicher Zentralbau, der an den Tempel Salomons oder die bethlehemitische Grabeskirche erinnern kann.<sup>308</sup>

Anders als in den meisten zeitgenössischen Darstellungen spielt sich die Szene des Falls unter dem Kreuz hier innerhalb der Stadtmauern ab.<sup>309</sup> So schafft die räumliche Situation mit der harten, rechtwinkligen Hintergrundarchitektur und der bis an die vordere Bildgrenze herangerückten Figurengruppe sofort den Eindruck drangvoller Enge.<sup>310</sup> Durch die von beiden Seiten auf Christus einstürmenden Schergen und die bildparallele Gebäudefront ist jedes Fortkommen verstellt; auch die Peiniger verengen drängend, prügelnd und zerrend den Raum. Christus selbst ist unter dem monumentalen Kreuz eingekeilt. Sein frontal gewendeter Oberkörper hebt sich merkwürdig von den Hüften ab, sein Leib wirkt wie unter der Last gebrochen, seine Hände greifen nicht mehr.<sup>311</sup> In dieser labil gefährdeten Haltung vermag er das Gewicht des Holzes nicht länger zu tragen. Es scheint, als stünde dem vollkommenen Zusammenbruch nur noch das Zerren an seinem Gewand entgegen, als wäre Christus der Dynamik und Kraft des kippenden Kreuzstammes schon ganz erlegen. Durch die drängenden Schergen, die schmerzverzerrte Haltung Christi sowie durch die Richtungsdynamik und Monumentalität des Kreuzes entsteht eine Dramatisierung des Zusammenbruchs.

Dennoch aber verharrt Christus fest in dieser Haltung, indem er in der Mittelachse des Bildes verankert bleibt. Dabei bestimmt der Pilaster der Hintergrundarchitektur die Koordinaten seiner Position und gibt dem Moment des Zusammenbruchs eine eigentümliche Dauer. Auch das mögliche Fallen des Kreuzbalkens wird vor allem durch den rechten Schergen mit der Hellebarde kompositorisch aufgefangen. Zudem erstarrt alles insofern in einer Zuständlichkeit, als die Situation keine Handlungsperspektive anbietet und sich so nicht auf eine mögliche Zukunft hin öffnet.

Zugleich aber bleibt das Bild voll innerer Bewegung, ohne daß unmittelbar handlungsgebundene Richtungswerte die Darstellung aktivieren würden. So deutet der Kreuzbalken zwar auf den Ausblick zum Kalvarienberg hin und stellt damit die mögliche Vollendung der Handlung vor, ein tatsächlicher Weg



MATTHIAS GRÜNEWALD

Tauberbischofsheimer Kreuztragung, 1520–1525

195 x 152,5 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

jedoch ist dadurch noch nicht gegeben. Der Hinweis bleibt kompositorische Maßnahme, die das Bild aktiviert, ohne aber eine tatsächliche Handlungsperspektive aufzuzeigen.

Einer planimetrischen, überfigürlichen Sicht eröffnen sich noch weitere Bewegungsimpulse, die das Bild als ganzes erfassen. Es zeigt sich etwa ein Richtungsverlauf vom Kopf des Reiters links oben auf den Oberkörper Christi zu und schließlich über den Kreuzbalken hinauf in die Öffnung des Torbogens. Hierin vollzieht sich eine Fallbewegung, die im Oberkörper des Kreuztragenden zugleich ihren Tiefpunkt hat und in eine aufsteigende Bewegung umgeleitet wird. Diese Fallbewegung geht mit der gegenständlichen Sicht einher und wird durch die Körperhaltung der herabdrängenden linken Schergen verstärkt; das Aufsteigen dagegen vollzieht sich nicht durch Figuren. Dementsprechend entsteht nur kurzzeitig der Eindruck, als könnte der Kreuzbalken Christus hinaufziehen. So erhält der Balken eine eigentümliche Ambivalenz: Einerseits kulminiert die Schwere der gesamten von oben drängenden Gruppe in seinem Kreuzungspunkt mit dem Querbalken, eben hier dramatisiert sich der Sturz. Andererseits erzeugt der Querbalken eine extreme Beschleunigung des Blicks nach oben, so daß sich in ihm die Schwerkraft wiederum aufhebt.

Zwischen der vehementen Dynamik dieser Aufwärtsbewegung und dem schmalen Ausblick durch den Torbogen entsteht ein Ungleichgewicht, denn der rohe, massive Balken steht in einem krassen Mißverhältnis zur extrem fernen Sicht auf Golgatha, dessen Kreuze – wenn überhaupt – nur zeichenhaft wahrgenommen werden. Kein erkennbarer Weg vermittelt zwischen den Orten, keine Kontinuität entfaltet sich zwischen den räumlichen und zeitlichen Ebenen. Golgatha scheint klein und unbedeutend, obwohl der Verweis auf diesen schmalen Lichtblick mit einer derartigen Vehemenz erfolgt. Die Vehemenz dieses Verweises aber ermöglicht allererst dem Blick, sich aus der festgefahrenen Bedrängnis des Vordergrunds herauszureißen.

Gleichwohl bleibt der Blick zumeist dem figürlichen Geschehen des Vordergrundes verhaftet; zumal das behäbige, hölzerne Gebaren der Peiniger einen kreisenden, immer wieder in sich zurückführenden, mechanischen Schlagrhythmus

beschreibt.<sup>312</sup> Die Bewegungen der Schergen erscheinen zunächst wie Variationen einer Grundhaltung, die nur zeitlich und räumlich verschoben wird. Dittmann bemerkt hierzu: „Bei den zwei Schergengruppen sind alle Formen verdoppelt. Alles individuelle scheint in der expressiven Monotonie dieser Figurenbildung erstorben zu sein. Die Schergen sind ohne Personenzentrum, sind Werkzeuge des Bösen.“<sup>313</sup>

Die starke Beschneidung der Figuren durch die Bildgrenzen läßt dabei den Eindruck entstehen, als könne sich die Gruppe der Peiniger unendlich fortsetzen, als könnten jenseits des Bildausschnitts noch unzählige, weitere Schergen herbeistürmen. So betrachtet, stehen die Figuren nur stellvertretend für eine beliebig erweiterbare Menge.

Gleichwohl unterscheiden sich die Schergen in Physiognomie und Haltung: Der gelb-grün gekleidete links wirkt mit seinem Buckel, seinem vorstehenden Kinn, der nach vorne hängenden Mütze und der kantigen Körperhaltung besonders dumpf. Sein derber Gürtel, der die Geschlechtsteile markiert, unterstreicht zusammen mit dem hart hervorstechenden Prügel sein triebhaftes, stumpfsinniges Gewaltpotential. An dem hinter ihm stehenden Turbanträger hingegen entfesselt sich alle Aggression in einem wilden Ausbruch. Sein verzerrtes Gesicht, die zerrissene Hose und der aufliegende Gewandzipfel deuten den ungebremsten Affekt an. Im grün-weiß gekleideten Schergen rechts offenbart sich dagegen vor allem ein blindwütiges, anonymes Gewaltpotential. Hier hat der Kreuzbalken das Gesicht ganz ausgelöscht. Sichtbar ist nurmehr sein als Werkzeug der Gewalt funktionierender Oberkörper. Der seine Schlagrichtung durchkreuzende, über ihm schwebende Balken, der ihm im Grunde nicht nur ein gezieltes Treffen unmöglich macht, sondern auch für ihn selbst zur Gefahr werden könnte, läßt seinen Drang zuzuschlagen vollkommen sinn-entleert und wahllos erscheinen.

Im Gegensatz zur relativen Eindeutigkeit dieser drei Schergen nimmt der rotgekleidete vierte, der in der rechten Bildecke kniet, eine überaus ambivalente Position ein. Die Waffen und seine fratzenhafte Physiognomie, aber auch die mit seinem Hintermann fast identische Körperhaltung ordnen ihn zwar seinen Begleitern zu, doch fällt andererseits auf, daß er der einzige ist, der Christus anblickt. Sein betont großes Auge und das fast überdimensionierte Ohr deuten

so auf eine Wahrnehmungsfähigkeit, die ihn von den übrigen unterscheidet: kein weiteres Ohr ist bei den Schergen sonst zu sehen, kein weiterer Blick trifft Christus. Zudem schneidet seine Hellebarde den Prügel des Hintermannes ab, durchkreuzt, planimetrisch gesehen, dessen Schlagrichtung und stellt sich dem Kreuz entgegen. Darüber hinaus mündet die Fallinie des von links drängenden Gefolges in seinem Gesicht und auch ein einzelner, vorstehender Dorn aus der Krone Christi weist direkt auf sein Auge. Hierdurch und durch ihr offensichtliches Innehalten gewinnt diese gnomenhaft deformierte Gestalt eine gewisse Ambivalenz. Kniet dieser Scherge aus Spott oder sucht er die Nähe zu Christus?<sup>314</sup>

Als einzigem Schergen, der nicht gerade im Begriff ist zuzuschlagen, kommt ihm zumindest die besondere Stellung zu, dem Geschehen einen Moment des Stillstehens einzuschreiben. Indem sich dieser Scherge in ein Verhältnis zu Christus setzt, entsteht eine Achse von ihm zum Antlitz Christi, in der alle Bewegung anzuhalten scheint.

Grünwald schafft ein vielfältiges Beziehungsgeflecht zwischen den Figuren, das wiederum nicht auf tatsächlichen Bewegungsmomenten beruht, sondern vor allem durch formale Rhythmen und kompositorische Maßnahmen gewährleistet ist.<sup>315</sup> Durch die sich hierdurch ausbildenden Achsen entsteht ein vieldeutiges Verhältnis der Figuren untereinander. Dabei spielt wiederum die Farbigekeit eine wesentliche Rolle;<sup>316</sup> denn das gegenseitige Sich-Aufrufen der leuchtenden Rot-, Gelb- und Grünwerte gibt der Figurengruppe der Schergen eine Aktivität, die ebenso wie der Gebärdenrhythmus eine Bewegung des Blicks in diesem Beziehungsgefüge verursacht.

In dieses komplexe Beziehungs- und Handlungsgefüge ist Christus zwar einerseits vielfach verwickelt, andererseits aber löst er sich auch immer wieder aus dem Geschehen heraus. Zunächst weil er das Zentrum bildet und im Gegensatz zu allen anderen Figuren nicht angeschnitten gezeigt ist; zugleich dreht er sich aus dem eher bildparallelen Bewegungsstrom der anderen Figuren heraus in die Frontale, ist ganz an den vorderen Bildrand gerückt und zudem maßstäblich größer dargestellt als die anderen Gestalten.<sup>317</sup> Auch das fahle Blau seines

Gewandes und die blasse Tonigkeit seines Inkarnats heben sich deutlich von den „stumpfen, verderbten“ Farben der Peiniger ab.<sup>318</sup> Auf diese Weise differenziert sich nicht nur seine räumliche Lokalisierung gegenüber den Schergen aus, sondern Christus erhält darüber hinaus – wie die anderen Figuren auch – zugleich ein „farbikonographisches Attribut“.<sup>319</sup> So wird auch auf der Ebene der Farbgebung sein Anderssein gegenüber der Umgebung offenbar.

Durch die frontale Ausrichtung seines Gesichts, die in Verbindung mit dem Pilaster der Hintergrundarchitektur noch verstärkt wird, löst sich sein Anblick sogar für Momente ganz aus der unruhigen Umgebung heraus.<sup>320</sup> Immer wieder zentriert sich der Blick des Betrachters in dem erblaßten Antlitz Christi, so als würde sich in seinem leidenden Ausdruck das gesamte Geschehen verdichten. Durch die Beziehung zur Hintergrundarchitektur wird das Stillstellen des Augenblicks weiter akzentuiert. Das Gesicht präsentiert sich in dieser Hinsicht beinahe „imagohaft“, so daß hier die Historie der Kreuztragung wie in einem Kulminationspunkt gerinnt.<sup>321</sup> Bei dieser Betrachtungsweise verflüchtigt sich die gesamte Umgebung zur bloßen Peripherie und das Antlitz wird gleichsam zum Fluchtpunkt der gesamten Bildbewegung.

Eine weitere Sichtweise des Geschehens baut sich durch das Verhältnis des nach oben schauenden Christus zur Architektur auf. Der Kreuztragende wird hier nicht nur durch die frontale Ausrichtung und die sich durch ihn, den Pilaster und den Zentralbau hindurch fortsetzende Mittelachse in das orthogonale System der starren, repräsentativen Gebäude gebunden; es entsteht vielmehr auch ein Spannungsverhältnis zwischen dem Haupt Christi und dem kleinen, tempelartigen Gebäude über dem Gebälk. Denn beides ist gegenüber der Achse des Pilasters etwas nach links versetzt, so daß sich durch diese leichte Asymmetrie die Architektur empfindlich auflädt und der in seinem Maßstab fast zeichenhaft aufgefaßte Zentralbau wie eine Art überhöhte Bekrönung Christi gesehen werden kann.

Aber auch das von Christus getragene Kreuz tritt in eine Korrespondenz mit der Kreuzform der dunkelbraunen Pilasterarchitektur.<sup>322</sup> Indem der von hinten vorstoßende Holzbalken mit seinem verdeckten Fußpunkt auf eine mögliche Basis des Pilasters stößt, entsteht der Eindruck, als würden zwei verschiedene

Zustandsformen des Kreuzes aus dem gleichen Grund, der gleichen Basis hervorgehen, als sei das Architekturkreuz auf Christus herabgestürzt, oder als würde Christus ein Kreuz tragen, das gleichzeitig aus ihm selbst erwächst. Innerhalb dieser Korrespondenz der beiden Kreuze baut sich nicht zuletzt auch eine zeitliche Spannung zwischen der Architektur und dem belebten Geschehen des Vordergrundes auf.

Diese Spannung entsteht nicht allein durch die erwähnten formalen Bezüge, sondern auch und vor allem durch das Schriftband: „ESAIAS 53 – ER IST VMB UNSER SVND WILLEN GESLAGEN“. Durch seinen Inhalt transzendiert das Jesaja-Zitat das gesamte Geschehen auf eine andere Ebene und gibt ihm somit heilsgeschichtlichen Sinn.

Als Satz aus dem Alten Testament weist sich der Spruch als Vorausdeutung auf das Geschehen aus. Zugleich aber manifestiert die Architektur als überzeitliches Gerüst die ständig fortdauernde Wirkkraft dieser Prophezeiung. Darüber hinaus tritt die Inschrift in eine auffallende Korrespondenz mit dem Blick Christi. Sie schwebt wie ein unabdingbares Konstrukt über ihm, wird aber andererseits erst durch seine Blickwendung nach oben mit dem Geschehen vermittelt.

Und schließlich beschreibt die Leserichtung der Schrift und die räumliche Staffelung des Frieses einen Weg von links nach rechts auf Golgatha zu. Ihrem inhaltlichen Sinne entsprechend, weist sie auch damit über den Horizont der Handlung im Vordergrund hinaus.

So tritt die Inschrift in eine vielfache Wechselbeziehung mit dem figürlichen Geschehen.<sup>323</sup> Sie hat zum einen die Funktion einer überzeitlichen Folie, die den Sinn, der dem Geschehen vorausliegt, trägt und es damit überhöht;<sup>324</sup> zum anderen scheint sie aus dem Passionsgeschehen selbst hervorzugehen, da ihr tragendes Gerüst gleichsam aus den Figuren erwächst. Damit aber wird die Architektur mit der Inschrift zum Paradox einer dem Geschehen zugleich vorausliegenden und aus ihm hervorgehenden Konstruktion.

Trotz dieser das Geschehen überhöhenden Ebene verliert der Fall unter dem Kreuz und der von Christus durchlittene körperliche wie psychische Schmerz nicht an Dramatik und Unmittelbarkeit; die Dramatik scheint vielmehr noch dadurch gesteigert, daß die Hintergrundfolie eine Unabdingbarkeit des Geschehens

nachdrücklich manifestiert. Christus bleibt durch seine Einbindung in das Gefüge der Architektur in doppeltem Sinne Gefangener der Situation, zumal er selbst den Spruch und damit auch die heilsgeschichtliche Dimension des Geschehens nicht erblicken kann.

In dem Bemerken dieser Bezüge zeichnet sich immer deutlicher ab, in welcher ausgeprägter Weise Grünwald kompositorische Maßnahmen und übergegenständliche Beziehungen anlegt, um Potentiale und Impulse zu geben, die auf einen Sinnzusammenhang zwischen verschiedenen Ebenen hindeuten, ohne diesen Zusammenhang allerdings explizit werden zu lassen. Bezüge verbleiben stets im Modus der Potentialität, sind immer nur in dem Maße vorhanden, in dem sie realisiert werden.

## Zur Ikonographie

Alle diese Beobachtungen zeigen, daß sich in Anschauung des Bildes immer wieder andere Zusammenhänge in den Vordergrund spielen und daß sich in all diesen Zusammenhängen immer neue Sinnebenen entfalten können. Nicht zuletzt aber fordert das Bild auch immer neue Modi seiner Betrachtung. Es kann dabei ebenso als ausweglose, zur Permanenz verfestigte und in sich kreisenden Mißhandlungsszene wie auch als überfigürlicher Fingerzeig auf Golgatha gesehen werden. Der Blick kann in innerbildlichen Dialogachsen innehalten und die alles zugleich manifestierende und transzendierende Inschrift in ihrem Verhältnis zum Geschehen bewegen, er kann sich schließlich aber auch im Antlitz wie in einem Andachtsbild verfestigen.

So scheint die Darstellung ganz unterschiedliche zeitgenössische Bildtraditionen in sich zu vereinen. Zum einen entspricht das Bild einer allgemeinen Tendenz zeitgenössischer Kreuztragungsdarstellungen der nordalpinen Kunst, in denen die Szene als monumentale Einzeldarstellung aus den vielfigurigen Erzählzyklen herausgelöst ist und als Fortsetzung der Verspottung und Geißelung dargestellt wird.<sup>325</sup> Die Kreuztragung ist dabei nicht mehr der auf Golgatha hindrängende

Zug, der sich auf eine Finalisierung des Geschehens zubewegt, sondern eine dramatisierte, andauernde Mißhandlungsszene. Als Beispiel hierfür kann etwa die Kreuztragung von Adam Krafft in der Sebalduskirche zu Nürnberg gesehen werden [ABB. S. 128].<sup>326</sup> Noch radikaler zeigt sich die Reduktion allerdings bei Hieronymus Bosch, der seine Darstellung des Sujets [ABB. S. 129] ganz auf grotesk grimassenhafte Physiognomien beschränkt. Hier ist nichts mehr geblieben von der szenischen Weitläufigkeit der Ereignisbilder.<sup>327</sup>

Für solche Einzeldarstellungen war häufig auch eine besonders drastische Schilderung der Mißhandlung kennzeichnend. So zeigt beispielsweise eine Tafel des Monogrammisten LCz [ABB. S. 40]<sup>328</sup> extrem derbe Physiognomien von Folterknechten, die am gestürzten Christus reißen und auf ihn einschlagen. Wie bei Grünewald sind die Schergen mit Folterinstrumenten bewaffnet und ihre Gesichter fratzenhaft verzerrt. Und auch das Gesicht Christi erhält einen gesteigerten Leidensausdruck.

Doch ist das Geschehen hier auch mit zahlreichen erzählerischen Details angereichert, die in Grünewalds Darstellung nicht zu finden sind. So fehlt bei Grünewald z.B. die Gruppe der mitleidenden Begleiter, die beim Monogrammisten LCz im Hintergrund noch zu sehen ist und auch in den Darstellungen von Krafft und Bosch eine wesentliche Rolle spielt.<sup>329</sup> Grünewalds Christus bleibt den Peinigern allein ausgeliefert; neben der begleitenden Veronika fehlt auch Simon von Kyrene, der wie in Kraffts Relief das Kreuz mittragen könnte. Die Szene ist somit radikal auf den Moment vollkommener Erniedrigung konzentriert, alle weiteren erzählerischen Facetten sind getilgt.<sup>330</sup>



ADAM KRAFFT  
Kreuztragung Christi, um 1506  
Sebalduskirche Nürnberg



HIERONYMUS BOSCH  
Kreuztragung Christi, 1515–1516  
76,5 x 83,5 cm, Museum voor Schone Kunsten Gent

In dieser Reduktion sowie in der Herauslösung Christi aus dem Geschehen erinnert das Bild wiederum an die plastischen Einzelfigurdarstellungen des Kreuztragenden, die das Tragen des Kreuzes als Bild für die Passion insgesamt auffassen und so als Andachtsbild von aller weiteren Narration freistellen<sup>331</sup> wie im Relief am Grabmal Nikolaus Burgmanns im Speyrer Dom.<sup>332</sup>

In einer dritten Hinsicht, die das „imagohaft“ frontale Antlitz als selbständiges Phänomen in den Blick nimmt, erinnert Grünewalds Bild an die Darstellung Christi im Schweißtuch der Veronika, also an ein Bild, das den Betrachter mit dem aus aller Historie isolierten mystischen „Urbild Christi“ konfrontiert. Das Bild der Passion Christi ist auf seinen Kern reduziert, um sich dem Betrachter frontal und unvermittelt entgegenzustellen. Ein Beispiel hierfür ist Martin Schaffners ›Petrus und Paulus mit dem Schweißtuch der Veronika‹ in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe.<sup>333</sup>

Die verschiedenen Hinsichten auf das Bild und die hierin aufscheinenden unterschiedlichen Bildtraditionen eröffnen dem Betrachter jeweils neue Zugangsweisen auf das dargestellte Geschehen und setzen ihn in andere Verhältnisse zu diesem. Mit den Anklängen an verschiedene Darstellungstraditionen verbinden sich zugleich unterschiedliche Vergegenwärtigungsmodi des Passionsgeschehens und unterschiedlich weite oder enge Perspektiven auf das Geschehen, in denen sich jeweils andere Sinngehalte offenbaren. Es findet dabei eine stufenweise Fokussierung von der vielfältigen Szene über die einzelne Figur Christi bis zu seinem Antlitz statt; eine Fokussierung, in der eine Verengung des Blickwinkels gleichzeitig eine Steigerung der unmittelbaren Konfrontation mit dem leidenden Christus bedeutet.

Gegenüber allen genannten Vergleichsbeispielen aber unterscheidet sich Grünewalds Tafel nicht nur durch die Synthese tradierter Bildformen bzw. das Ineinanderschachteln verschiedener Vergegenwärtigungsmodi, sondern vor allem durch eine gesteigerte psychische Aufladung der Darstellung, die sich auch – aber nicht nur – aus eben dieser Verschachtelung ergibt. Es sei deshalb nochmals versucht, die spezifische Qualität zu fassen, die den Betrachter in das Geschehen der Kreuztragung auf so nachdrückliche Weise verwickelt.<sup>334</sup>

### Begegnung mit dem Bild

Der wichtigste Ort für den Dialog zwischen Bild und Betrachter bleibt das Antlitz Christi. Dies ist vor allem von zwei Eigenschaften geprägt: zum einen vom Blick, der sich dem Betrachter entzieht – wie in den Beispielen der Zeichnungen – und der vollkommen vom Leiden beherrscht ist; und zum anderen von einer scheinbar unverrückbaren Festlegung des Antlitzes, einer Verhaftung an der Architektur. Jedes eigenständige Handeln und jede äußere Bewegung wird somit ausgeschlossen.

Allein in sich ist das Gesicht bewegt: es erscheint abermals in zwei Hälften geteilt, die einen jeweils grundverschiedenen Ausdruck tragen. Die linke Hälfte mit dem dreiecksförmigen, wie im Profil gesehenen Auge, der hochgezogenen

Braue, dem gerichteten Blick und dem herabhängenden Mundwinkel spiegelt ein zugleich willentlich klagendes wie von ekstatischem Schmerz und Angst erfülltes Entsetzen. Der Dorn, der sich hier in die Augenhöhle bohrt, aber auch Hände und Ellenbogen der Schergen zeigen die das Gesicht verengende Bedrängnis.

Die rechte, wesentlich großflächigere Gesichtshälfte zeigt dagegen einen kraftlosen, ergebenen Ausdruck, der zugleich verklärt und erlöst wie ermattet und tot anmutet. Hier öffnet sich das Gesicht nach oben in den sich weitenden Raum.

Der Blick ist, bedingt durch diese Divergenz, wiederum kein gerichteter; Christus blickt weder auf einen innerbildlichen Punkt<sup>335</sup> noch auf den Betrachter. Vielmehr richtet sich der Blick schmerzerfüllt nach oben ins Unbestimmte und bleibt doch zugleich – vor allem in der linken Gesichtshälfte – wie unter den bohrenden Dornen gefangen. Indem der Blick sich weder dem innerbildlichen Geschehen zuwendet, noch dem Betrachter begegnet, hat er allein mit dem eigenen Schmerz zu tun.<sup>336</sup>

Ein Vergleich mit einer Giorgione zugeschriebenen Kreuztragung in Boston [ABB. S. 132] verdeutlicht, wie anders sich der kreuztragende Christus und sein Verhältnis zum Betrachter in einem zeitgenössischen Bild darstellen konnte.<sup>337</sup>

In Giorgiones Bild wird Christus wie in einem Porträt wiedergegeben. Die gesamte Darstellung ist auf die ‚Büste‘ des Kreuztragenden reduziert. Keine Wunde und kein leidender oder schmerzverzerrter Ausdruck prägt das Gesicht, sondern eine gleichmäßige Blässe und eine eigentümliche Milde. Die räumliche Staffelung der Darstellung durch die Schulter und den Schatten, der sich auf dem Kreuz abzeichnet, deutet einen Bewegungsraum der Figur an. Darüber hinaus wird durch die nach links verschobene Positionierung der Figur die Bewegungsrichtung von rechts nach links akzentuiert. Die Figur ist so nicht durch eine Zentrierung im Bild verankert, sondern erscheint in einem Fortschreiten begriffen. Vermittels des merkwürdig flüchtigen Blicks zur Seite wird dieser Eindruck einer möglichen Bewegung der Figur weiter verstärkt. Wichtig dabei ist, daß durch die Schulter zugleich ein Abstand zum Betrachter angezeigt ist, der dem Dargestellten eine eigene Sphäre einräumt. Weiterhin ist das Antlitz mit einer



GIORGIONE, Kreuztragung Christi, 1500–1504  
52,9 x 42,3 cm, Isabella Stewart Gardner Museum Boston

klaren Achse in sich zentriert, so daß Christus hier als potentiell selbstverantwortlich handelnder „Jemand“<sup>338</sup> gezeigt wird und somit der Anschein entsteht, man könne mit ihm kommunizieren. Durch solche „bildnishafte Direktheit“<sup>339</sup> wird eine Begegnung suggeriert, die den Betrachter in eine Verantwortung gegenüber dem Individuum Christus setzt.

Im Vergleich hierzu erwirkt die Isolierung des Antlitzes und die Ausrichtung auf den Betrachter in Grünewalds Bild – bei aller Direktheit – nicht die Illusion möglicher Begegnung. Christus bleibt bei Grünewald ganz in sich gefangen, ist derart an die Planimetrie des Bildes gekoppelt, daß er zu keiner Bewegung fähig scheint, und sein Antlitz kreist allein im eigenen Schmerz. Damit deutet sich die frontale Offenheit seines Gesichts als reines Ausgeliefert-Sein – auch gegenüber

dem Betrachter. Von diesem Christus ist kein Handlungsimpuls zu erwarten. Während Giorgiones Christus das Kreuz wie selbstverantwortet und willentlich auf seinen Schultern trägt, zeigt Grünewald den durch und durch fremdbestimmten Christus; ein kreuztragender Christus, der darüber hinaus im Zusammenspiel mit der alttestamentarischen Prophezeiung im Fries zu einer ganz in ihrer Vorbestimmung festgesetzten Figur wird. Grünewald zeigt den preisgegebenen Christus.

Neben dieser Preisgabe Christi spielt ein weiterer Aspekt eine wichtige Rolle für das Verhältnis des Betrachters zum Bild: der Kreis der Schergen öffnet sich zum Betrachter hin. Indem die Figuren einerseits aus dem Bildraum herausdrängen und andererseits eine rhythmische Figuration um Christus herum beschreiben, wird der Betrachter in den Schlagrhythmus der Schergen hineingezogen, zumal der Blick von oben auf das Haupt Christi ihrer Perspektive entspricht. Der Betrachter schließt so gesehen den Kreis der Schergen und wird unweigerlich in ihre Bewegung involviert; er ist in ihren kollektiven Rhythmus hineingenommen. Ein nochmaliger Blick auf die Kreuztragung des Meisters LCz [ABB. S. 40] zeigt, wie ein innerbildlich bereits geschlossener Figurenkreises ein gänzlich anderes Verhältnis entstehen läßt.

Bei Grünewald kommt außerdem wesentlich hinzu, daß die Figuren eine körperliche und psychische Präsenz erhalten, die begründet ist durch den eingangs beschriebenen „Oberflächenrealismus“, die lebensgroße Darstellung, die Ausprägung von Gebärde<sup>340</sup> und Physiognomie sowie die suggerierte Körperschwere. Grünewalds spezifische Raumkonstruktion, der „umgekehrten Perspektive“<sup>341</sup> und die sich in den Betrachterraum hineinwölbende Dinglichkeit – wie etwa im Kreuzbalken – geht so über die von Pächt vorgestellte „innerbildliche Perspektive“ (durch den bewegten Blick)<sup>342</sup> weit hinaus; denn die „innerbildliche Perspektive“ wird um eine physische und psychische Dimension erweitert. Somit erhält sie hier eine gesteigerte Verbindlichkeit, und der Betrachter wird nachhaltig in das Geschehen verwickelt.

Insofern, als dem Betrachter somit eine Mitschuld suggeriert wird, wirkt die Raum- und Gegenstandsverfassung als inhaltliches Interpretament.

## Der Betrachter als Täter

Die Suggestion einer Mitschuld am unausweichlichen Leiden Christi wird durch die Inschrift im Fries nochmals gesteigert. „ER IST VMB VNSER SVND WILLEN GESLAGEN“.

Das Zitat enthält aber noch eine weitere Bedeutungsdimension, indem es zugleich auf die Erlösung hinweist. Denn, indem Christus um unserer Sünde Willen geschlagen wird, nimmt er alle Schuld auf sich, und diese Derivation der Schuld durch seine Passion bedeutet für alle nach ihm eine Befreiung von der Last ihrer Sünde. Hierin ist eine positive Transzendierung des Passionsgeschehens angelegt, die durch die Architektur zugleich auch eine Realität erhält. Überdies bietet sich Christus durch die Kristallisation des Bildes in seinem Antlitz gleichsam als Anziehungspunkt für alle Kräfte dar, so daß auch das Moment der Derivation hier verbildlicht scheint. Um den Anblick Christi so zu deuten, bedarf es allerdings der wechselseitigen Aufladung, die, von der Sinnerfassung der Inschrift ausgehend, den Anblick Christi in dieser Weise umdeutet.

Eine solche Auslegung der Kreuztragung im Hinblick auf Mitschuld einerseits und Derivation der Schuld andererseits ist außergewöhnlich. Auch ist das Jesaja-Zitat in keinem weiteren zeitgenössischen Bild der Kreuztragung überliefert.<sup>343</sup>

In den meisten Darstellungen, die „eine ›Verzständlichung‹ des an und für sich auf einen bestimmten Zeitpunkt zugespitzten Historienbildes“<sup>344</sup> zeigen und die Kreuztragung zum „Symbol für die Passion insgesamt“<sup>345</sup> werden lassen, erhält das Geschehen eine ganz andere religiöse Bedeutung. Zeitgenössische Andachtsbilder des kreuztragenden Christus thematisieren in erster Linie „die Aufforderung zur Nachfolge unter dem Kreuz“.<sup>346</sup> Vom Betrachter wird durch Inschriften wie etwa „Wer mir will nachfolgen, der verleugne sich selbst und nehme sein Kreuz auf sich und folge mir nach“ (Markus VII, 34) verlangt, es Christus gleichzutun.<sup>347</sup> Christus wird dabei zumeist Simon von Kyrene zur Seite gestellt – z. B. im erwähnten Relief von Adam Krafft. Dieser führt das geforderte Mittragen des Kreuzes innerbildlich vor Augen.

In den meisten Kreuztragungsdarstellungen spielen die Figuren der ‚vorbildlich‘ Mitleidenden denn auch eine wesentliche Rolle. Vor allem die Gestalt der Veronika gehörte häufig zu den Protagonisten der Szene. Sowohl in der bildenden Kunst als auch in den Passionsfestspielen hatte sie traditionell die Rolle der Offenbarung der heilsgeschichtlich-religiösen Dimension des Leidens inne.<sup>348</sup> Auch in Bosch's Genter Kreuztragungsbild spiegelt sich in Veronikas geschlossenen Augen eine andere, innere Sicht des Geschehens. Zumal sie gemeinsam mit Christus und dem guten Schächer eine Achse bildet, in der sich eine Art Gegenrealität zu den stumpfsinnig brutalen Fratzen der Schergen spiegelt.<sup>349</sup>

Ihre Einsichtsfähigkeit und ihr exemplarisches Handeln werden in Grünewalds Bild hingegen nicht gezeigt. Er verzichtet vollkommen auf erkennende oder vorbildlich handelnde Figuren. Der Darstellungsmodus ist hier die *Ausschließlichkeit der Konfrontation*. Christus wird in dem allein ihm vorbehaltenen Leiden vorgestellt, in seiner Rolle als Büsser. Dies stellt auch Collinson fest wenn er schreibt: „By so powerfully confronting the viewer with Christ's ongoing suffering, the painting demonstrates Christ's role in the sacrament of penance.“<sup>350</sup>

Mit der Spezifizierung der Passion als dem allein Christus vorbehaltenen Leiden und der darin stattfindenden Derivation der Schuld unterscheidet sich das Bild auch von der Tradition der Vergegenwärtigungsbilder des leidenden und von Wunden übersäten Christus, in denen allein das Mitleiden und die Meditation über die Wunden eingefordert wird.<sup>351</sup> Zwar enthält Grünewalds Bild auch dieses Element, denn die Zentrierung des Bildes im leidenden und ausgelieferten Antlitz Christi mit seiner monumentalen Dornenkrone und den zahlreichen Wunden beinhaltet eine solche Aufforderung zur *compassio*, d. h. zum affektiven Mitleiden. Doch geht die Darstellung wesentlich über das Moment der Leidensmeditation hinaus. Durch die Inschrift und ihre zentrale Anbringung im Bildzusammenhang erfährt das Leiden Christi zugleich eine Bewertung, bleibt nicht isoliertes Phänomen, sondern ist in einen übergeordneten Sinnzusammenhang eingebettet.

Der wahrscheinlich aber noch gewichtigere Unterschied zu dieser Tradition von Andachtsbildern liegt nicht in der Ikonographie, sondern in der ausdifferenzierten physischen und psychischen Gegenwart der Figuren. Durch ihre

Gegenwart in der Gebärde, ihre körperliche Schwere und ihre beinahe lebensgroße Dimensionierung entfaltet sich ein Verhältnis zur Lebensrealität des Betrachters, das es nicht mehr zuläßt, die Darstellung als Anlaß zur Leidensmeditation zu begreifen. Zumal der Betrachter darüber hinaus auf vielfache Weise selbst in das Geschehen verstrickt ist.

Sein Standpunkt eröffnet ihm aber zugleich den Blick auf die Prophezeiung und die übergreifende Ordnung, die den Beteiligten selbst nicht offensteht. Ihm allein ist es möglich, jenseits der unmittelbaren Verwicklung in die Szene einen übergeordneten Sinn zu erkennen. Damit aber obliegt nur ihm die Rolle des Erkennenden, die in anderen Kreuztragungsbildern durch Veronika bereits innerbildlich vorgeführt wird.

Wenn man die Frage nach der impliziten Religiösität stellt, nach der sich im Bild manifestierenden Glaubensvorstellung, so muß man das im Bild angelegte Verhältnis des heilsgeschichtlichen Ereignisses zum Betrachter mit in den Blick nehmen. Hierbei ist wichtig, daß dem Betrachter selbst eine zusammenhangstiftende Rolle zukommt. Ihm werden verschiedene Sichtweisen geboten; er ist gleichzeitig einer direkten Konfrontation mit dem leidenden Christus ausgesetzt, ist in die Bewegung der Schergen hineingezogen und sieht sich selbst dem prophetischen Überbau gegenüber. Und all diese Perspektiven, die zugleich verschiedene Erfahrungs- und Sinnebenen bedeuten, stehen ihm als ein komplexes Gebäude vieldimensionaler Zusammenhänge vor Augen.

Und auch durch Wechselwirkungen von Bewegung, Rhythmik und Farbigkeit scheint Grünewalds Bild darauf angelegt, den Betrachter in einen abschließbaren Anschauungsprozeß zwischen diesen Ebenen zu versetzen.

Wesentlich dabei ist, daß die Bewegung immer unter dem Horizont eines quasi innerbildlichen Standpunktes geschieht. Dieser ist gegenüber dem von Pächt beschriebenen beweglichen Blick und der „innerbildlichen Perspektive“ um eine *physische und psychische Dimension* erweitert. Genau hierin eröffnet Grünewalds Bild eine ganz spezifische Zugangsweise zum Bildgeschehen; eine Zugangsweise, in der die Kreuztragung nicht nur unter dem neuen Auslegungshorizont der Mitschuld und der Derivation der Schuld erscheint, sondern

darüber hinaus eine genuin neue Wirklichkeitsverfassung erhält. Die Wirklichkeit des dargestellten Ereignisses wird durch das physisch und psychisch intensivierte Empfinden des innerbildlichen Standpunktes und dessen sinnkonstituierender Bedeutung auf neue Weise verbindlich. Die Bildwirklichkeit wirkt als *mit zu verantwortende Wirklichkeit*. Und dies bleibt insofern ständige Herausforderung, als das Bild den Betrachter in einen unlösbaren Widerspruch setzt: Alle Hinsichten auf das Geschehen werfen immer wieder zurück auf die Ebene der Peiniger. Für den Betrachter birgt diese Verwicklung in das Bildgeschehen keine positive Konnotation, bedeutet doch die suggerierte Teilhabe und Verantwortung zugleich suggerierte Schuld. Und dennoch steht allein diesem in solcher Weise schuldbelasteten Standpunkt die transzendierende Ebene offen. Anders formuliert: Nur aus dem Schuldgefühl heraus wird transzendierende Erkenntnis möglich.

#### Verbindungen zur Theologie Martin Luthers

Aus den bisherigen Überlegungen ergeben sich einige Aspekte, die in engen Zusammenhang mit der Theologie Luthers gesehen werden können.

Der Hinweis auf Luther erfolgte, wie erwähnt, vor allem in der älteren Forschung häufiger. Doch verhartete dieser Hinweis zumeist in einer „religionspolitischen“ Zuordnung Grünewalds und der Behauptung, der Maler bekenne sich durch seine erschütternde Leidensschilderung „gegen den entarteten Klerus“.<sup>352</sup> Auch wurden die Argumente zumeist im Bereich sekundärer Quellen, wie dem vermutlichen Nachlaß oder Spekulationen über mögliche Auftraggeber gesucht.<sup>353</sup>

In der neueren Forschung wurde die sich in der Kreuztragung manifestierende Glaubensauffassung unter dem Horizont einer möglichen liturgischen Funktion befragt. So sieht Collinson in der Darstellung vor allem die Rolle Christi als Büsser betont und leitet hieraus sowie aus einer von ihm vermuteten Aufstellung und Funktion der Tafel ab, daß die Darstellung das Sakrament der Buße thematisiere, gegen das sich die Reformatoren doch wandten. Andererseits sieht er in dem Bild aber auch die Vergebung im Sinne der Reformatoren verbildlicht.

Er folgert somit: „Whether the painting was used to encourage a full effective confession in the orthodox sense or a heartfelt acceptance of the forgiveness of Christ in the Reformer's style, cannot be decided.“<sup>354</sup>

Eine Betrachtung des bildlichen Sinngehalts aber findet Affinitäten zur zeitgenössischen Theologie in einer anderen Schicht.<sup>355</sup> Wenn man die Aussage der Kreuztragungstafel so bestimmt, daß der Betrachter einerseits nachdrücklich mit der Ebene der Sünder verwickelt ist, andererseits aber gerade aus dieser Position auch die widersprüchliche Verbindung des Passionsgeschehens zur transzendenten heilsgeschichtlichen Wirklichkeit erkennt, dann läßt sich hierin eine Verwandtschaft zu einer Glaubensauffassung feststellen, wie sie sich in den frühen Schriften Luthers darstellt.

Insbesondere die Schriften aus den Jahren 1516–1518 sind geprägt von einer rigorosen Sündenvorstellung, die die Sündenangst seiner Zeit noch zu radikalisieren scheint und vermeintlich tief in einer mittelalterlichen Religiosität wurzelt.<sup>356</sup> In seiner „Heidelberger Disputation“ aus dem Jahr 1518 schreibt Luther „(...) der Herr demütigt und erschreckt uns durch das Gesetz und den Anblick unserer Sünden, so daß wir sowohl vor den Menschen wie vor uns selbst als ein Nichts erscheinen, als Toren und Böse; ja, wir scheinen nicht nur so, sondern wir sind es ja auch tatsächlich. Wenn wir das erkennen und bekennen, dann haben wir keine Gestalt noch Schöne, sondern unser Leben ruht dann in der Verborgenheit Gottes (d. h. im nackten Vertrauen auf seine Barmherzigkeit), in uns haben wir die Antwort der Sünde und der Torheit, des Todes und der Hölle (...).“ Gott „demütigt uns vor uns selbst, nimmt uns die Hoffnung auf uns selber, damit er uns erhöhe in seiner Barmherzigkeit und uns zu Hoffenden mache (...).“ Weiter schreibt Luther hier und folgt darin Augustinus: „Der freie Wille vermag ohne die Gnade nur zu sündigen.“<sup>357</sup> An anderer Stelle bemerkt er: „Gott lieben heißt sich selbst hassen und außer Gott nichts wissen.“<sup>358</sup> Doch in dieser radikalen Vorstellung vom Menschen als einem „Knecht der Sünde“ und der damit verbundenen Angewiesenheit auf die Gnade Gottes verändert er zugleich die Sinnhaftigkeit der Sünde von Grund auf.<sup>359</sup> Denn Luther sieht in der Erfahrung und Erkenntnis der eigenen Nichtigkeit und dem Leiden an der eigenen Sündhaftigkeit zugleich

die alleinige und ausschließliche Chance, sich Gott zu nähern. Dies begründet er, im Gegensatz zur Tradition der mittelalterlichen Passionsmystik nicht mit der Möglichkeit der Annäherung an Christus durch affektive Leidensmeditation oder durch selbst zugefügten Schmerz; er begründet es vielmehr mit einer neuen Vorstellung von Gottes „sichtbarem Wesen“. Hierzu bemerkt er: „Das (dem Menschen) zugewandte und sichtbare Wesen Gottes ist das Gegenteil des Unsichtbaren, nämlich seine Menschheit, Schwachheit, Torheit (...).“<sup>360</sup>

Mit seiner Vorstellung, daß Gott als sein „Gegenteil“ zu uns kommt, wendet sich Luther deutlich gegen die scholastische Theologie und ihr Gottesbild.<sup>361</sup> In der „Disputation gegen die scholastische Theologie“ hatte er bereits 1517 argumentiert, die Scholastik und ihre „Logik des Glaubens“ erschaffe sich ein Gottesbild nach eigenem Gutdünken, indem sie annehme, daß Gott sich im Guten zeige. Die Argumentation der Scholastiker, auf die sich Luther bezieht, faßt Theo Sundermeyer heute wie folgt zusammen: „Der Mensch liebt das Gute. Weil er das Gute liebt, tut er Gutes und strebt nach dem Guten. Nur dadurch, daß er sich immer weiter im Guten übt, kann er das Vollkommene erstreben, ja lieben. Das Vollkommenste ist Gott selbst. Das Wollen des Guten ermöglicht die Erkenntnis des absolut Guten, also Gottes.“<sup>362</sup> In der „Heidelberger Disputation“ wandte sich Luther klar gegen eine derartige Vorstellung, die annimmt, Gott könne allein im Guten sichtbar werden, weil das Gute in einem logisch rationalen oder sichtbaren Sinne seinem Wesen entspräche. „So genügt oder nützt es keinem schon, Gott in seiner Herrlichkeit und Majestät zu erkennen (...).“<sup>363</sup> Wenn man Gott liebt, weil er gut, schön und mächtig ist, so entsteht ein Gottesbild nach eigenen Vorstellungen. „Der Theologe, der Gottes unverborgene Herrlichkeit sucht, nennt das Übel gut und Gutes übel (...);“ denn er kennt nicht „den im Leiden verborgenen Gott“.<sup>364</sup> „Gottes unsichtbares Wesen sind Kraft, Gottheit, Weisheit, Gerechtigkeit, Güte usw. Dies alles zu erkennen, macht weder würdig noch klug (...). Sondern nur der, der Gottes sichtbares und (den Menschen) zugewandtes Wesen durch Leiden und Kreuz erblickt und erkennt. Das (dem Menschen) zugewandte und sichtbare Wesen Gottes ist das Gegenteil des Unsichtbaren, nämlich: seine Menschheit, Schwachheit, Torheit (...).“<sup>365</sup>

Wenn man aber das Christentum als Versöhnung rationaler Moralität mit christlicher Tradition auslegt, so weicht man der Wucht des Gottesgedankens und des Kreuzes aus. Nach Luthers Ansicht ist deshalb der den Menschen sichtbare und zugewandte Gott *allein* „in Leiden und Kreuz zu finden“.<sup>366</sup> Entsprechend kann der Gläubige sich Gott nur in Leiden und Demut nähern; denn „wer noch nicht durch Kreuz und Leiden zuschanden und zunichte geworden ist, schreibt sich selbst, nicht aber Gott Werke und Weisheit zu und mißbraucht auf diese Weise Gottes Gaben und befleckt sie. Wer aber durch Leiden zunichte geworden ist, handelt nicht mehr selbst, sondern weiß, daß Gott in ihm seine Werke tut und alles wirkt.“<sup>367</sup>

Nur wer sich selbst als „Knecht der Sünde“ erkennt, kann Gottes Gnade erfahren, nicht aber der, der sich selbst in seinem Handeln gefällt: „Darin besteht gerade die Verkehrtheit, sich selbst zu gefallen, sich selbst in seinen Werken als den höchsten Zweck zu betrachten und als Gottesbild zu verehren. Eben dieses tut aber der, der selbstsicher und ohne Gottesfurcht lebt.“<sup>368</sup>

Es kommt hierbei darauf an, daß der einzelne diese Selbsterkenntnis seiner Sündhaftigkeit als existentielle Erschütterung erlebt. Dabei geht es nicht um das rituell selbstaufgelegte Leiden, sondern das unausweichliche, „das faktische, uns zugefügte Leid, den Schmerz, der uns widerfährt.“<sup>369</sup> Das Leiden darf nicht verherrlicht oder in mystischer Leidensmeditation und ekstatischer Widerfahrnis verklärt werden, sondern muß Leiden bleiben, denn nur dann hat es die Qualität des von Gott zugefügten Leidens, das Demut und Gnade erwirkt.<sup>370</sup>

Gegenüber der mittelalterlichen Passionsmystik des 14. und 15. Jahrhunderts ist das wesentlich Neue an Luthers Auffassung von der Bedeutung des Leidens, daß bei ihm Leiden nicht Strafe Gottes oder selbstaufgelegte Strafe zur Buße bedeutet, sondern *notwendige Voraussetzung* der Erkenntnis Gottes ist; einer solchen Sicht stand Grünewald sehr nahe.

Damit soll die Kreuztragungsdarstellung noch nicht in eine unmittelbare Abhängigkeit von Luther gesetzt werden. Doch scheint sie einer Glaubensauffassung zu entsprechen, die den Gläubigen in eine innere Verantwortung stellt und ihn allein unter der Perspektive des Leidens und der eigenen Mitschuld die Erkenntnis der Glaubensrealität erfahren läßt.

Mit der bedrängenden Vorstellung der eigenen Sündhaftigkeit, die jede Sünde als Todsünde versteht und mit dem Glauben, daß Gott sich allein im Leiden offenbare, eignet Luthers früher Theologie eine Unerbittlichkeit, etwas geradezu abgründig Düsteres, daß in Grünewalds Passionsbildern seine Entsprechung zu finden scheint.<sup>371</sup>

Luther selbst aber hatte tatsächlich eine andere Vorstellung von religiösen Bildern, die allerdings erst in seiner Reaktion auf die Bilderstürmer deutlich wurde, die – angeregt durch Karlstadt – 1522 in Wittenberg zu Werke gingen. Überdies bekam sein gesamtes Tun durch den Durchbruch der Reformation eine andere, verstärkt kirchenpolitische Wendung. Seine vermehrt volkspädagogisch orientierte Tätigkeit sowie die nun bilderlosen Kirchen machten die Herstellung neuer Bilder notwendig. So kommt es, daß Luther, der zuvor noch „die Entfernung sämtlicher Bilder aus den Kirchen für wünschenswert hielt, bereits 1525 die Begüterten dazu aufforderte, Kirchen und Häuser mit zahlreichen Bildern auszustatten“.<sup>372</sup>

Das Bild des Gekreuzigten galt ihm dabei als „das eigentliche Gnadenbild“.<sup>373</sup> Doch in den von ihm bevorzugten Passionsbildern zeigt sich, daß er einer bildlichen Darstellung nicht zutraute, eine krasse Schilderung des leidenden Christus als tröstliche Offenbarung erfahrbar werden zu lassen.<sup>374</sup> Er wünschte zwar, daß etwa das Bild des Schmerzensmannes „des Leidens und der Wunden Christi“ erinnern und ermahnen möge. „Vermieden werden sollte jedoch, daß durch eine allzu krasse Zurschaustellung der Wunden der Gedanke der göttlichen Barmherzigkeit verunklärt werden würde.“<sup>375</sup> „Das Andachtsbild, dessen Inhalte der Laie ohne Hilfe des Priesters in betrachtender Versenkung erfahren konnte, trat zurück hinter das ›Merkbild‹, das die Erinnerung an gepredigte Glaubenssätze wachhalten sollte. Nicht Verinnerlichung war gefordert, sondern die möglichst sachliche und unverfälschte Vermittlung der neuen Lehre.“<sup>376</sup> Da religiöse Bilder für Luther nurmehr „Merkzeichen“ waren, mußte demzufolge das gemalte Bild des Gekreuzigten von vornherein tröstlich wirken.<sup>377</sup> Daß eine Darstellung einer Leidensschilderung in der Bilderfahrung selbst stattfinden konnte, war ihm wahrscheinlich fremd, denn er schätzte die milde und trostreiche Schilderung des Gekreuzigten wie sie der befreundete Lucas Cranach d.Ä. herstellte und entwarf selbst Bilder, aus denen eine Bildauffassung sprach, die Grünewald denkbar fern war.<sup>378</sup>

Die Tendenz, heilsgeschichtliche Ereignisse als mitzuverantwortende Wirklichkeit zur Anschauung zu bringen, intensiviert sich in den Spätwerken Grünewalds und gilt so auch für die ›Aschaffenburger Beweinung‹. Die verstärkte Öffnung der Handlung zum Betrachter hängt dabei unmittelbar mit einer zunehmenden Monumentalisierung der Figuren zusammen. Ein Vergleich von Frühwerken wie der ›Verspottung Christi‹ oder der ›Basler Kreuzigung‹ mit der ›Erasmus-Mauritius-Tafel‹ und den Tauberbischofsheimer Tafeln macht die zunehmende Körperschwere der Figuren, durch welche ein physisches Verhältnis des Betrachters zur Bildwirklichkeit entsteht, offensichtlich. Aber auch die Komposition öffnet sich in den späten Bildern zusehends, ist nicht mehr geschlossenes planimetrisches Geflecht wie in der Münchener ›Verspottung Christi‹ oder tendentiell noch in der Isenheimer ›Versuchung des heiligen Antonius‹.

Gegenüber der Kreuzigungstafel des ›Isenheimer Altars‹ ist zudem die affektive Wirkung der Gebärden und die vorstoßende, pulsierende Farbigekeit zurückgenommen. Die Raumwirkung ist nicht mehr in dem Maße suggestiv-konfrontativ, sondern absorbierend, so daß die Darstellung sich einerseits in ihrer vordrängenden Räumlichkeit auf den Betrachter zu bewegt, ihn aber durch die gedämpftere Farbigekeit zugleich vermehrt eindringen läßt.

Über diese formal bildnerische Entwicklung hinaus, die den von Pächt beschriebenen beweglichen Blick um eine physische und psychische innerbildliche Perspektive erweitert, läßt sich in der ›Tauberbischofsheimer Kreuztragung‹ auch eine ikonographische Auslegung des Bildthemas im Hinblick auf die Teilhabe des Betrachters feststellen.

In der ›Aschaffenburger Beweinung‹ aber spitzt sich die Offenheit der Bildwelt und die Überantwortung an den Betrachter nochmals zu.

## ZERFALL DER ÄUSSEREN WIRKLICHKEIT IN DER ›ASCHAFFENBURGER BEWEINUNG‹

### Ausgangspunkte

Die ›Aschaffenburger Beweinung‹ [ABB. S. 153] markiert eine extreme Radikalisierung der Grünewald eigenen Bildauffassung; denn in diesem in den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts entstandenen Spätwerk<sup>379</sup> zeigt sich ein derart freier Umgang mit ineinander verschränkten und fragmentierten Wirklichkeitsebenen wie er in der Malerei des 16. Jahrhunderts sonst kaum wiederzufinden ist. Die Originalität dieses Bildes kann allenthalben mit Andrea Mantegnas ›Cristo in scurto‹ [ABB. S. 159] oder dem ›Christus im Grabe‹ von Hans Holbein d.J. [ABB. S. 158] verglichen werden.

Das Bild, das heute in einer Seitenkapelle der Aschaffenburger Stiftskirche angebracht ist, zeigt den toten Christus vor nachtschwarzem Hintergrund. Sein liegender Körper ist so weit nach vorne an den unteren Bildrand gerückt, daß der Rahmen ihn teilweise überschneidet. Christus ist nur mit einem Lendentuch bekleidet und trägt die Dornenkrone noch auf dem Kopf. Sein Körper ist mit Wunden übersät, die Füße stark deformiert und aus der Seitenwunde rinnt Blut. Über seinem Kopf sieht man die schlanken Hände einer mächtigen Gestalt, deren Oberkörper jedoch durch das Format radikal beschnitten ist. Die grazile Form der Hände läßt ebenso wie das Gewand auf eine weibliche Figur schließen; ihr blauer Mantel und ihre Nähe zum toten Christus weisen sie als Mariengestalt aus. Unmittelbar links neben ihrem Unterarm erkennt man das Profil eines männlichen Gesichts, das beinahe bildnishaft-realistisch wiedergegeben ist.<sup>380</sup> Rechts dagegen ragen ein massiver Holzbalken und eine daran gelehnte Leiter auf, die sich durch den Kontext als das Kreuz und als Hinweis auf die vorausgegangene Kreuzabnahme deuten; gleich dahinter eine Steinplatte, die auf die nachfolgende Grablege verweist. Ein beinahe monochromer Dunkelgrund verschließt hier das Bild.<sup>381</sup> Zu den Seiten hin rahmen zwei männliche Figuren, die jeweils ein Wappen tragen, die Szene.<sup>382</sup> Ihre räumliche Lokalisierung gegenüber

dem Körper Christi bleibt ungewiß, zumal sie maßstäblich sehr viel kleiner dargestellt sind. Es fällt überdies auf, daß diese Figuren zeitgenössische Kleider tragen. Links neben dem rechten Wappenträger zeigt sich außerdem noch eine weitere, wie die Kopfbedeckung vermuten läßt, offenbar weibliche Figur, die gleichfalls, obwohl sie mit ihrem weit geöffneten Mund und ihren gefalteten Händen als Klagefrau erscheint, in keinem szenischen Zusammenhang zum Leichnam Christi steht; denn sie ist einerseits durch die räumliche Staffelung weit in den Hintergrund gerückt und wirkt andererseits, obwohl sie noch vor der Leiter lokalisiert ist, maßstäblich sehr viel kleiner als diese. Darüber hinaus tritt sie durch ihre Ausrichtung in eine eigentümliche Korrespondenz mit der hinter Maria verborgenen männlichen Gestalt.

Insgesamt sind die räumlichen Verhältnisse und die Zuordnungen der Figuren zueinander denkbar vieldeutig. Während Christus und die Marienfigur mit dem Kreuzbalken, der Leiter und der Grabplatte noch in einem räumlich-szenischen und auch maßstäblichen Zusammenhang denkbar sind, bleibt die Verortung der übrigen Gestalten fragwürdig. Wie kann man sich die Lokalisierung der beiden rechten Figuren vorstellen? Auch die ikonographische Bestimmung gibt hier keinen Aufschluß über eine mögliche Zuordnung zum zentralen Geschehen. Gehört die weibliche Gestalt rechts zum Wappenträger oder soll sie vielleicht Maria Magdalena wie in der Isenheimer Grablegung darstellen?<sup>383</sup> Verbirgt sich in dem Profilgesicht hinter Maria eine Stifterfigur oder eine heilsgeschichtliche Figur, die traditionell zur Darstellung einer Grablegung oder Beweinung gehört wie Joseph von Arimathäa, Nikodemus oder Johannes der Evangelist? Die Raumebenen sind eigentümlich undefiniert und auch die ikonographische Bestimmung der Nebenfiguren läßt Grünewald merkwürdig offen.<sup>384</sup>

Die Organisation der Figuren- und Gegenstandswelt scheint nicht von einer real vorstellbaren Situation abgeleitet. Jeder Versuch einer Beschreibung des szenischen Zusammenhangs der Figuren und Gegenstände stößt deshalb schon im Ansatz auf Widersprüche. Vor allem aber wirkt die extreme Beschneidung der monumentalen Marienfigur irritierend.

## Ausschnitt und Ganzheit

Angesichts der Ausschnitthaftigkeit möchte man die Tafel zunächst für ein Fragment halten. Doch auch wenn keine eindeutigen Angaben zur Herkunft und zum ursprünglichen Kontext der Tafel überliefert sind,<sup>385</sup> ist gesichert, daß die Tafel selbst nicht beschnitten ist.<sup>386</sup> Gleichwohl ist die Darstellung sicherlich auch nicht als vollkommen autonomes Tafelbild konzipiert worden. Schon das extreme Längsformat läßt vermuten, daß die Malerei in wie auch immer geartete tektonische Vorgaben einbezogen war. Denkbar wäre aufgrund der auffallend großen Wappen etwa eine Einbindung in ein Epitaph,<sup>387</sup> was auch deshalb wahrscheinlich wäre, weil Dietrich von Erbach, dessen Wappen links auf der Tafel zu sehen ist, in der Aschaffener Stiftskirche, wo sich das Bild noch heute befindet, beigelegt wurde.<sup>388</sup> Das rechte Wappen ist dasjenige Albrechts von Brandenburg, der 1539/40, als Halle zum Protestantismus übertrat, einen Teil seiner Kunstschatze von dort nach Aschaffenburg gebracht hatte.<sup>389</sup> Von Erbach war der Vorgänger Albrechts als Erzbischof von Mainz, vielleicht hatte Albrecht ihm zu Ehren einen Epitaph oder aber auch einen Altar gestiftet.<sup>390</sup> Damit wäre zumindest auch die Kombination der beiden Wappen gedeutet.

Doch erklärt eine solche mögliche Einbindung in einen Epitaph oder Altar noch nicht die extreme Beschneidung der Marienfigur. Aufschlußreich im Zusammenhang mit dieser Frage ist vor allem eine Roentgenaufnahme, die die Entstehung der Komposition erkennen läßt. Aus dieser, im Münchener Doerner Institut verwahrten Aufnahme geht hervor, daß die gesamte Komposition während des Malvorgangs mindestens dreimal verändert wurde.<sup>391</sup> In einer ersten Fassung des Bildes waren zunächst weder die Hände der monumentalen Mariengestalt noch die beiden Wappen vorhanden; auch Leiter und Kreuzstamm fehlten, und anstelle des nachtdunklen Hintergrunds öffnete sich eine weite Gebirgslandschaft. Alle anderen, heute sichtbaren Figuren gehörten dagegen wohl schon der ersten Fassung an. Den äußerst links und rechts befindlichen Figuren wurden folglich erst in einer zweiten Fassung die Wappen beigelegt.<sup>392</sup> Anstelle von Mantel und Händen der monumentalen Marienfigur nahm eine gebeugte Gestalt in einer darunterliegenden Fassung wahrscheinlich „die

Einhüllung des Leichnams für das Begräbnis vor“;<sup>393</sup> „jedoch ist eine letzte Gewißheit aus der Roentgenaufnahme nicht zu erzielen“.<sup>394</sup> Es wäre denkbar, daß das Profil des Gesichts, das heute links hinter dem Mantel Marias sichtbar ist, zu dieser ehemals vollständig sichtbaren Figur gehört.<sup>395</sup> Möglich wäre aber auch, daß es sich bei dieser gebeugten Figur der Roentgenaufnahme um eine trauernde Mariengestalt handelte.<sup>396</sup> Eines scheint jedoch sicher: „Die großen Hände der in der Mitte ›durchgeschnittenen‹ Marienfigur waren (...) zunächst nicht vorhanden“; sie sind in einer späteren Fassung über die gebeugte Gestalt gemalt worden.<sup>397</sup> Das bedeutet, daß diese radikal beschnittene Figur erst im nachhinein als bewußte bildnerische Maßnahme in die Komposition eingeführt wurde.

Die Aufnahme läßt zudem noch eine weitere, wichtige Veränderung der Komposition erkennen: auch „unterhalb der jetzt sichtbaren, ihrerseits (...) bereits veränderten Christusfigur, [ist] wohl als früheste Fassung eine Christusgestalt zu sehen, die (...) dem ›Toten Christus‹ von Holbein d.J. in Basel vergleichbar ist.“<sup>398</sup> Der Kopf dieser gestreckten Christusfigur ist jedoch nicht mehr zu erkennen, liegt aber vielleicht unter dem linken Wappen.<sup>399</sup>

Eine erste Fassung könnte so ausgesehen haben, daß die Figur ganz links den Kopf des ausgestreckt liegenden Leichnams hielt, sich eine weitere Figur über Christus beugte, um ihn einzuhüllen, während die Figur ganz rechts die Füße hielt oder mit dem Grabtuch umgab. Wichtig ist dabei auch die Veränderung des Hintergrunds, denn die Schließung der Landschaft mit dem alles hinterfangenden Dunkel rückt die gesamte Figurenszene stärker nach vorn.

Es muß offen bleiben, wodurch die Überarbeitungen verursacht wurden und inwieweit sie mit der eventuellen Beteiligung eines Gehilfen zusammenhingen (die ein wenig flachen und unprofilierten Gesichter von Wappenträgern und Klagefrau erinnern an die Predella des ›Isenheimer Altars‹ und zeigen nicht die gleiche malerische Qualität wie die übrigen Figuren).<sup>400</sup> Aber auch wenn der Herstellungsprozeß nicht mehr eindeutig rekonstruierbar ist, so ist doch sicher, daß die Darstellung mit der kompositorischen Überarbeitung auch einem wesentlich inhaltlichen Wandel unterlag; zumal gerade die Überformung des Leichnams und der zu ihm hinabgebeugten Gestalt die Figuren in ein völlig anderes

Verhältnis zueinander setzt. Es scheint, daß sich die erste Fassung stärker auf die ikonographische Tradition einer Grablegung bezog,<sup>401</sup> während die heute überlieferte Fassung mit der monumentalen Mariengestalt in vielem mehr auf die Idee einer Pietà hindeutet.<sup>402</sup>

Das Bild unterlag also im Verlauf seines Entstehungsprozesses einer inhaltlichen Akzentverschiebung. Man könnte dies sicherlich auf Einwände des Auftraggebers zurückführen, wie dies verschiedentlich vorgeschlagen wurde.<sup>403</sup> Ob die Veränderungen durch Kritik von außen veranlaßt waren oder aus eigenen Überlegungen heraus entstanden, läßt sich nach der heutigen Quellenlage allerdings nicht mehr ausmachen;<sup>404</sup> fest steht dagegen, daß einige Bildteile schon überarbeitet und teilweise auch mehrmals verändert wurden, bevor sie ganz ausgeführt waren. Dies läßt auf eine sich im gestalterischen Prozeß wandelnden Kompositionsidee schließen. Möglicherweise war der nachträglich geäußerte Wunsch des Stifters, die Wappen einzufügen, Auslöser für diese grundsätzliche Überarbeitung.<sup>405</sup> Ungeachtet dessen offenbart die Roentgenaufnahme Grundsätzliches von Grünewalds Arbeitsmethode: Wie Betrachtungen anderer Werke bestätigen, fand der Maler häufig zu einer letzten inhaltlichen Ausformung eines Bildes erst während des Malvorgangs.<sup>406</sup> So muß auch die Idee einer beschnittenen Marienfigur – durch wen und was auch immer veranlaßt – erst im Verlaufe der Arbeit an dem Bild entstanden sein; dies wird angesichts der vielfältigen Umarbeitungen deutlich. Die Beschneidung der Figur erweist sich somit jedenfalls als bildnerische Entscheidung und ist nicht aus einer fragmentarischen Überlieferung der Tafel zu erklären.<sup>407</sup>

## Das offene Bild

Bei allen Überlegungen zur Deutung des Bildes bleibt die radikale Beschneidung der monumentalen Marienfigur somit eine zentrale Frage. Welche inhaltlichen Erwägungen führen zu einer solch ungemein extremen bildnerischen Maßnahme?<sup>408</sup> Was könnte es bedeuten, wenn von einer Figur genau der Teil verborgen bleibt, der sie als Person und faßbares Gegenüber bestimmen würde?

Bemerkenswert ist zunächst, daß die Figur bei aller Ausschnitthaftigkeit als Marienfigur erkennbar bleibt; denn durch den blauen Mantel und die schlanken weiblichen Hände ist sie ebenso ikonographisch festgelegt wie durch den szenischen Kontext, zumal die enge Verbindung vom Schoß der Betenden zum toten Christus an die Idee einer traditionellen, zweifigurigen Pietà erinnert. D. h. von der Figur wird genau so viel wie nötig gezeigt, um eine ikonographische Bestimmtheit zu gewährleisten und so einen Bedeutungshorizont zu entfalten. Die Gebärde der Hände steht durch diese ikonographische Bedeutungsdimension immer auch als *pars pro toto* für die Passion Marias – und für alle Inhalte, die hiermit verbunden werden können.

Dadurch, daß die Hände formal betrachtet wie eine autonome Figuration erscheinen können, die sich als parallele Bewegung der Kontur des toten Christus anverwandelt, bleiben sie trotz der Beschneidung als kompositorische Maßnahme evident. Ausschlaggebend für die Wirkung als autonome Figuration ist aber auch und vor allem das Fehlen einer plastischen Ausformung des Unterkörpers. Die Hände wirken im Prinzip isoliert und entspringen keinem sichtbaren Körper. Allein durch den herabfallenden Mantel ist angedeutet, daß oberhalb überhaupt noch eine Figur zu denken ist; plastisch gegenwärtig ist der Körper der Figur dagegen nirgends. Es kommt hinzu, daß auch Haltung und Anatomie der Hände so gestaltet sind, daß sie nur schwerlich Rückschlüsse auf die konkrete Beschaffenheit der übrigen Figur zulassen. Auf diese Weise wird auch in den sichtbaren Zonen der Figur keine Körperlichkeit aufgebaut, so daß ihre Beschneidung demzufolge auch nicht als reine Destruktion empfunden wird.<sup>409</sup>

In der Gebärde der Hände offenbart sich vieles, was schon die Passion Marias als ganze meinen kann.<sup>410</sup> Die Hände bewegen sich kraftlos vom Körper herab und wiegen die Leere des umgebenden Dunkel. Sie wirken, als wollten sie etwas bergen, obwohl sie sich selbst kaum zu halten vermögen. Die grazile Blässe und ihr loses Ineinandergreifen lassen die Haltung sehnsuchtsvoll melancholisch anmuten.<sup>411</sup> Überdies ist der linke Unterarm so vom Körper weggestreckt, als würde er dem Toten entgegendrängen oder als sei er von diesem angezogen; doch dann biegt sich die Hand wiederum mit ebenso großem Nachdruck um

und wird zur Figur zurückgeführt. Die dunkle Zone zwischen den Händen und Christus, vor der das Gelenk so abrupt abknickt, erhält dadurch eine merkwürdige energetische Aufladung, so als fände hier eine unüberwindbare Abtrennung statt. Der andere Unterarm hingegen erscheint ganz eng am Körper geführt, erst im Handgelenk ändert sich die Richtung, um mit der Hand in sanftem Zeigegestus auf das Haupt Christi hinzudeuten. Die Unterarme und Hände Marias stehen damit gleichsam für unterschiedliche Grade der Nähe zum toten Sohn, für den Versuch der Verschmelzung ebenso wie für ein Zurückweichen. Aufschlußreich ist dabei die Verschränkung und diskontinuierliche Verteilung der verschiedenen Richtungsimpulse, die Grünewald den Gliedern einschreibt: Während der rechte Unterarm und die linke Hand Marias Christus entgegenstreben – im übrigen mit ungleicher Vehemenz –, wenden sich der linke Unterarm und die rechte Hand von Christus weg auf den Körper zurück.

Eine solche Haltung und ihr vorzustellendes Verhältnis zum Körper ist anatomisch unmöglich. Die unvereinbaren Abstände der Hände zum Körper und das unvermittelte Umschlagen aktiv vorstoßender Kräfte in Passivität verbildlichen eine expressive Verspannung.

Man betrachtet die Hände jedoch nicht durchweg als isolierte Gebärde, sondern sieht sie immer wieder auch als Teil einer nicht zur Gänze gezeigten Figur. Unter diesem Blickwinkel wird die Fragmentierung der Figur zwangsläufig auch als gewaltsamer Akt empfunden. Die Hände erscheinen wie abgetrennt vom dazugehörigen Antlitz und Ort des Bewußtseins. Die Mariengestalt – blicklos und entkernt – wird zum Bild ihrer eigenen Auflösung: die Hände sind ‚kopflose‘ Gebärde, der Mantel ist schützend umgebendes Dach, das nurmehr Dunkel unter sich birgt. Auch so gesehen formuliert das Bild die Passion Mariens: Die Beschneidung der Figur veranschaulicht Getrennt-Sein und Verlust des eigenen Zentrums.

Die gesamte Darstellung zentriert sich im Spannungsfeld zwischen der Klagefigur und dem Körper Christi. Alle anderen Figuren wirken wie Hinführungen zu diesem Zentrum des Bildes, indem sie das hier wirkende Kräftesystem nurmehr verdichten; etwa die beiden Figuren rechts, die wie prozessionsartig gestaffelt

eine Ausrichtung auf die Bildmitte hin in Gang setzen, auch wenn ihre Blicke und Bewegungen hinter den beiden Hauptfiguren vorbeilaufen. Ihr Bewegungszug wird vom Felsenstück und der Grablege im Hintergrund begleitet. Umgekehrt fließt zwar das Tuch Christi auf die Figuren zu, aber diese lenken es sogleich wieder auf das beschriebene Zentrum um.

Auf der linken Seite des Bildes wird hingegen die Schwere des herabfallenden Kopfes Christi von dem Wappen wie von einer Schale aufgefangen.

Im ganzen Bild wirken solche Bewegungsrhythmen gegeneinander verschränkter Kräfte. Bestimmend ist hierbei der Leichnam Christi, in dem sich gegeneinander gesetzte Kräfte verdichten. Das schwere Herabfallen des Kopfes etwa erscheint als Folge der nach unten drängenden Bewegung der Hände Marias, während von unten wiederum sich der Oberarm dieser Fallbewegung entgegen schiebt. Das Haupt wirkt zwischen Händen, Wappen, Oberarm und dem sich hochwölbenden Brustbein wie eingekeilt.

Durch die Haltung der Hände des Toten und das Einknicken des Bauches entsteht der Eindruck einer Stauchung des Oberkörpers. Genau besehen, ist der gesamte Brustkorb hier nicht größer als Haupt und Dornenkrone. Im Verhältnis zum langgestreckten Schienbein wirkt die deformierende Zusammenziehung besonders extrem.

Doch bei aller Verschränkung der Kräfte überwiegt ein dynamisches Spannungsmoment, in dem sich die Kräfte nicht gegenseitig aufheben, sondern – im Gegenteil – eine permanente Bewegung provozieren und immer neue Impulse freisetzen. Der expressiv verkeilte Leichnam versetzt den Blick dabei in eine rhythmische Bewegung, so daß der Leichnam – oder der Tod – nicht als passiver Zustand vor Augen steht.

Im Zuge seiner rhythmischen Bewegung wird der Körper immer wieder vom Bildrand überschritten und tritt aus dem Sichtfeld heraus. Mit diesem Hinaus- und Hineingehen aus dem Bild wird der Körper unterbrochen und zergliedert.

Aber auch mimetisch betrachtet wirkt der Leib nicht als Einheit oder zusammenhängender Organismus, sondern ist zertrennt in einzelne Abschnitte. Der Hals etwa fügt sich kaum noch an den Oberkörper an. Nur ein schmaler Steg verbindet ihn mit der Schulter, im übrigen aber knickt er – wie bei einem gebrochenen

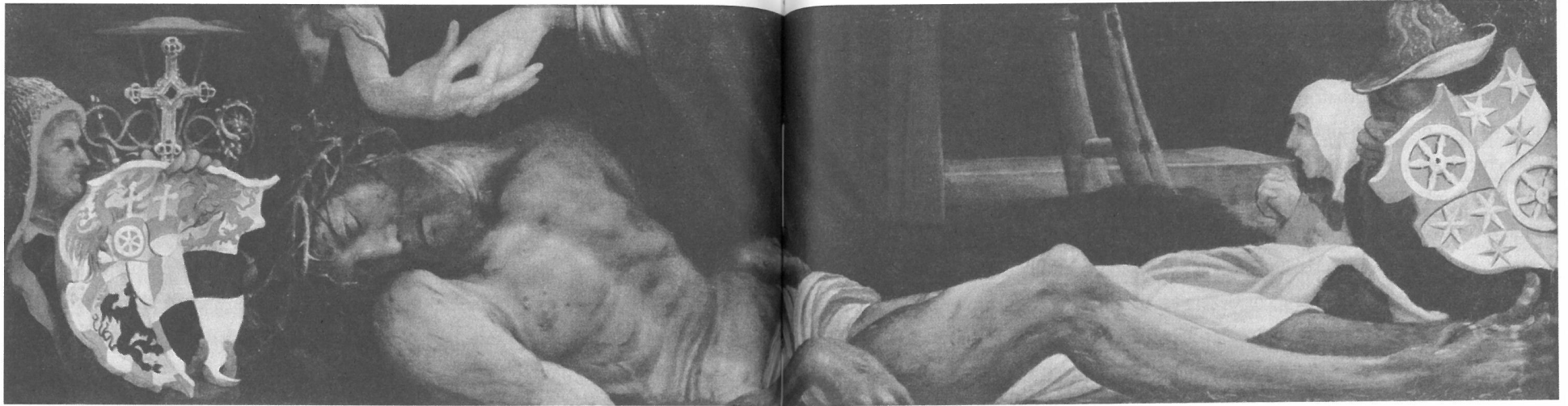
Genick – vollkommen unorganisch vom Rumpf ab. Auch der eingesunkene Bauch und die übertrieben gebogenen Handgelenke können wie Brüche anmuten. Solche Zergliederung deutet sich vor dem Hintergrund der gedachten Anatomie und der leiblichen Gebärdensprache geradezu als Bild der Zerstörung. Ebenso geben die erschlaffte Haut und die zersetzte Muskulatur einen solchen Eindruck von Zerfall, die Wunden – insbesondere die am Fuß – und die übergroße Dornenkrone erinnern Gewalteinwirkungen.

Doch denkt man zurück an die aufdringliche Präsenz der Gewaltspuren und an die Gebärden in der ›Isenheimer Kreuzigung‹, so erscheint hier alles erheblich gemildert. Nirgends zeigt sich mehr die überspannte, maßlose Klage. Die Hände Marias sind wie von der stillen Sehnsucht bewegt, sich in Christus hineinziehen bzw. ihn bergen zu können. All dies ist durch ihre zarte Physiognomie von einer tröstlichen Milde erfüllt. Die Gebärdensprache ist beruhigt.<sup>412</sup>

Ebenso tritt auch die Präsenz der Figuren- und Gegenstandswelt zurück. Keine Oberfläche erscheint mehr greifbar. Alles ist umhüllt von einem zugleich besänftigenden und verunklarenden Schleier, der die Gegenwart der Dinge schwächt, und so wirkt das Dargestellte – obwohl bis an den Bildrand nach vorne gerückt – merkwürdig fern.

Hierzu trägt auch der gedämpfte Farbklang bei. „Das Flechtengraugrün im Inkarnat verbindet sich mit dem dunklen Blau des Marienmantels und den Rotweißflecken der Wappen zu einem tiefen, gelassenen Akkord. Der Schmerz ist in den Frieden aufgenommen (...). Der Leib Christi liegt farbig hinter den beiden Wappen und den Händen Marias. Sie bilden einen schützenden Rahmen um ihn und bergen ihn ein in die lösende Dunkelheit des Grundes.“<sup>413</sup> Der Schoß der Marienfigur taucht farbig in den Hintergrund ab und zieht die Schulter des Toten mit in die Tiefe.<sup>414</sup>

Die rhythmische Bewegtheit wirkt so zugleich getragen, denn die milde Trauer der Gebärden und die Farbigkeit des Bildes verleihen der Darstellung eine ganz spezifische, in sich bewegte Dauer. „So hart die Brechungen in den Gliedmaßen des mächtigen Christuskörpers sind, sie werden eingebunden in die fließenden Bewegungen der Kontur- und Binnenlinien (...).“<sup>415</sup>



MATTHIAS GRÜNEWALD  
Aschaffenburger Beweinung, ca. 1523–1525  
36 x 136 cm, Stiftskirche Aschaffenburg

Für die Gestaltung der Zeitlichkeit ist zudem auch der Umgang mit dem extremen Längsformat ausschlaggebend; denn Grünewald nutzt die horizontale Erstreckung, um den Bewegungsstrom bildparallel auszudehnen und nicht in eine Raamtiefe hinein zu beschleunigen. So fällt etwa auf, daß keiner der Gegenstände im Hintergrund sich wesentlich in eine räumliche Tiefe hinein verkürzt: Leiter, Kreuzstamm und Grabplatte wirken wie dicht hintereinander gestaffelte, bildparallele Akzente.

Hinzu kommt die unscharfe Optik, die den Dingen eine gebrochene Gegenwart verleiht, so daß die gesamte Darstellung etwas erinnerungshaft Fernes erhält. Diese erinnerungshaft ferne Wirkung und der Eindruck einer bewegten Dauer werden durch die ahistorische Verschränkung verschiedener abbildlicher Sinnebenen noch verstärkt. Es scheint hier keine Zeitachse zu geben, keinen szenischen Jetzt-Punkt. Die Leiter, die Grablege, die kleinen Figuren, ja vor allem die Hände von Maria, all das ist nurmehr Anlaß, ein versunken zeitloses Hineindenken in angedeutete Inhalte freizusetzen. Die mit Bedeutungen erfüllten Gegenstände wirken wie Andenken an selbst nicht Gezeigtes, das sich immer neu umdeuten kann; nichts verbleibt in eindimensionaler Relation.

Die ahistorische Auffassung der Bildwelt manifestiert sich überdies auch in der eigentümlichen, szenisch-räumlichen wie auch kompositorischen Verwicklung der Wappenträger in das heilsgeschichtliche Geschehen. Der Wappenträger des noch lebenden Auftraggebers links bietet sein Wappen aus einem ungewissen ‚Davor‘ dar und schaut nach oben, so als könne er die im Bild nicht gezeigte Gestalt der Maria zur Gänze sehen. Er hält dem toten Christus und Maria das Stifter-Wappen Albrechts von Brandenburg entgegen und tritt dabei wie von außen an ein Geschehen heran, von dem er selbst durch sein tieferes Raumniveau und seinen geringeren Maßstab abgetrennt ist. So gesehen, scheint es, als stünde er seinerseits vor einem monumentalen Bild, das er aus einem anderen und vollständigeren Blickwinkel sehen kann als der Betrachter, womit er das Raum- und Sinngefüge der Darstellung auf vielfache Weise öffnet. Zugleich aber ist der Wappenträger in das Kräftesystem von Marias Händen und dem Haupt Christi direkt involviert und scheint mit diesen in einer räumlichen wie planimetrischen Ebene verbunden.

Ähnlich irrational, aber dennoch vollkommen anders stellt sich das Verhältnis der rechten, vom kompositorischen Schwerpunkt des Bildes weit weggerückten Figur mit dem Wappen des verstorbenen Dietrichs von Erbach zum Geschehen dar. Dieser Wappenträger steht nicht vor Christus, sondern schon jenseits auf der Seite der Grablege. Sein Gesicht ist hinter Wappen und Hut verborgen und taucht in den dunklen Hintergrund ein, so daß er merkwürdig versteckt bleibt; sein scheues Gebaren wirkt befremdlich. Die Bedeutung dieser Figur bleibt ebenso rätselhaft wie die der Profilfigur hinter dem Mantel Marias, zumal sich diese Gestalten gleichsam am Geschehen vorbei bewegen und eine Raumschicht hinter der Marienfigur ausbilden.

Damit bleibt der innige Dialog zwischen den Händen Marias und dem toten Christus einerseits unberührt, wird aber andererseits von einer ‚Rahmenhandlung‘ eingeklammert, mit der er sich kompositorisch und räumlich verschränkt.

Darüber hinaus wird erst durch diese Verschachtelung der Raum- und Sinnebenen und das szenisch nicht evidente Einfügen der maßstäblich kleineren Figuren die Beschneidung der Marienfigur erträglich. Denn ohne die Wappenträger wäre die Wirkung der Ausschnitthaftigkeit um ein Vielfaches verstärkt und als bildnerische Maßnahme kaum mehr einleuchtend. So aber bilden Wappenträger und heilsgeschichtliche Wirklichkeit ein bildnerisches Beziehungsgefüge, das einen horizontal verlaufenden Rhythmus hält und damit von der vertikalen Fortsetzung der Darstellung nach oben ablenkt; zumal insbesondere der linke Wappenträger auch eine potentielle Fortsetzung des Bildausschnitts nach unten ins Bewußtsein ruft.

Damit findet zugleich eine inhaltliche Verquickung der Ebenen statt. Lebender Auftraggeber und sein toter Vorgänger sind dem Leichnam Christi unterschiedlich zugeordnet und ihre Zuordnung scheint zugleich auch deutend gemeint; denn sicher ist es kein Zufall, wenn sich der Wappenträger des toten Dietrichs von Erbach jenseits der Christusfigur bei der Grablege wiederfindet. So entsteht eine unauflösbare Verwicklung verschiedener Wirklichkeitsebenen in einem bewegten Bildgefüge. Charakteristisch für die Bildauffassung bleibt dabei, daß alles Dargestellte nur in Teilen gezeigt ist, und die Relationen so vieldeutig offen bleiben.

Erkennt man diese Vieldeutigkeit wiederum als spezifische Qualität von Grünewalds Bildern, als seine genuine Art sich auszudrücken, so hat dies Konsequenzen. Der Maler zielt nicht auf eine sofort ersichtliche Wiedererkennbarkeit des gegenständlich Dargestellten ab. Der Betrachter wird vielmehr mit einer gewissen Unbestimmbarkeit des Abbildlichen konfrontiert, wird in gewisser Weise zum Suchenden. Dies soll im folgenden näher erörtert werden.

### Evokation und verzeitlichte Bildform

Ein Beweinungsbild, das weder den Leib Christi noch irgend eine andere Figur vollständig zeigt, ist mehr als außergewöhnlich. Grünewald hat sein Bild nicht ausgehend von einer abbildlichen Vorstellungsganzheit<sup>416</sup> konzipiert. Vielmehr richtet er hier alles geradezu gegen die Herstellung einer Kontinuität der Gegenstandswelt; denn zur Diskontinuität des Raumes und des szenischen Zusammenhangs kommt die Fragmentierung der Figuren und Gegenstände.

Gerade durch die extreme Beschneidung der Marienfigur wird die Gewohnheit und Erwartung, ein Gegenüber vor allem im Antlitz zu erfassen und entsprechend auch gezeigt zu bekommen, empfindlich gestört. Während man eine Büste oder ein Halbfigurenbild auch im Sinne der abbildlichen Repräsentation immer als Seinsganzheit sehen wird, obwohl auch sie nur den Ausschnitt einer Figur zeigen, bleibt der von Grünewald wiedergegebene Ausschnitt im Hinblick auf das Zeigen einer Figur unvollständig; denn wenn das Antlitz des Gegenübers fehlt, fragt sich, inwieweit dieses Gegenüber überhaupt anwesend ist. Auch wenn man die Gebärde der Hände als *pars pro toto* für das Empfinden der Trauer verstehen kann und sie als bildimmanente Erscheinung in ihrer Autonomie evident bleibt, so wird sie doch nie als *pars pro toto* für eine *Person* und ein konkretes Gegenüber gesehen werden können. Das bedeutet, daß die Marienfigur, obwohl sie als solche wiedererkannt wird und sich somit auch entsprechende Inhalte freisetzen, sich dennoch einer abbildlichen Verbindlichkeit entzieht. Ihr Handeln wird ohne tätiges Subjekt gegenwärtig.

Durch die Beschneidung der Marienfigur wird folglich bewußt, daß hier nur ein Ausschnitt aus einer bildübergreifenden Wirklichkeit gezeigt ist, ja, daß in der Bildwirklichkeit sogar ein wesentlicher Handlungskern fehlt. Auf der anderen Seite ist durch die insgesamt in einem abbildlichen Sinne irrationale Organisation der Bildwelt permanent angezeigt, daß es hier gar nicht Ziel ist, das Dargestellte als etwas außerbildlich Mögliches hinzustellen. Die Darstellungsweise verhindert sogar, die Bildwelt als Repräsentation einer im abbildlichen Sinne evidenten, äußerlich und historisch in sich geschlossenen Tatsache zu nehmen.

Das bedeutet konkret: durch die Maßnahme der Beschneidung wird das Gebaren der Klage oder Trauer nicht als ein Vorgang *an* dem Gegenüber Maria beobachtet, vielmehr bleibt die Gebärde frei und unpersonalisiert; der Betrachter kann sie sich frei und assoziativ zu eigen machen, ohne den Umweg über die Identifikation mit einer konkret dargestellten Figur zu gehen.

D. h. zugleich: der Betrachter ist nicht der ausgeklammerte Beobachter eines bereits in sich organisierten, szenischen Ganzen, sondern er vollzieht hier, ohne dies an eine mögliche abbildlich-szenische Seinsganzheit zurückzubinden, direkt die Gebärden einer Bildwelt. Ihm präsentiert sich keine abgebildete Handlungstotalität, die potentiell auch als außerbildlich möglicher Tatbestand denkbar wäre, vielmehr trifft der Betrachter auf eine Bildlichkeit, in der sich ein sinnvoller Zusammenhang erst konstituiert, wenn er diesen stiftet, wenn er sich selbst in Gebärden und Bewegungen hineinversetzt, wenn er diese auf sein tätiges Schauen hin ausgerichtete Bildwelt realisiert.<sup>417</sup>

Grünewald steht mit dieser Konstitution eines Bildzusammenhangs in einem denkbar starken Kontrast zur Idee der „*finestra aperta*“<sup>418</sup>, wie sie sich beispielsweise in der Mailänder ›Beweinung Christi‹ von Andrea Mantegna zeigt [ABB. S. 159].<sup>419</sup> Hier orientiert sich die Beschaffenheit des Bildraumes vor allem an den Maßgaben eines tatsächlichen Sehraumes. Es lohnt sich deshalb ein vergleichender Blick auf dieses von der thematischen Vorgabe mit Grünewalds ›Aschaffenburgere Beweinung‹ verwandte Werk; zumal der Vergleich überdies offenbart, daß eine andersartige Bildkonstitution immer auch andere Fragen an die dargestellten Inhalte stellt; denn in Mantegas fundamental verschiedenem,

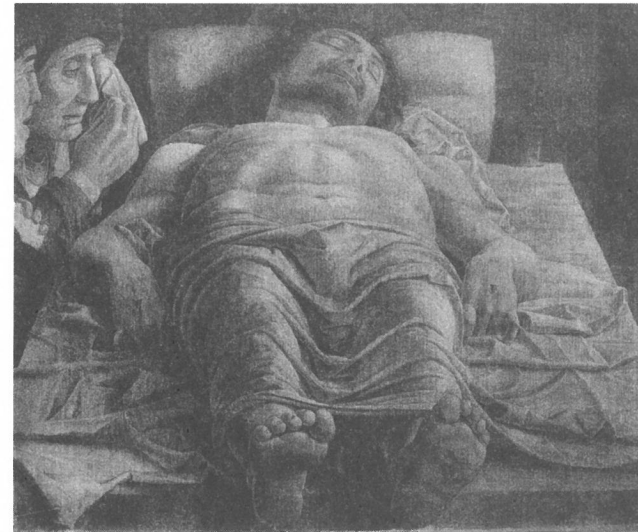
aber in seiner Radikalität durchaus vergleichbarem bildnerischen Darstellungsverfahren ist die Perspektive nicht nur Darstellungshorizont, sondern wird wesentliches, inhaltliches Interpretament.<sup>420</sup>

Der Leichnam Christi ist auf einer Steinplatte aufgebahrt, sein Unterkörper – bis auf die Füße – mit einem Tuch bedeckt, sein Kopf durch eine Art Kissen leicht angehoben. Durch die Lage der Hände und die entblößten Füße sind die Wundmale deutlich sichtbar. Am linken Bildrand erblickt man die stark angeschnittenen Gesichter zweier Klagefiguren (rechts Maria, links Johannes) und dahinter die untere Gesichtshälfte einer weiteren Gestalt mit klagend geöffnetem Mund. Auf der gegenüberliegenden Seite steht am Ende der Steinplatte neben dem Leichnam ein Salbgefäß.<sup>421</sup>

Die räumliche Lokalisierung der Figuren und Gegenstände ist durch die Perspektivkonstruktion definiert. Anders als bei Grünewald erscheint die Ordnung der Darstellungswelt als abbildlich evidente Repräsentation einer außerbildlich möglichen Raum- und Gegenstandsordnung. Mehr noch: es wird hier geradezu betont, daß der Bildraum unter Maßgabe eines tatsächlichen Sehraumes konstruiert ist;<sup>422</sup> denn in dem Bild, das bezeichnenderweise schon bald nach seiner Entstehung ›Cristo in scurto‹ genannt wurde,<sup>423</sup> tritt die perspektivische Raumkonstruktion durch die extrem verkürzende Sicht auf den Leichnam Christi mit unerhörtem Nachdruck ins Bewußtsein. So glaubt der Betrachter, daß sich die bildliche Darstellung an seinem tatsächlichen Sehraum orientiert und daß die Bildwelt auf diesem Wege eine Nähe zu seiner Erfahrungswelt erwirkt. Die extreme Beschneidung der Klagefiguren am linken Bildrand verstärkt dabei den Eindruck, man sähe hier durch eine Öffnung in einen realen Raum hinein.



HANS HOLBEIN D. J., Toter Christus im Grabe, 1521–1522  
31 x 200 cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum



ANDREA MANTEGNA  
Beweinung Christi (Cristo in Scurto), vor 1498  
66 x 81 cm, Pinacoteca di Brera Mailand

Die drei Klagefiguren haben darüber hinaus aber noch eine weitere wichtige Funktion. Durch ihre Ausschnitthaftigkeit – insbesondere der hinteren, dritten Figur – zeigen sie eine über den Bildraum hinauswirkende und in den Betrachtterraum hinein zu erweiternde Gruppe an, die sich, wie der Betrachter selbst, um die Grabplatte herum anordnet. Die Klagefiguren scheinen dabei mit dem Betrachter etwa auf einer Blickhöhe zu stehen; insofern entsteht eine *Analogie* ihres Blickwinkels zu demjenigen des Betrachters, wodurch sich der Eindruck der Nähe zum gesehenen Bildraum intensiviert.

Damit ist zugleich ein wichtiger Berührungspunkt und eine wichtige Differenz zu Grünewalds Bild genannt. Zwar arbeiten beide Maler mit dem Mittel der Beschneidung, so daß sich der Gegenstandsausschnitt nicht als abgeschlossener Handlungszusammenhang bekundet, doch ermöglicht die Beschneidung bei Grünewald ein Hineinversetzen in die entpersonalisierte Gebärde. Der Betrachter kann hier selbst die Tätigkeit der nicht gezeigten Marienfigur zu eigen machen; zumal er wie von oben auf Christus herabblickt, und somit aus ihrer Perspektive

sieht. Bei Mantegna hingegen geht es nicht um *Einverleibung*, sondern um *Analogie*. Er benutzt die Beschneidung zur Betonung der Kontingenz, mithin um hervorzuheben, daß es sich hier um den beinahe zufälligen Ausschnitt aus einem tatsächlichen Sehraum handelt. Der Sehraum bleibt dabei allerdings immer ein jenseitiger Raum, in den kein Eingehen möglich wird; denn der Betrachter ist durch die festgelegte Perspektive in seinem Standort unverrückbar bestimmt. So wird allenfalls eine Nähe evoziert. Und genau diese Nähe zum lebensweltlichen Erfahrungshorizont und die Unmöglichkeit eines Eingehens in den Sehraum erweist sich als Thema des Bildes: Einerseits schaffen die Füße, die über die Grabplatte hinausragen, eine Nähe des Körpers Christi zum Betrachter,<sup>424</sup> andererseits aber entflieht der Körper in die Tiefe des Bildraumes, so daß ein weiterer räumlicher Abstand zum Kopf entsteht, also zu dem Ort, der „erst zur Kommunikation im eigentlichen Sinne befähigt“.<sup>425</sup> So bekundet sich zugleich auch eine – wie Felix Thürlemann schreibt – „Ferne der Person“<sup>426</sup>. „Es ist nicht die Verkürzung des Körpers Christi als solche, die bedeutungstragend ist, sondern die Tatsache, daß der Körper *so* in den perspektivischen Bildraum gesetzt ist, daß die beim menschlichen Dialog übliche frontale Gegenüberstellung, wie sie das traditionelle Andachtsbild noch besitzt (...), im Sinne eines *Entzugs* verändert ist; gleichzeitig aber ist es dem Betrachter nicht möglich (...) seine eigene Haltung der veränderten Stellung des Gegenübers anzupassen.“<sup>427</sup> Durch das Mittel der Perspektive wird auf diese Weise der Eindruck eines „Nichtkommunizieren-Könnens“<sup>428</sup> evoziert; gleichzeitig aber wird der Blick nahezu zwangsläufig durch die fluchtende Dynamik der Perspektive in den Bildraum hineingezogen, so daß das „Nichtkommunizieren-Können“ immer unter dem Horizont eines „Kommunizieren-Müssens“<sup>429</sup> erfahren wird.

Das „Nichtkommunizieren-Können“ des Betrachters wird überdies innerbildlich durch die Klagefiguren in modifizierter Form wiederholt. Auch sie sind räumlich nicht in der Nähe des Anlitzes verortet, Christus aber wendet sich von ihnen ab.

Sowohl in Mantegnas als auch in Grünewalds Beweinungsbild ist der Betrachter in seinem Verhältnis zum Bild in besonderer Weise qualifiziert und dieses Verhältnis wird in beiden Fällen zu einem entscheidenden interpretativen

Moment. Das entscheidende Interpretament in Mantegnas Bild ist die statische Definition des Betrachterstandpunktes. Dem Betrachter wird durch die Perspektive auf eindringliche Weise sein „Nichtkommunizieren-Können“ mit dem Toten vor Augen geführt. Das Bild ist kein perspektivkundliches Kabinettstück, sondern erwirkt mit einer maleriewissenschaftlichen Methode eine interpretative Bedeutungsebene.

Bei Grünewald hingegen gibt es weder eine Festlegung des Standpunktes noch eine Definition von Distanzen und räumlichen Verhältnissen überhaupt. Nicht Kommunikation sondern *Partizipation* ist hier das ausschlaggebende Stichwort. Und diese Partizipation geschieht nicht unter dem Vorzeichen festgelegter Verhältnisse, sondern wird durch eine prozessuale Offenheit der Anschauungswelt möglich, durch die punktuelle Evokationskraft von Gebärde und Rhythmus. Gerade der Verzicht auf eine Focussierung des Blicks, das ständige In-Gang-Setzen rhythmischer Bewegung ist Grünewalds entscheidende Maßnahme. Sie macht den Betrachter zu einem Suchenden, dem die Möglichkeit abgeht, sich an faßbaren Sachverhalten und feststellbaren Zusammenhängen zu orientieren.

Man könnte sich fragen, ob eine solchermaßen bewußte, konzeptionelle Konstitution des Bild-Betrachter-Verhältnisses für die Künstler der damaligen Zeit überhaupt denkbar ist, oder ob dies allein einer heutigen Sichtweise entspricht. Ein weiterer Vergleich mit einem thematisch verwandten Bild, dem ›Totem Christus im Grabe‹ von Hans Holbein d.J. [ABB. S. 158], der etwa zeitgleich mit Grünewalds Bild, allenfalls im Abstand von wenigen Jahren, entstanden ist, wird jedoch nochmals deutlich machen, daß die Zeit reif war, für ein Thema wie die Beweinung und Grablegung Christi, neue Bildformen zu suchen und entsprechend den sich in dieser Zeit wandelnden Glaubensvorstellungen auch das Verhältnis zwischen Bild und Betrachter gegenüber dem traditionellen Andachtsbild neu zu gestalten. Wie Grünewald und Mantegna geht es auch bei Holbein um eine Störung der gewohnten Adoration und passiven Versenkung durch eine unerwartete Überantwortung des Passionsthemas an den Betrachter.

Der Vergleich mit Holbeins ›Totem Christus im Grabe‹ kann darüber hinaus den sinnkonstituierenden Aspekt von Grünewalds bildnerischem Verfahren noch

deutlicher machen:<sup>430</sup> Diese Tafel gilt zwar gemeinhin als von Grünewalds ›Isenheimer Altar‹ beeinflusst,<sup>431</sup> zeigt aber ein wesentlich verschiedenes bildnerisches Vorgehen.

Der Leichnam Christi ist hier in einer Grabnische gezeigt, die zugleich die Ausschnittbegrenzung der Darstellung bildet, so daß der Bildrahmen auch der Rahmen der Nische ist; d. h. die Grenze des abgebildeten Raumes ist identisch mit der faktischen Grenze der Bildwirklichkeit. Hierdurch und durch die naturwahre Wiedergabe der steinernen Oberfläche der Grabnische mit ihren leichten Abstoßungen und Rissen wird die dargestellte Nische als eine tatsächliche Wandnische suggeriert, als eine illusionistische Einlassung in den Erfahrungshorizont der Lebenswelt.<sup>432</sup>

Auch die Darstellung des toten Christus zielt auf die Suggestion eines wirklichen Toten, da sie sich eng an den optischen Daten eines tatsächlichen Toten orientiert.<sup>433</sup> Der tote Christus wird gleichsam in seiner Anatomie und Fleischlichkeit als unbeseeltes Faktum präsentiert. Als Christus ist er nurmehr durch die Wundmale ausgezeichnet; jeder andere Hinweis auf einen heilsgeschichtlichen Kontext fehlt zunächst. Dagegen wird die Illusion eines wahrhaften Toten auf die Spitze getrieben. Die gleichmäßige und in der Nische letztlich unmögliche Beleuchtung erzeugt dabei eine Präzision und optische Schärfe, als sollte der Leichnam als etwas greifbar Vorhandenes zur Schau gestellt werden. Überdies legen die kühle Tonigkeit und die Zurücknahme der Darstellungspräzision im Bereich des Gesichts die Betonung weiter auf das Objekthafte des Leichnams.

Holbein stellt den toten Christus wie ein Objekt in einem Schaukasten vor, um ihn so als tatsächlich toten Menschenleib zu präsentieren. Eine Transzendierung der puren Faktizität scheint auf den ersten Blick nicht gegeben. Ebenso wenig werden vorgewußte heilsgeschichtliche Inhalte illustriert; statt dessen erzeugt das Bild eine Situation direkter Konfrontation. Auch die Inschrift in der Rahmenleiste „Jesus Nazarenus Rex“ kann zunächst nur als Kontrast zur Darstellung gesehen werden und verstärkt eher noch das Entsetzen über die Präsentation des Leichnams Christi als nüchternes Faktum.

Es geht hier nicht mehr um die Historie der Passion, sondern in erster Linie um die Frage nach dem tatsächlichen, fleischlichen Tod Christi. Doch diese Frage stellt sich in der unmittelbaren Konfrontation mit aller Macht; zumal der Leichnam sich durch die fehlende Raumtiefe der Nische dem Betrachter geradezu aufdrängt; er greift mit der Hand sogar über den Raum der Nische hinaus. „Womöglich konnte und sollte Holbeins Gemälde durch die suggerierte Gegenwart eines wirklichen Toten eine schon konventionell gewordene Meditationshaltung gegenüber einer Darstellung des toten Christus im Grabe erschüttern und in eine neue Form nachdenklicher Betrachtung überführen, in eine Meditation durch Konsternation oder gar in ein Verhalten in Konsternation und Adoration in einem. Vielleicht war der Anspruch des Bildes auf diese neue Verhaltensleistung eine Überforderung des Gläubigen, eine Überschreitung des Zumutbaren.“<sup>434</sup>

Holbeins Darstellungsverfahren ist vornehmlich gegenständlich konstatierend, seine Bildganzheit definiert sich dementsprechend vollkommen durch den zur Gänze abgebildeten Gegenstand, durch die vollständige Darstellung des Objektes. Dabei sind die faktischen Grenzen des gemalten Bildes zugleich die Grenzen des abgebildeten Raumes.

Grünewald hingegen zieht seine Bildgrenzen in Bezug auf die Vollständigkeit des abgebildeten Gegenstands gleichsam willkürlich. Seine Bildganzheit entsteht prozessual, entsteht durch den Rhythmus der Anschauung und das schauende Entdecken möglicher Relationen. Seine Bildwirklichkeit kann dementsprechend auch nicht in eine äußerliche, gegenständliche Lebenswirklichkeit zurückgespiegelt werden wie Holbeins toter Christus. Der Erfahrungsgehalt von Grünewalds Bild erschließt sich einzig in einem tätigen Vollzug der allein im Bildkontext anschaulich zu erfahrenden Aspekte.

Holbein dagegen geht es um die Konfrontation mit dem fleischlichen Tod Christi, der als Tatsache der faktischen Welt absolut gesetzt wird. Es geht in seinem Bild um die hieraus folgende Differenzenerfahrung vor dem Hintergrund heilsgeschichtlicher Bedeutungen wie Auferstehung und Erlösung. Wie kann man bei diesem „Anblick nur daran glauben, daß dieser Märtyrer auferstehen würde?“<sup>435</sup>

Die heilsgeschichtlichen Bedeutungen bestehen angesichts dieses Bildes allenfalls im „Vorstellungssinn“<sup>436</sup> des Betrachters; seiner Vorstellungsleistung allein obliegt es, etwa die Bewegung des Fingers als ein Zeichen für die zukünftige Auferstehung zu lesen.

Während Holbein auf eine Konsternation des Betrachters durch die Vereinnahmung des heilsgeschichtlichen Geschehens in die Logik und Substantialität der Lebenswelt abzielt, entzieht Grünewald dem Betrachter gerade die Vorstellung, beim Tod Christi ginge es um etwas substantiell Faßbares. Das Zerspringen der äußerlichen Wirklichkeit ist der entscheidende Aspekt. Denn die Erfahrung des Scheiterns, die sich bei dem Versuch einstellt, die räumliche und szenische Einheit einzulösen, ist wesentlicher Bestandteil der Bilderfahrung und wird durch eine in einzelnen Darstellungselementen angedeutete naturwahre Abbildlichkeit und ‚Detailrealistik‘ – wie etwa in der Leiter oder in den Hautfalten Christi – immer wieder provoziert. Die Bildwelt bleibt *assoziativ-evokativ*, das bildnerische Konzept *dynamisch-rhythmisch*. Auf die Glaubhaftigkeit der Physis einzelner Figuren kommt es nicht an; selbst die Oberflächenpräsenz, wie sie noch in der ›Isenheimer Kreuzigung‹ zu beobachten war, ist erloschen. Alle dingliche Widerständigkeit ist in einem verzeitlichten und entdeckenden Anschauungsakt aufgehoben. Der Blick des Betrachters schwingt in die vielfältig lesbare Gebärdensprache ein: die Melancholie des weichgezeichneten, herabgesunkenen Hauptes und der welken Haut, das Sich-hineindehnen-Wollen und Wiegen von Marias Händen. Die äußere Welt der Dinge ist nur insofern von Interesse, als sie sich als Zeichen eines Inneren, einer *mental*en Realität erweist, nicht aber um ihrer selbst willen.

Die Heilsgeschichte ist bei Grünewald nicht unter dem Kriterium gezeigt, als glaubhafte historische Tatsache plausibel zu werden und sich so in ein Verhältnis zur Lebenswirklichkeit des Betrachters zu setzen. Das religiöse Bild erhält bei Grünewald eine grundsätzlich andere Realität: Heilsgeschichte begegnet in der ›Aschaffenburger Beweinung‹ als *erinnerungshafte, prozessuale Empfindungswelt*, die allein als bildlich vorgestellte Realität möglich ist und allein durch bildnerische gestaltete Zusammenhänge evident wird. Einem gegenständlichen Schauen zerspringt sie.<sup>437</sup> Ein Schauen, das sich in die bildnerische Realität der Gebärden einläßt, hingegen inkorporiert sie. Es bleibt eine eigentümliche Ambivalenz

zwischen dem Eindruck des Zerspringens und dem Einschwingen in einen melancholisch-getragenen Rhythmus. Die zerfallene äußere Realität wird hierbei immer wieder durch eine prozessuale, innere und rein bildliche Realität aufgehoben.

#### BILD BEI GRÜNEWALD

Grünewalds Bildwelten sind diskontinuierlich; sie bieten dem Betrachter nicht die Möglichkeit, sich in die Tiefe eines einheitlichen Bildraumes hinein zu imaginieren. Die Bilder verzichten auf jede illusionistische Wirkung im Sinne der ‚finestra aperta‘, einer Scheinwelt, der man selbst nicht zugehört, die ein ‚Dort‘ vor Augen stellen würde. Stattdessen entwirft Grünewald eine „umgekehrte Perspektive“, die den Betrachter auf sein eigenes ‚Hier-Sein‘ zurückwirft. Der Betrachter ist als teilhabendes Subjekt angesprochen und weder durch eine räumliche noch eine zeitliche Perspektive absolut gesetzt.

Dementsprechend ist für Grünewalds Bilder auch das Ineinandergreifen unterschiedlicher Zeitebenen, die Verknüpfung von Alt- und Neutestamentarischem, von Heilsgeschichtlichem und Zeitgenössischem geradezu typisch. Dies verbindet sich mit einer ikonographischen Vieldeutigkeit, einer geradezu spekulativen Evokation von Bedeutungsschichten. Darüber hinaus verzichten die Kompositionen auf jede vorgewußte Struktur, die die Bildwelt als geschlossene Sinntotalität vorstellen würde. Durch Asymmetrien in der kompositionellen Ordnung und bewußt eingesetzte Mißklänge innerhalb der Farbgestaltung einerseits und durch die nur als Möglichkeitsform veranlagten Bezüge andererseits realisiert sich in Grünewalds Werken ein zusammenhängendes Ganzes immer nur im Anschauungsakt selbst. Nur der bewegte Blick, der das pulsierende, zuweilen labyrinthische Bildgefüge durchläuft, erfaßt die Beziehungen. So gewinnt der Anschauungsakt als zeitliche Entwicklung entscheidende Bedeutung. Da die Bilder nicht auf statisch meßbaren Strukturen aufgebaut sind, die Kompositionen sich weder berechnen noch herleiten lassen und die gegenständliche Bildwelt nicht auf einen

außerbildlich denkbaren Gesamtzusammenhang zurückgreift, kommt das Prozeßhafte der Bilderfahrung in besonderem Maße zu Bewußtsein: der bildnerische Zusammenhang leitet sich aus einem dynamischen Verständnis von Wahrnehmung und Erkenntnis ab. Grünewald vermeidet jegliche Differenzierung zwischen Abstraktem und Konkretem, Allgemeinem und Besonderem zugunsten einer allein dynamisch sich entwickelnden und intuitiv sich erschließenden Bildlichkeit.

Eine solche Bildlichkeit entsprach in besonderem Maße dem polyfokalen Flügelaltar mit seinem ohnehin zeitlichen Nacheinander verschiedener Schau-seiten. Die Bemalung des Altars als Kirchenmöbel, seine Oberflächengestaltung als statisches Ding transformierte Grünewald weniger durch die Negation der Dinghaftigkeit mittels illusionistischer Scheinwelten, als vielmehr durch die oben benannte dynamisierte Bildlichkeit. Damit schuf er eine Einheit aus Bildwelt und Kirchenmöbel namentlich durch die Kraft von Farbe und Komposition, die hervorbringende Energie der Gebärden wie auch durch eine semantische Offenheit des Dargestellten. Durch all dies gewinnt der temporale Aspekt des Altars Bedeutung: das ehemals rituell bedingte Nacheinander verschiedener Ansichten und die möglichen, selbst nie sichtbaren, nur erinnerbaren Bezüge der einzelnen Bildtafeln untereinander gehen so auch in die Gestaltung des einzelnen Bildes ein. Die Bilder öffnen sich in ihrer radikalen Verzeitlichung und ihrer aufgesprengten Semantik gegenüber dem Betrachter und seiner geistigen Welt.

In der ›Aschaffenburger Beweinung‹ offenbart sich vielleicht am deutlichsten, inwieweit Grünewald ein bewußtes Durchbrechen abbildlicher Evidenz dazu benutzt, das gegenständlich Wiedererkennbare von Anfang an als das Uneigentliche zu enthüllen und die Sinne auf die Wahrnehmung einer anderen Schicht hinzuleiten. Diese Störungen wirken umso nachhaltiger, weil sie durch einzelne Passagen eines gekonnt beherrschten Realismus als beabsichtigte Maßnahmen erkennbar werden. Abbildliche Darstellungswerte wie auch formale Wirkungsqualitäten sind so eingesetzt, daß ein objektives Erfassen von Verhältnissen unmöglich wird. So werden dem Betrachter hierarchische und systematische Relationen entzogen, denn die Bildlichkeit ist auf eine Erfahrung *unwillkürlicher Konvergenz* angelegt.

Grünewalds Bilder *zeigen* nicht im eigentlichen Sinne, sie sind vor allem *Forderung an ein sehendes Subjekt*. Sie erschließen sich keinem konstatierenden, sondern einzig einem spekulativ-schöpferischen Sehen. Das hat fundamentale Auswirkungen, denn die Hervorhebung der „Sinnesleistung“<sup>438</sup> des Betrachters, die gleichsam bildnerische Beweisführung der produktiven Potenz seines Sehens, verleiht den Darstellungen eine Realität, in der ‚Sehen‘ und ‚Verursachen‘<sup>439</sup> in eine direkte Relation gesetzt werden (im Falle der ›Menschwerdungstafel‹ ist dies selbst Bildthema). Grünewald findet mithin ein bildnerisches Verfahren, in dem sich Wirklichkeit – in Sonderheit heilsgeschichtliche Wirklichkeit – als etwas erweist, das sich vor allem in der „Sinnesleistung“ des Einzelnen aufbaut. Seine Altarbilder *zeigen* nicht *Ereignisse* der Heilsgeschichte als im historisch faktischen Sinne gewesene, sondern regen vielmehr zu einer Art „visio“<sup>440</sup> heilsgeschichtlicher Zusammenhänge an, einer aktiv schauenden Zuwendung zu Gott. Womöglich hatte Grünewald ein ähnliches Verhältnis zwischen Sehendem und Gesehenem im Sinn, wie es Nicolaus von Cues in seiner 1488 erschienenen Einführung in die mystische Theologie „De visione Dei“ umschrieben hatte. Auch von Cues suchte in der Zuwendung des Menschen zu Gott, die bei ihm zugleich eine Zuwendung Gottes zum Menschen ist, eine Korrespondenz von ‚Sehen‘ und ‚Verursachen‘ unter Beweis zu stellen; er bestimmte die Gottesschau als eine Schau in welcher der, der Gott sieht, nicht etwas ihm gegenüber Anderes, sondern vielmehr seine eigene Wahrheit erkennt.<sup>441</sup>

Eine solche Verschränkung von sehendem Subjekt mit dem zu sehenden Objekt setzt auf eine Intuitionsleistung des Betrachters. Trotz dieser Überantwortung an seine produktiven Möglichkeiten, geht es in Grünewalds Bildern jedoch nicht darum, den Betrachter als souverän Agierenden geltend zu machen. Das Bild-Betrachter-Verhältnis ist nicht so bestimmt, daß sich der Betrachtende selbstgewiß und eigenständig in ein Verhältnis zur Bildwelt stellen könnte. Die dynamisierte Bildlichkeit weist dem Betrachter keinen festen Standpunkt zu, sondern verwickelt ihn unablässig in das Bildgeschehen. Gerade in dieser Verwicklung, die eine objektive „Welthabe“<sup>442</sup> des Betrachters unterläuft, setzen sich die produktiven Kräfte der Grünewaldschen Bildlichkeit frei.

In Grünewalds bildnerischem Schaffen entwirft sich kein souveränes Individuum, das sich selbst als Zentrum der Welterfassung begreifen könnte. Weder der Betrachter noch die dargestellten Figuren lassen sich als solches bestimmen. So zeigt das Bildnis der ›Lächelnden Frau‹ eben nicht jenen selbstgewissen Blick des Individuums wie er beispielsweise in Dürers Individualporträts zu finden ist. Grünewald versteht den Menschen offenbar nicht als Individuum, das seinen Ort in der Welt zu kennen und die Bedingungen seines Daseins zu durchdringen weiß; ihn interessierte vielmehr das Ephemere. Der Künstler zeigt individuelle Aspekte nicht an einem selbstbestimmt agierenden „Jemand“<sup>443</sup>, sondern läßt sie in nur zu erahnenden, vielfältigen Befindlichkeiten des ins Bild gesetzten Menschen aufscheinen. Grünewald arbeitet dabei keine wirklich faßbaren Eigenschaften einer Person heraus. Er macht die Unergründlichkeit und Kontingenz des Lebendigen geltend, indem die Dargestellten ganz in einer jähen Preisgabe emotionaler Regungen aufgehen. Wie schon in den Bildern zur Heilsgeschichte gewinnt auch in den Bildniszeichnungen eine radikale Verzeitlichung an Bedeutung: das Gegenüber entzieht sich so dem Betrachter. Hierbei spielt der abgewandte Blick eine ebenso entscheidende Rolle, wie die Auflösung von Körper- und Bild-Oberfläche in lose Bewegtheit. Die Dargestellten entbehren einer „Mitte“<sup>444</sup>, zu der sich der Betrachter in ein Verhältnis setzen könnte. So wie der Betrachter vor Grünewalds Bildern Wirklichkeit nicht als etwas Feststellbares erfährt, so scheinen auch die im Bilde Dargestellten ihrer selbst nicht habhaft. Seine Bilder bringen so jene unausdrückliche, widerspruchsvolle Spontaneität des Menschen „in seinen tiefsten Regungen“ zum Ausdruck, die Huizinga unter dem Begriff des „Individuellen“ faßte.<sup>445</sup>

Wenn man das Erwachen des Menschen als geistiges Individuum „zu den epochemachenden Erscheinungen“ der Renaissance rechnet,<sup>446</sup> so deutet Grünewald dieses Phänomen auf eine sehr eigene Weise. Seine Bilder gehen insofern von einem geistigen Individuum aus, als sie an das innere Bewußtsein des schauenden Subjekts appellieren. Die Bilder Grünewalds fordern vom Betrachter ein Bewußtsein seiner selbst, gerade indem sie ihm jede mitgebrachte Selbstgewißheit entziehen.

## ANMERKUNGEN

[Zur Zitierweise: Alle im folgenden abgekürzten Literaturverweise finden sich im Literaturverzeichnis am Ende dieses Buches in vollständiger Form. Falls von einem Autor mehrere Titel zitiert werden, ist zusätzlich zum Autor das Erscheinungsjahr angegeben; sind mehrere Titel im selben Jahr erschienen, wird der Titel in gekürzter Form gegeben.]

- \* Das Zitat stammt von meinem guten Freund, dem Architekten und Künstler Karl Heinz J. Müller († 1992), dessen Künstlernamen Paternion war; es ist seiner Todesanzeige entnommen.
- 1 Gemeint sind Picassos Kreuzigungszeichnungen nach Grünewald aus dem Jahr 1932 (vgl. Ingrid Schulze, S. 168) und Hindemiths Oper „Mathis der Maler“.
  - 2 Seine Sonderstellung wurde bereits in der ersten kunstgeschichtlichen Würdigung durch Jacob Burckhardt in Franz Kugler's Handbuch der Malerei (S. 248–251) hervorgehoben. Eine reiche Zitatensammlung hierzu findet sich bei Testori, S. 12f.
  - 3 In diesem Zusammenhang bewegen sich die Untersuchungen von Joseph Bernhart, Georg Eckert, Herbert von Einem (1956), August Feigel, Heinrich Feuerstein, Wilhelm Gumbel, Andrée Hayum, Heinz Luedke, Ruth Mellinkoff, Adalbert Mischlewski (1975–76), Christian Müller, Berta Reichenauer, Karen B. Roberts, Wilhelm Rügamer, Franziska Sarway, Georg Scheja, Fritz Schneider, Karl Sohm, Ewald Vetter (1968) und Joseph Walter.
  - 4 Eher stilgeschichtlich orientiert sind beispielsweise die Studien von Roman Boos, J.M. Galls, Helmi Gasser, Ernst Holzinger, Joachim Kromer und Monika Tintelnot.
  - 5 Imdahl 1988, S. 14. Hierin folgt die vorliegende Arbeit der von Max Imdahl sogenannten »Ikonik«, die „eine Erkenntnis in den Blick zu rücken [sucht], die ausschließlich dem Medium des Bildes zugehört und grundsätzlich nur dort zu gewinnen ist (...), die Ikonik will (...) zeigen, daß das Bild seine ihm vorgegebenen Wissensinhalte in einer Weise überbietet, der durch Wissensvermittlung allein nicht mehr entsprochen werden kann“ (ebda., S. 97).
  - 6 Vgl. Kaufmann S. 160, Behling 1969, S. 22 und zuletzt auch Reichenauer S. 15. Weiteres hierzu findet sich in den folgenden Unterkapiteln.
  - 7 Hetzer 1982, S. 247. Vgl. auch Pinder 1940, S. 257, Weixlgärtner 1962, S. 22.
  - 8 Burckhardt würdigte Grünewald als einen „der bedeutendsten Maler jener Zeit. An Freiheit und Großartigkeit der Auffassung, an Breite der Behandlung ist er Dürer und Holbein gleichzustellen; volle, reiche Formen, grandiose Gewänder, mächtige, tiefe Farben (in schwäbischer Art) sind hier zu einer wahrhaft kühnen, auf die Wirkung ausgehenden und oft nur keck andeutenden, oft aber auch liebevoll durchgeführten Darstellungsweise benützt. In Begriff des geistigen Fonds muss er jenen beiden grossen Zeitgenossen allerdings nachstehen, doch sind seine Charaktere immerhin bedeutend genug.“ (Burckhardt 1847. Wiederabgedruckt in: Testori/Bianconi, S. 12).
  - 9 Vgl. Hetzer 1987, S. 359 u. Schulze, S. 16f.
  - 10 Zur Qualität dieser plötzlichen Begeisterung vgl. Fraenger 1988, S. 101; aber auch Hetzer 1987, S. 359 und Wölfflin 1984, S. 11. In einer neueren und ausführlichen Untersuchung betrachtet

Ingrid Schulze „Die Erschütterung der Moderne. Grünewald im 20. Jahrhundert“ die kunsthistorische, vor allem aber die künstlerische Grünewaldrezeption zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

- 11 Wölfflin 1984, S. 11. Eine Abwertung Dürers gegenüber Grünewald, wie sie Wölfflin hier anspricht, vollzog etwa Franz Bock in seiner Grünewald-Monographie. Zur Beurteilung der Bedeutung Grünewalds im zeitgenössischen Umfeld vgl. auch Fraenger 1988, S. 101 u. Hagen S. 16; oder in jüngerer Zeit: Sarwey 1983, S. 71 u. Goldberg, S. 230. Die Gegensätzlichkeit Dürers und Grünewalds hat Holzinger (S. 249) in überspitzter Weise dargestellt: er bezeichnete Grünewald als Dürers eigentlichen, absoluten Antipoden, „von ihm verschieden wie Feuer und Wasser“. Erwin Panofsky (1977, S. 197) hingegen hält einen direkten Einfluß Grünewalds auf Dürer für „nicht unmöglich“. Dürer könnte nach der gemeinsamen Arbeit am »Heller-Altar« den „Anstoß einer starken emotionalen Erfahrung“ durch Grünewald erhalten haben. Zum Verhältnis Grünewalds zu Dürer stellte Aparad Weixlgärtner (1949) eine eigene Untersuchung an.
- 12 Vgl. Hayum 1989, S. 127f. u. Schulze (zu Beckmann: S. 20–22, S. 48–64 u. passim; zu Nolde: S. 199–201 u. passim; zu Rilke: S. 102; zu Picasso: S. 167–169 u. passim). Sie nennt noch zahlreiche weitere Maler und Schriftsteller, die sich von Grünewalds Bildern inspirieren ließen. Aber auch in der Kunstgeschichtsschreibung ist allenthalben die Rede von seiner Expressivität und vom Visionär Grünewald. Heinrich Feuerstein (1930, S. 12) nennt ihn „Meister des Ausdrucks“. Heinrich Alfred Schmid (1911, S. 34) schreibt: „Es interessiert Grünewald eigentlich nur der Ausdruck und die Bewegung.“ Arthur Burkhard (S. 27) hebt die „intensity of emotional expression“ hervor. Adolf Max Vogt (1957, S. 29) bemerkt: „(...) der perspektivische Blicktrichter wird für Grünewald zu einem Füllhorn der Emotion.“ Vgl. auch Dehio, S. 97; Josten, S. 1 und Kehrer, S. 6.

Grünewald greift dem Menschen tief in seine Seele, schnürt ihm die Kehle zu und wirft ihn aus dem Sattel“ (Nigg, S. 52). Vgl. hierzu stellvertretend auch Feuerstein 1930, S. 35; Fraenger 1988, S. 44; Hetzer 1987, S. 362; Mayer 1920, S. 52; Pinder 1940, S. 258 u. 260.

Theodor Hetzer (1987, S. 360) bemerkt: „Grünewald ist im erklärtesten Gegensatz zu Dürer kein denkender und um sein Tun vielseitig besorgter und sorgender, sondern ein visionärer Künstler gewesen, dem es in unerhörtem Maße gegeben war, seine Visionen mit der Kraft sinnlichen Lebens bis zum Überwältigenden zu verwirklichen.“ Lorenz Dittmann (1955, S. 100) spricht von der „visionären Realität“ Grünewaldscher Bilder. Vgl. auch Hilsenbeck, S. 21; Knapp, S. 11 und zuletzt Harth, S. 265.
- 13 Besonders kraß tritt die nationalistisch verzerrte Sicht auf Grünewald in Willy Pastors Grünewald-Monographie von 1921 zu Tage. Viele Wissenschaftler distanzieren sich allerdings vehement gegenüber Positionen, die Grünewald als den „Deutschen schlechthin“ sahen und dagegen Dürer abwerteten, so etwa Hetzer (1987, S. 361) aber auch Pinder (1940, S. 256).
- 14 Walter Karl Zülch (1949, S. 5) nennt Grünewald einen „Vollender“ der „Spätgotik“, vgl. auch Behling 1969, S. 3; Beitz, S. 125; Burkhard, S. 74; Feuerstein 1930, S. 12; Hetzer 1987, S. 363; Knapp, S. 28 und Mayer 1920, S. 54. Wilhelm Pinder (1940, S. 271) meint: „Das »Moderne« entstand in diesem einmaligen Falle durch die noch einmal zusammengeballte Kraft des »Mittelalterlichen« (...).“ Georg Kauffmann (S. 160) beurteilt speziell den »Senheimer Altar«

als „letzte, reifste Frucht“ der „spätgotischen Malerei“. Und Karl M. Swoboda schreibt 1980: „Die radikale Religiosität, die in der Thematik seiner Gemälde zum Ausdruck kommt, läßt den Gotiker erkennen, der er zutiefst in seinem Wesen und immer geliebt ist.“ Das Renaissancehafte an Grünewalds Malerei sieht er vorwiegend in der Aufnahme von Motiven, wie Renaissance-Architekturen, aber auch „in der Art seiner künstlerischen Freiheit“ (Swoboda, S. 174). In der jüngsten Monographie von 1992 wird Grünewald als „Kulminationspunkt der Geistigkeit einer zu Ende gehenden Epoche“ angesprochen (Reichenauer, S. 15). Panofsky (1977, S. 195) bezeichnete ihn hingegen als einen „Vollender der deutschen Gotik als auch ein Prophet des Barock“. Eine ähnliche Ansicht formuliert auch Howard Creel Collinson („Three Paintings“, S. 235f.). Dittmann (1955, S. 108) spricht von Grünewalds „Kraft der Vereinigung von Altertümlichem und Zukunftsweisendem“.

Zur Bezeichnung Grünewalds als Mystiker vgl. etwa Panofsky 1977, S. 195 („Grünewald war ein christlicher Mystiker“) und Lottlisa Behling 1969, S. 22 („Aber am tiefsten wurzelt seine Kunst in der deutschen Mystik der Mittelalters, im frühen 14. und frühen 15. Jahrhundert“). Dehio (S. 98) nannte Grünewald „altgläubig“. Vgl. auch Knapp, S. 8; Mayer o.J., S. 18; Niemeyer 1922, S. 12; Nigg, S. 92; zuletzt schrieb Berta Reichenauer (S. 15), daß Grünewald „entgegen dem anthropozentrischen Weltbild seiner Zeit“ der mittelalterlichen „Mystik zugewandt“ war (vgl. dies. auch S. 145). Franziska Sarwey (1983, S. 100) nennt Grünewalds „Weltsicht“ „mystisch wie alchimistisch“.

- 15 Zur Beziehung zu spätgotischen Schnitzaltären vgl. Hagen, S. 62–63; Neumeyer, S. 90; Niemeyer S. 12 u. 29; Hüt, S. 89; Collinson „Three Paintings“, S. 47. Auch Richard Hamann (Geschichte der Kunst. Von der Altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart. Berlin 1933, S. 462) vertritt diese Ansicht. Fritz Knapp (S. 7) nennt namentlich den Einfluß Riemenschneiders. Den Einfluß der Glasmalerei schlugen Hagen (S. 35), Hetzer (1987, S. 362) und Zülch (1938, S. 76) vor.

Als möglichen Lehrer Grünewalds zog zuerst Schmid (1911, S. 28) Holbein d. Ä. in Erwägung. Ihm folgten u.a. Réau (S. 57f.), Hagen (S. 35), Pinder (1940, S. 265), Feuerstein (1930, S. 45), Dittmann (1955, S. 110), Meier (S. 7), Behling (1969, S. 7) und zuletzt Reichenauer (S. 14). Collinson („Three Paintings“, S. 42) sieht diesen Einfluß am deutlichsten in Grünewalds Münchener »Verspottung«. Vgl. auch Lübbecke (S. 88) zu den Frühwerken; hier finden sich weitere Literaturangaben.

- 16 Schmid (1911, S. 146) hielt es für wahrscheinlich, daß die Figur des Sebastians „nach Mantegnas Triumphzuge Caesars kopiert ist“. Die Beziehung zu Mantegna legte zuletzt auch Christian Müller (S. 17) nahe. Maria Lanckoronska (1967) schlug eine Italienreise vor; hier besonders S. 23f. Pinder (1940, S. 256) fragte sich angesichts der Freiburger »Maria-Schneetafel« und der »Tauberbischofsheimer Kreuztragung«: „Ist solche Versetzung in italienische Architektur überhaupt denkbar ohne eine gründliche Reise nach Italien (...)?“ In jüngerer Zeit stellte Jacek Wozniakowski (S. 103) aufgrund der Grünewaldschen Hintergrundlandschaften fest: „Möglich, daß Grünewald in Italien war“. Wozniakowski folgt hierin Zülch (1938, S. 77 u. 160). Auch Louis Réau (S. 62f.) erörterte die Frage einer Italienreise, stellte aber fest (S. 64): „En principe, un voyage de Grünewald en Italie n' aurait rien que de vraisemblable.“
- 17 So zuletzt Reichenauer (S. 15).

- 18 Hetzer 1987, S. 360. Vergleichbar äußerten sich Feuerstein (1930, S. 37), Swoboda (S. 17), Weixlgärtner (1962, S. 22) und zuletzt Reichenauer (S. 15).
- 19 Schmid 1911, S. 34. Dehio (S. 101) sprach von Proportionsfehlern.
- 20 Vogt 1957. Zum Begriff ›Antiklassik‹ vgl. Feuerstein 1930, S. 26 und die Publikation von August L. Mayer: „Grünwald. Der Romantiker des Schmerzes“.
- 21 In: Kindlers Malerei Lexikon, dtv, Bd. 5. München 1982, S. 220.
- 22 Dehio, S. 97. Zur Bedeutung Grünewalds für die Entwicklung der Kunst vertrat Hetzer (1987, S. 361) die Ansicht, daß Grünwald „in seinem Wirken nicht über sich selbst hinausgegriffen hat.“
- 23 Hetzer 1987, S. 362. Vgl. auch Wilhelm Worringer (Lucas Cranach. München/Leipzig 1908, S. 85) und Schmid (1911, S. 26), der Grünwald hier auch einen „Anhänger des farbigen Helldunkels“ nennt. Zur herausragenden Farbgestaltung vgl. auch Geissler, S. 37; Feuerstein 1930, S. 37; Hagen, S. 35 und Pinder 1940, S. 258f. Dittmann (1955) hat diese spezifische Leistung später genau herausgearbeitet und analysiert. Gisela Goldberg (S. 230) würdigt Grünewalds Farbpfinden als „weit ausgeprägter und in anderer Weise differenziert als das Dürers, dessen Kunst in erster Linie durch graphische Vorstellungen bestimmt wurde.“
- 24 Dittmann 1955, S. 7.
- 25 Niemeyer 1922, S. 18. Niemeyer hatte die Beziehungen zu Seuses „Horologium aeternae sapientiae“ später nochmals ausführlicher dargelegt (wahrscheinlich um 1940, denn Pinder spricht die bevorstehende Veröffentlichung Niemeyers in seinem Buch „Die deutsche Kunst der Dürerzeit“ (S. 270) an, wenn er von „überraschenden Erkenntnissen“, „die ein naher Freund gefunden hat und hoffentlich veröffentlichen wird“, schreibt). Diese Abhandlung wurde aber nie publiziert und besteht nur als Typoskript. Herr Prof. Dr. Gerhard Wietek hat mich freundlicherweise auf die Existenz dieser Schrift hingewiesen und eine Kopie aus dem Nachlaß Niemeyers an die Bibliothek des Germanische Nationalmuseum weitergeleitet, wo sie nun einzusehen ist.
- 26 Feuerstein 1930, S. 50f. Schon 1924 hatte er ähnliche Ergebnisse veröffentlicht (Feuerstein 1924).
- 27 Z.B. Pinder (1940, S. 270), Vogt (1957, S. 21), Lanckoronska (1963, S. 66) und Behling (1969, S. 8, 12 u. 18) bestätigen Feuerstein. Auch in neueren kunstgeschichtlichen Überblicksdarstellungen wie etwa Hugh Honours und John Flemings „Weltgeschichte der Kunst“ (München 1983, S. 366) werden die Schriften Birgittas als ausschlaggebende Inspirationsquelle genannt. Zu neueren und weiterführenden Überlegungen hinsichtlich des Einflusses der Schriften Birgittas vgl. Wozniakowski S. 104f. August Feigel (S. 82) hat die Ausschließlichkeit dieser Bezugnahme auf die hl. Birgitta in der von Feuerstein u.a. vorgebrachten Form ebenso abgelehnt wie Sohm (S. 7) und Buchrucker (S. 51). Collinson („Three Paintings“, S. 16) sieht eine enge Beziehung zu den Schriften Birgittas nur in der ›Stuppacher Madonna‹ gegeben.
- 28 Zum Hohen Lied vgl. Ruess, S. 68. Zu Bernhard von Clairvaux vgl. Feigel, S. 82; Feuerstein 1924, S. 143; Pastor, S. 12 u. Buchrucker, S. 51. Die Verwandtschaft zu Ludolf von Sachsen hat zuletzt Collinson („Three Paintings“, S. I und 236) hervorgehoben. Eine Beziehung zur Kabbala sahen vor allem Kromer (S. 9) und Sarwey (1983, S. 74ff.), aber auch Buchrucker (S. 269). Auf die Predigten des Geiler von Kaisersberg verwies zuletzt Reichenauer (S. 16).

- Zahlreiche Psalmen aus dem Alten Testament nennen Sohm (S. 7f.) und Vetter (1968). Scheja (S. 60) brachte die Darstellung des Gekreuzigten mit Bonaventura in Verbindung. Auf Hildeward von Bingen wies Reichenauer (S. 82, 126 und passim) hin.
- 29 Vgl. Feuerstein 1924, S. 143; Feigel, S. 82; C. Müller, S. 24; Walters, S. 62; Collinson „Three Paintings“, S. 156, Hayum 1989, S. 37; Buchrucker, S. 50f. und Angenendt, S. 331.
- 30 So etwa bei Mayer o.J., S. 3.
- 31 Huysmans, S. 105. Ernst Ullmann („Tafelmalerei“, S. 89) betont Grünewalds Volkstümlichkeit, die er erreicht „durch die meist vereinfachte, bisweilen auch derb-drastische oder lyrisch-zarte Formensprache und die unmittelbar ergreifende Farbigekeit. Er muß sehr tiefe Sympathien für die Ausgebeuteten und Leidenden empfunden haben, die großen Erschütterungen der Zeit sind nicht an ihm vorübergegangen“. Wolfgang Hütt (S. 25) schreibt hierzu: „Aus mehreren Zeugnissen, aus Dokumenten ebenso wie aus seinem künstlerischen Werk, geht sehr eindrucksvoll hervor, daß Meister Mathis ein Freund der Bauern und der Reformation war.“ Und an anderer Stelle (S. 27): „Es wäre geradezu außergewöhnlich, wenn Gothardt-Neithardt, den seine Werke als einen Freund der Armen bezeugen, nicht vom antirömischen Strom der Zeit mitgerissen worden wäre.“
- 32 Vgl. Anm. 44.
- 33 Ullmann, „Tafelmalerei“, S. 89 und Kauffmann, S. 185. „Das schwere Jahr 1525, das Jahr der Bauernkriege, scheint auch Nithart getroffen zu haben. Er hat sich der Verfolgung durch seinen Landesherrn entzogen (...)“ (Pinder 1940, S. 275. Vgl. ebda. auch S. 255). Auch Zülch (1938, S. 43 u. 54) war einer der Befürworter dieser Einschätzung. Niemeyer schreibt im zweiten Teil seines unveröffentlichten Typoscripts (S. 39): „Aber wir erblicken die Nähe der Bilderwelt Gothards zur Tatwelt dieser aufrührerischen Bauernscharen, die Burgen und Bischofsstädte stürmen und verbrennen (...)“ Vgl. hierzu auch Luedke.
- Lanckoronska (1963, S. 217) sieht Grünewalds Bekenntnis zur Reformation in der ›Erasmus-Mauritius-Tafel‹ verbildlicht. Sie folgt hierin H. Hoffmann, der in der Figur des Mauritius ein verstecktes Porträt Luthers sehen wollte. Hagen (S. 24) spricht von einer innigen Verwandtschaft Grünewalds mit Luther. Auch Weixlgärtner (1949, S. 55 u. 129) bezeichnet den Maler als Anhänger Luthers. Fundiertere theologische Argumente zu einer Beziehung von Grünewalds Passionsbildern zu Luther lieferten in jüngerer Zeit Sundermeier (S. 11f.) und Angenendt (S. 337).
- Vgl. hingegen auch Rügamer, S. 382: „Die Konfessionen werden durch ihn bei gegenseitig gutem Willen einander näherkommen.“ Behling (1969, S. 21) und C. Müller (S. 30) glauben ebenfalls an keine echte Parteinahme Grünewalds. Bereits Schmid (1911, S. 45f.) erörterte Grünewalds Verhältnis zu den Widertäufern und zur „altgläubigen Gesinnung“.
- 34 Andrée Hayum (1989, S. 117) schreibt: „If for Luther the legitimacy of the Eucharist and baptism was their status as divinely instituted signs containing the promise of forgiveness, Grünewald, by contrast, through his experience at Isenheim, searches out and taps these two preeminent sacraments of the Catholic church for their ultimate and mysterious power of transport and transformation.“ Vgl. auch Collinson („Three Paintings“, S. 12): „The question of his personal beliefs must be left open. In any case, there is no evidence in Grünewald's oeuvre to indicate that it is inspired by anything but orthodox Roman Catholicism.“

- 35 Gemeint sind Zülch, Rieckenberg, Deyhle, Kehl, Saran, Schädler, Brücker und Lücking.
- 36 Vgl. neben Zülch 1938 die Buchpublikationen von Kehl 1964; Saran 1972 und Lücking 1983. Vgl. aber auch die Publikationen von Rieckenberg.
- 37 Einen krassen Eindruck von der Diskussionsstimmung gibt Veters Aufsatz „Wer war Matthias Grünewald?“ (Vetter 1985).
- 38 Vor allem Lanckoronskas Publikationen „Neihart in Italien“ (1967) und „Neue Neihart-Studien“ (1971) sind von einer Zuschreibungswillkür gekennzeichnet. Zu den Überlegungen und Zuschreibungen eines plastischen Werkes vgl. Hotz sowie die Zusammenfassung der Spekulationen von Hütt, S. 20ff. Auch Wolf Lückings gewagte Theorie von einem homosexuellen Künstlerpaar ist in der Zusammenstellung der beiden Œuvres nicht plausibel (Lücking 1983).
- 39 Gemeint ist die Zeichnung einer ›Betenden Frau‹ im Oxforder Ashmolean Museum (s. Anhang).
- 40 Auch bei anderen Künstlern wechselt Sandrart Schreibweise oder Vornamen. Hans Baldung Grien nennt er z.B. Hans Grünewald (Ausgabe 1679). Deshalb müssen seine übrigen Angaben nicht unzutreffend sein. Gerade im Falle Grünewalds sind alle übrigen Angaben zum Werk nachweislich richtig; allein der Name bleibt fraglich. Zülchs wichtigster Fund war eine Sterbeurkunde auf den Namen „Mathis Gothard ader Nithard“, der 1528 in Halle starb. Dieser Mathis Gothard Nithard wird hierin als Maler und Wasserkunstmacher bezeichnet und führte auch besagte Lutherschriften in seinem Nachlaß. Es sprechen einige Gründe dafür, daß sich diese Urkunde auf den Maler bezieht, den ich hier aus schlichter Gewohnheit auch weiterhin Grünewald nenne. Merkwürdig bleibt aber doch eines: Der Kunstkenner und Maler Joachim Sandrart nannte den Maler des ›Isenheimer Altars‹ „Matthias Grünewald“ oder „Matthäus von Aschaffenburg“, nicht aber Mathis Gothard Nithard. Wenn Zülch mit seiner Mathis-Gothardt-Neithardt-Theorie recht hat, muß Sandrart sich also, nur was den Namen anbelangt, getäuscht haben.
- 41 Einer von Grünewalds frühen Auftraggebern zwischen 1503 und 1506 war wohl die Aschaffener Familie von Cronberg, für die Grünewald die ›Verspottungstafel‹ (heute in der Alten Pinakothek, München) malte (vgl. hierzu Lurz, S. 85f. und Collinson „Three Paintings“, S. 82f.). Damals muß Grünewald bereits als Meister tätig gewesen sein (zur Literatur hierzu vgl. Dittmann 1955, S. 170, Anm. 254 und C. Müller, S. 6). Etwas später fertigte Grünewald zwei Grisailletafeln mit jeweils zwei Heiligen für die Frankfurter Dominikaner-Kirche (hierzu die Angaben Sandrarts). Danach muß er am ›Isenheimer Altar‹ gearbeitet haben und schließlich für Albrecht von Brandenburg in Halle tätig gewesen sein – hiervon zeugt sein Wappen auf der ›Erasmus-Mauritius-Tafel‹ und der ›Aschaffener Beweinung‹. Wann Grünewald an den drei Altären gearbeitet hat, die sich nach Sandrarts Schilderung im Mainzer Dom befanden, bleibt ungeklärt. Diese Werke wurden im Dreißigjährigen Krieg von den Schweden geraubt und versanken dann bei einem Schiffbruch im Meer. Ebenso ist auch die Herkunft und Entstehungszeit der übrigen erhaltenen Werke weitgehend ungesichert.
- 42 Zitiert nach Zülch 1938, S. 383.
- 43 Dies erwähnt schon Sandrart. In Grimms Nachfolge steht darüber hinaus noch der Cranach-Schüler Simon Franck, der Grünewald als Hofmaler im Dienste Albrechts von Brandenburg folgte und sich in einigen Bildformulierungen eng an Grünewald orientierte (vgl. hierzu Tacke Abb. 27).
- 44 Es ist aus mehreren Gründen wahrscheinlich, daß sich dieses im Anhang bei Zülch (1938, S. 373f.) abgedruckte Inventar auf den Maler der hier besprochenen Werke bezieht. Zunächst stimmt das Monogramm MGN mit dem Namen des Verstorbenen überein. Auch war der Tote „mhaler adder Wasserkunstmacher“ „Mathis Gothardt oder Neithardt“ in den Diensten des Erzbischofs Albrecht von Brandenburg. Einer der Totenzeugen, der Seidensticker Hans Ploch, war ebenfalls bei Albrecht beschäftigt. Von diesem Hans Ploch wurde eine Lutherbibel entdeckt, in die Zeichnungen von Grünewalds Hand eingeklebt waren (heute im Kupferstichkabinett Berlin; vgl. hierzu Zülch 1953). Zudem kam besagter Maler aus Frankfurt nach Halle. Es gibt also eine Verdichtung von Indizien, die es nahelegen, den Toten mit dem Maler des ›Isenheimer Altars‹ zu identifizieren, aus Indizien läßt sich jedoch kein letztgültiges Urteil ableiten. Die Thesen Rieckenbergs, der den Maler mit der Biographie eines Mathis Grün in Verbindung bringt, sind vor allem von Vetter (1977) bezweifelt worden. Eine kurze Übersicht über die verschiedenen Theorien ist bei Vetter (1977) und C. Müller (S. 5ff.) nachzulesen.
- 45 Allein in der Bibliographie von Schmitt, die nur die Titel bis 1975 umfaßt, erscheinen 176 Veröffentlichungen zum ›Isenheimer Altar‹. Hierunter fallen auch ausführliche Buchpublikationen wie die von Scheja und Geissler. In den letzten fünf Jahren sind neben einigen Aufsätzen wieder zwei umfangreiche Publikationen erschienen, die neue Deutungsaspekte allein zum ›Isenheimer Altar‹ vortragen; gemeint sind die Bücher von Hayum und Mellinkoff. Daneben erschienen Aufsätze von Buchrucker, Harth, Angenendt und Wetzig.
- 46 Auch in der neusten Monographie von Berta Reichenauer wird versucht, Grünewalds Bilder aus ihrem, wie sie selbst formuliert, „literarischen Umfeld“ heraus zu erklären. Neben mancher interessanten Beobachtung leidet die Arbeit jedoch in weiten Teilen an den Verallgemeinerungen, die sie trifft. Indem sie Grünewalds Œuvre aus einem in Teilen pauschalen Bild seiner Epoche erklärt, verwischt sie das Charakteristische seiner Malerei. Es kommt hinzu, daß in vielem der Forschungsstand nicht berücksichtigt wird und etwa alle in jüngster Zeit kontrovers diskutierten Konstruktionen einer Biographie – beinahe ohne Angaben von Referenzen – eigentümlich vermischt werden (S. 14–15 u. 151).
- Vgl. zu Rekonstruktionsfragen Vetter 1968, Scheja, Hayum 1989 und die Kapitel zu den Bildern des Isenheimer Altars im vorliegenden Band.
- 47 Kromers Untersuchung zu den „Schlüsselkompositionen“ kann in diese Reihe nicht aufgenommen werden, da seine Ergebnisse in weiten Teilen eine Theorie auf die Bilder appliziert und der anschaulichen Tatsächlichkeit der Werke nicht gerecht wird.
- 48 Dies hat in aller Deutlichkeit zuletzt Gottfried Boehm (1985) herausgearbeitet (vgl. hier vor allem S. 15f.).
- 49 Der Isenheimer Altar entstand in den Jahren vor 1516 als Hochaltar für das Antoniter Kloster zu Isenheim. Weitere Angaben zu Herkunft und Datierung des Isenheimer Altars finden sich im Anhang und sollen hier nicht nochmals im einzelnen erörtert werden. Auf eine Diskussion der Ikonographie und Motive dieser Tafel wurde bewußt verzichtet, da sie den Rahmen und das Anliegen der vorliegenden Untersuchung sprengen würde.
- 50 Vetter 1968, S. 7; vgl. auch Angenendt, S. 330.
- 51 „Grünewald will offenbar zunächst menschliches Sterben darstellen, das erst später, in einem gesonderten Hinweis seine theologische Deutung erfährt“ (Angenendt, S. 333).

- 52 Die Formulierung „naturwahr“ ist Imdahls Aufsatz zur Darmstädter Madonna von Hans Holbein (1986, S. 103) entnommen. Er scheint deshalb treffender als „realistisch“ und „naturalistisch“, weil er nicht durch gleichnamige Epochenbegriffe vorbelastet ist.
- 53 Cranachs Bild des Gekreuzigten ist eng verwandt mit den früheren Plastiken des Nicolaus Gerhaert van Leyden (vgl. C. Müller, S. 20). Siehe hierzu Gerhaerts Kruzifixus (1467) der Baden-Badener Stiftskirche „Unser Lieben Frau“ (Abb. C. Müller, S. 21; vgl. zu Gerhaerts auch die monographische Arbeit v. Ohnmacht).
- 54 Vgl. Dittmann 1955, S. 61.
- 55 Fraenger (1988, S. 240f.) schreibt, die Szene sei „bis zur Rahmenschwelle vorgezogen und in ein derart schmales Spielfeld eingegliedert, daß sie in der Reliefzone des Vordergrundes beschlossen bleibt.“ Die extreme Nähe des Dargestellten betont auch Buchrucker (S. 50).
- 56 Hagen, S. 63.
- 57 Zum Begriff „Fernraum“ vgl. Dittmann (1955, S. 74) sowie die hier im folgenden zitierten Ausführungen.
- 58 Max Raphael (S. 30–31) benutzt diese Formulierung im Hinblick auf den monochrom schwarzen Hintergrund in der Porträtmalerei. Auch bei Grünewald kann diese Bezeichnung trotz der angedeuteten Landschaft für den Hintergrund gelten.
- 59 Dittmann 1955, S. 75.
- 60 Ebda., S. 74.
- 61 Tintelnot, S. 113. Vgl. zur Landschaftsauffassung Grünewalds im ›Iensenheimer Altar‹ auch Scheja S. 23.
- 62 Die Tafel mißt 138 x 99 cm. Weitere Angaben und Literaturhinweise hierzu in: Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden. München 1986, S. 146f.
- 63 Vgl. Anm. 15.
- 64 Zu Tillmann Riemenschneider vgl. den ›Maidbronner Beweinungsaltar‹ von 1520–1523 (Kauffmann 1984, Abb. 158). Zu Hans Holbein d. Ä. vgl. den ›Sebastians Altar‹ und den ›Kaisheimer Altar‹ in der Münchener Pinakothek und ›Maria mit Kind‹ im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (Führer durch die Sammlung 1985, Nr. 113). Als Beispiel für einen mit dem Goldgrund verwandten flächenhaften Hintergrund sei die Kreuzigung vom Meister des Staufener Altars genannt, die C. Müller (S. 16) mit der ›Tauberbischofsheimer Kreuzigung‹ in Verbindung bringt.
- 65 In vergleichbarem Sinne versteht auch Arnold Angenendt (S. 337) die Bedeutung des Dunkelgrundes.
- 66 Gemeint sind die Münchener ›Verspottung Christi‹ sowie die Kreuzigungstafeln in Basel und Washington. Vgl. Fraenger 1988, Abb. 100, 20 u. 21.
- 67 Die jeweils 209 x 83 cm großen Tafeln finden sich im Museo del Prado in Madrid. Vgl. Anzelewsky 1988, S. 140, Nr. 123/124.
- 68 Cranach und Baldung kopierten Dürers Gestaltungsweise in zahlreichen Aktdarstellungen. Abbildungen hierzu finden sich bei Grewenig (Abb. 68–71, 100 u. 104–106).
- 69 Zum Begriff „Gebärde“ vgl. Michael Bockemühl 1987, S. 2: „So unterscheiden sich Aktionsgebärden von Gebärden des Wachstums, von Gebärden der Funktionen und von seelischen Gebärden.“ Darüber hinaus spricht Bockemühl (ebda., S. 103) Gebärde als „die Bildlichkeit der Dinge selbst“ an.

Wenn in Bezug auf Grünewald im folgenden von Gebärden die Rede ist, so ist damit vorwiegend die mimetisch mittelbare Aktionsgebärde gemeint, die bei Grünewald allerdings immer zugleich auch emotionale Gebärde ist.

- 70 August L. Mayer (o.J., S. 15) spricht von einer „Steigerung gewisser Wirklichkeitsmomente“.
- 71 Niemeyer 1921, S. 25.
- 72 Man blickt hier in die Achselhöhle hinein und sieht einen guten Teil der Seitenansicht.
- 73 Der Begriff „Körperschatten“ entspricht dem von Leonardo geprägten Begriff „ombra primitiva“ und unterscheidet sich vom „ombra derivativa“, dem Schlagschatten (vgl. hierzu Schöne 1983, S. 83).
- 74 Niemeyer 1921, S. 25.
- 75 Pächt, S. 72. Pächt bezieht dieses Charakteristikum auch auf andere Zeitgenossen Grünewalds.
- 76 Ebda., S. 71.
- 77 Ebda., S. 76–77.
- 78 Boehm 1969, S. 76.
- 79 Ebda., S. 79.
- 80 Ebda.
- 81 Ebda.
- 82 Ebda., S. 87.
- 83 Die folgenden Ausführungen zur Farbgestaltung stützen sich im wesentlichen auf Dittmanns Dissertationsschrift „Die Farbe bei Grünewald“.
- 84 Dittmann 1955, S. 88.
- 85 Vgl. Schöne 1983, S. 132.
- 86 Vgl. Dittmann 1955, S. 6. Zum Begriff „Beleuchtungslicht“ vgl. Schöne 1983, S. 82f.
- 87 Heike Wetzig (S. 251) hat die Lichtführung in bezug auf das Verhältnis der Standflügel zur Kreuzigungstafel in ihrer „Unauflösbarkeit“ dargestellt. Allerdings glaubt sie, daß die Mittel-tafel selbst „ausdrücklich von rechts beleuchtet wird“. Diese Ausdrücklichkeit kann – wie oben beschrieben – nicht bestätigt werden; man kann allenfalls von einer Tendenz sprechen.
- 88 Dittmann 1955, S. 30.
- 89 Hetzer 1987, S. 362.
- 90 Dittmann 1955, S. 25.
- 91 Ebda., S. 99.
- 92 Ebda., S. 6.
- 93 Ebda., S. 74.
- 94 Vgl. sein Kapitel „Zur farbgeschichtlichen Stellung Grünewalds“; ebda., S. 102f. Zu Holbein d. Ä. vgl. S. 110f. Das Zitat ist S. 110 entnommen.
- 95 Ebda., S. 109.
- 96 Vgl. ebda.
- 97 Pächt, S. 77.
- 98 Vergleichbar wirkt auch die raumkonstituierende Kraft der Hände des Gekreuzigten, an denen sich das einzige wirkliche Handlungsmoment der Figur abzeichnet. Ihr kraftvolles Sich-Spreizen in alle Richtungen konstituiert gleichsam einen eigenen Handlungsraum verschiedener Gebärden.

- 99 Dittmann (1955, S. 124) spricht von einer „expressiven Asymmetrie“.
- 100 Vogt 1957, S. 54f. Die hier in den Skizzen 9 a–e wiedergegebenen Achsen sind nur teilweise nachvollziehbar. So scheint mir etwa die Skizze 9 e mehr von der Struktur der eigenen Zeichnungen abgeleitet, als von Kräften, die in der Tafel selbst wirksam sind.
- 101 Das Weiß des Lententuchs fügt sich in diese hervorleuchtende Helligkeit nicht ein, da es sehr viel blasser erscheint. Dies wirkt auf den meisten Farabbildungen anders, da hier nicht die gleiche Differenz besteht wie im Original. Auch Schmid (1911, S. 137–138) schreibt hierzu: „Namentlich leuchtet das Weiß, das rings um Christus angeordnet ist (Mantel der Maria, Buch des Johannes des Täufers, Lamm und Kopftuch der Maria in der Predella), etwas heller aus den dunklen Grunde auf als das Weiß in der Mitte am Schamtuch Christi.“
- 102 Hetzer 1982, S. 77.
- 103 Ebda., S. 75. In diesem Zusammenhang sei auch auf die Kapitel „Frey's Theorie von der prospektiven Bildpotenz“ und „Feldliniensysteme“ in Max Imdahls Giotto-Buch (Imdahl 1988) verwiesen. Hier sind die Überlegungen Hetzers und Freys zu Giotto's Flächenkomposition zusammengefaßt.
- 104 Hetzer 1982, S. 77.
- 105 Ebda., S. 76
- 106 Pächt, S. 73–74.
- 107 Der Altar befindet sich in der Alten Pinakothek der Bayrischen Staatsgemäldesammlungen; die ›Anbetung Christi‹ mißt 142 x 85 cm; abgebildet und kommentiert in: Alte Pinakothek. Erläuterungen zu den ausgestellten Werken. München 1986, 248f.
- 108 Zu diesem Bild: Germanisches Nationalmuseum. Führer durch die Sammlung. München/Nürnberg 1985, S. 51, Nr. 102. Vgl. auch Pinder 1940, S. 154 u. Abb. 67.
- 109 Die Dornenkrönung ist Teil des Flügelaltars des Erfurter Meisters, der ehemals für die Stiftskirche Bad Hersfeld bestimmt war. Zu diesem Meister vgl. auch Pinder 1940, S. 52f.
- 110 Die um 1500 entstandene, 30,3 x 20,5 cm große Zeichnung befindet sich im Kupferstichkabinett Berlin. Vgl. hierzu Anzelewsky 1988, S. 100, Nr. 84.
- 111 Zum sogenannten ›Allerheiligenbild‹ oder ›Landauer Altar‹ (1511 entstanden, 144 x 131 cm groß) vgl. Anzelewsky 1988, S. 148, Nr. 131.
- 112 Vgl. zu den wichtigsten Daten Dieter Koepplin und Tilmann Falk: Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafik. (Ausst. Kat.) Kunstmuseum Basel. Basel, Stuttgart (2) 1974, Bd. 1, Abb. S. 215 u. Erläuterung Nr. 45.
- 113 Michael Bockemühl (1985, S. 94) erweitert mit dem Begriff des „tätig-vorgänglichen Anschauens“ Imdahls Kategorie des „sehenden Sehens“ (Imdahl 1988, S. 43 u. 45) im Hinblick auf einen immer nur als produktive Tätigkeit eines Bewußtseins zu verstehenden Prozeß. Entsprechend modifiziert er auch Imdahls Kategorie des „wiedererkennenden Sehens“ in „konstatierendes Anschauen“ (ebda.). Er schreibt hierzu weiter: „Je nach Richtung also ist das Anschauen mehr konstatierend oder mehr im Vorgang als solchem tätig“ (ebda.). Dieser Begrifflichkeit folgend wäre bei Grünewald „konstatierendes Anschauen“ fast ausschließlich auf das Feststellen des gegenständlichen Bestands beschränkt, während die Zusammenhänge von Raum, Komposition usf. nicht zu konstatieren, sondern allein tätig zu vollziehen sind. Vgl. hierzu auch Boehm 1980 sowie die beiden nachfolgenden Anmerkungen.

- 114 Zur Bedeutung der Erinnerungsleistung für die Bilderfahrung im allgemeinen vgl. Gottfried Boehm „Mnemosyne“. Er schreibt hier (S. 39): „Die Sukzession dargestellter Elemente auf einem Bilde vermögen wir überhaupt nur als einen Kontext zu begreifen, sofern wir imstande sind, ein eben gesehenes Datum erinnernd vorzuhalten, auch wenn sein unmittelbarer Eindruck längst vergangen ist (...). Wir besitzen das Bild, wenn wir es betrachten, nicht im Modus der reinen Erinnerung. Sie setzt erst ein, wenn der unmittelbare Anblick nicht mehr möglich ist. Die Erinnerungsarbeit, von der wir sprechen, schiebt sich vielmehr zwischen die Fülle der Sukzessionen und die Simultaneität.“
- 115 Da sich bei Grünewald Bildlichkeit allein prozessual aufbaut und kein von Anfang an präsenes tektonisches Gerüst oder eine planimetrische Form sichtbar wird, radikalisiert sich hier ein Phänomen, das für die Kunsterfahrung grundsätzlich gilt und von Boehm (1980, S. 130) wie folgt formuliert wurde: „Kunstwerke bewahren ihre Anziehungskraft, verschließen sich in dem Maße, wie sie erschlossen werden. Zwischen Sukzession und Simultaneität herrscht jene ikonische Differenz, die sich nur mittels produktiver Einbildungskraft ausmessen läßt. Wir sehen immer neue Wege, auf denen das Bild zur Simultaneität ›integriert‹ und aus ihr, auf dem Rückweg, in die Sukzession ›differenziert‹. Mehr noch: auch die gleichen Wege der Anschauung erweisen sich immer wieder als neu. Beides deutet darauf hin, daß die ikonische Differenz in gleichem Maße Sinn präsentiert, wie sie ihn zurückhält, verstummen läßt.“
- 116 Auch Mayer (o.J., S. 18) bemerkt, daß Grünewald keinen meßbaren Raum darstellt.
- 117 Schmid (1911, S. 41) hielt es sogar für „denkbar, daß Grünewald vielleicht eine Leiche ans Kreuz gebunden, sehen und malen konnte, dafür spricht z.B. die eigentümliche, realistische Darstellung der Hautfalten an den Christusfiguren.“
- 118 Vgl. hierzu auch Vogts Ausführungen: „Die Art von Grünewalds Aufmerksamkeit“ (Vogt 1957, S. 9ff.).
- 119 Meinrad M. Grewenig hat in seiner Untersuchung zum Akt in der deutschen Renaissance dargestellt, inwieweit bei Dürer der „organismische Leib (...) zum neuen Maßstab für die Darstellung des Nackten“ (S. 40) wird, wobei der „Leib als eigengesetzliches Gebilde“ (S. 39) erscheint, das zugleich eine neue „Monumentalität“ (S. 50) gewinnt. Grewenig hat auch darauf hingewiesen, daß Dürer „Körperaktion als Haltung des Leibes“ formulierte (S. 50).
- 120 Auch Hetzer (1982, S. 68) hat Dürers „Sinn für das Gefügte“ der Auffassung Grünewalds gegenübergestellt, bei dem er „dergleichen nicht bemerken“ konnte. Er schreibt an anderer Stelle (1982, S. 312) über Dürer: „Er hat sich um das Wesen der Natur, um ihre Gesetze, ihre Ordnung, ihrer Lebensprinzipien mehr bemüht als irgendein anderer deutscher Künstler“.

Die Entwürfe zu einer Proportionslehre Dürers sind wieder abgedruckt in: Albrecht Dürer. Schriften und Briefe. Leipzig 1989, S. 161ff.

- 121 Auf diese Beziehung machte bereits Anzelewsky (Grünewald et son oeuvre, S. 74) aufmerksam und zuletzt auch Heike Wetzig (S. 248f.). Schmid (1911, S. 146) glaubt namentlich, „daß die Figur nach Mantegnas Triumphzuge Caesars kopiert ist und zwar nicht nach einer Figur in den Stichen, sondern nach dem vorderen Träger der Bahre mit den großen Prunkgefäßen in einem der Gemälde, die sich jetzt in Hampton Court befinden, damals aber noch in Mantua waren.“

- Eine solch direkte Abhängigkeit scheint mir jedoch nicht nachweisbar. Zu einer möglichen Abhängigkeit Grünewalds von Mantegna siehe auch C. Müller, S. 17f. und Wetzig, S. 245. Vgl. auch Vogt: Grünewalds ›Sebastianstafel‹ und das Sebastiansthema in der Renaissance. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 18, 1958, S. 172–176. Vogt arbeitet vor allem die Unterschiede zu Mantegna und Antonello heraus und betont den eher manieristischen Charakter von Grünewalds Darstellung. Vgl. auch Lanckoronska 1967, S. 47f. und von der Osten, S. 105.
- 122 Bekanntlich kopierte auch Dürer Zeichnungen Pollaiuolos. Vgl. hierzu Eugenio Battisti: Hochrenaissance und Manierismus. Baden-Baden (Kunst der Welt) 1979, S. 168. Pollaiuolo war einer der florentiner Künstler des Quattrocento, die für ein leidenschaftliches Anatomiestudium bekannt waren (Vgl. hierzu Wundram, S. 100 und 147f.).
- 123 Z.B. in dem Gemälde „Herkules und die Hydra“ um 1460/70 (J. Bialostocki: Spätmittelalter und beginnende Neuzeit, Propyläen Kunst Geschichte Bd. 7, Abb. 111).
- 124 Im übrigen ist bezeichnend, daß nur Vorstudien Grünewalds zu seiner Sebastians-Figur erhalten sind und diese nur die Hände und Schultern zeigen. Diese Studien befinden sich in Dresden und Berlin. Vgl. Testori/Bianconi Nr. 47 und 48.
- 125 Hierüber wurden zahlreiche Vermutungen angestellt. Vgl. insbesondere Lanckoronska 1967.
- 126 Zur Begründung einer späten Datierung der ›Kreuzigungs-Zeichnung‹ vgl. Jan Lauts (o.P.). Er hat die früher häufig als Frühwerk angesehene Zeichnung überzeugend in die Nähe der Karlsruher Kreuzigungstafel gerückt. Zur Zeichnung vgl. auch von Borries 1988, S. 32. Zur Datierung der Tauberbischofsheimer Tafel vgl. neben Lauts auch Vetter 1977, S. 195 und C. Müller, S. 35.
- 127 Vgl. hierzu auch Johann Eckart von Borries (1988, S. 32), der diese Merkmale der Zeichnung ebenfalls dargelegt hat.
- 128 Hetzer 1987, S. 363.
- 129 Vgl. zur Begrifflichkeit Hermann Schmitz: Der Leib. In: System der Philosophie, 2. Bd., 1. Teil, Bonn 1965, S. 25f. und passim.
- 130 Schmitz, S. 28f.
- 131 Diese Wahrnehmungsweise hat Hermann Schmitz in seinen umfassenden leibesphänomenologischen Untersuchungen wie folgt beschrieben: „Jedermann macht die Erfahrung, daß er nicht nur seinen eigenen Körper mit Hilfe der Augen, Hände u. dgl. sinnlich wahrnimmt, sondern in der Gegend dieses Körpers auch unmittelbar, ohne Sinneswerkzeuge zu gebrauchen, etwas von sich spürt: z.B. in Hunger, Durst, Schmerz, Angst, Wollust, Müdigkeit, Behagen. (...) Das sinnlich Wahrgenommene könnte „körperlich“ und das der Gegend des eigenen Körpers als zum eigenen Wesen gehörig unmittelbar (unsinnlich) Gespürte oder Empfundene „leiblich“ heißen“ (ebda., S. 5).
- 132 Vgl. ebda., S. 25f.
- 133 Dürers Tafel ›Christus als Schmerzensmann‹ mißt 30 x 19 cm und befindet sich heute in der Karlsruher Kunsthalle. Vgl. hierzu Grewenig, S. 31f. und Anzelewsky 1988, Abb. 21. Vgl. auch die Holzschnitte „Christus am Kreuz mit drei Engeln“, um 1516 und „Christus am Kreuz mit Engelbordüre“ aus dem gleichen Jahr (Abb. in: André Deguer: Albrecht Dürer. Sämtliche Holzschnitte. Ramerding (Österreich) 1980, S. 154 u. 155).
- 134 Die Gebärde hat, im Gegensatz zu frühmittelalterlichen „Gebärdefigur“, die Wilhelm Messerer und Hans Jantzen vorstellen, bei Grünewald etwas leiblich belebtes. Die frühmittelalterliche „Gebärdefigur hat keine ›Natur‹“ bemerkt Messerer (S. 176), und Jantzen (Ottonische Kunst. München 1947, S. 80f.) schreibt über sie: „Die Figur bietet keine Möglichkeit, nach irgendeiner anderen Seite hin aufgefaßt, als ein so oder so sich verhaltendes, in anderer Lage möglicherweise anders empfindendes, innerlich bewegtes Wesen bewertet zu werden.“
- 135 Angenendt (S. 331) schreibt: „Seine präzise Realistik führt ihn zu einer vertieften psychologischen Erfassung“.
- 136 Schmid 1911, S. 135. Vgl. auch Beitz, S. 125; Buchrucker, S. 50; Burkhard, S. 76; Dehio, S. 93; Heck 1983, S. 19; Geissler, S. 45; Gümbel, S. 206; Nigg, S. 89; G. Richter, S. 23; M. Richter, S. 97; Schneider, S. 47; Weixlgärtner 1962, S. 50 und Angenendt, S. 332. Vogt (1957, S. 161) spricht von einer Mischform, die Symbolisches mit Historischem verbindet. Reichenauer (S. 82) schreibt: „Grünewald geht es nicht um die Darstellung der biblischen Historie, sondern um die theologischen Bezüge einzelner Bibelstellen zueinander.“ Georg Scheja argumentiert wie andere auch aus der ikonographischen Tradition heraus, indem er feststellt (S. 55): „(...)auch die Kreuzigung selbst verleugnet ihre Herkunft von den monumentalen Andachtskreuzigungen nicht (...)“ Ewald M. Vetter (1968) hat in seiner ausführlichen Untersuchung zur Isenheimer Kreuzigung die verschiedenen Sinnebenen, die in der Tafel enthalten sind, durch Textquellen zu belegen versucht. James Marrow (S. 54) schreibt zur Isenheimer Kreuzigung: „Grünewalds imagery (...) is more properly understood (...) as the end product of the interaction and rhetorical elaboration of related prophetic texts.“
- 137 Collinson „Three Paintings“, S. 4.
- 138 Ebda.
- 139 Ebda., S. 25 „(...) the illusionistic quality of the painting is used to indicate that the space of the painting is not a separate realm of reality but exists at least on the border of the viewer's realm“ und S. 191.
- 140 Ebda., S. 227: „The structure of the paintings is oriented around their use in liturgical activity.“
- 141 Sarwey (1983, S. 46) schreibt: „(...) schon durch die einfache Beziehung des Bildes zu den Kranken im Kloster sind diese hingewiesen auf die Möglichkeit der Nachfolge Christi: Er hatte gelitten und sein Schicksal getragen, so sollten auch sie ihr Schicksal tragen, ohne zu verzweifeln.“
- Bezüglich des Verhältnisses Grünewalds zum Kontext des Antoniter Klosters und dessen therapeutischer Aufgabe vgl. auch Becker; Baumgartner; Kübler, Mischlewsky („Grünewald“ 1975), Roberts und Troescher. „1478 bestimmt die Ordenssatzung [der Antoniter], daß in allen Präzeptoreien die Kranken vor den Altar zu führen seien, und es ist nicht anzunehmen, daß in der Präzeptorei Isenheim die Regeln dieses derart zentralistisch und strukturiert aufgebauten Ordens nicht befolgt worden sein sollten“ (Heck 1983, S. 14). Auch Karen B. Roberts diskutiert die Funktion des Altars innerhalb des Antoniter-Ordens vor dem Hintergrund seiner Bestimmung für die Patienten und Pilger. Sie weist hierbei insbesondere auf die Bedeutung der Rosenkranzandacht für das ikonographische Programm des Altars hin und untersucht darüber hinaus deren Belang für die Therapie der Kranken. Hayum (1989, S. 20–50) spitzt die therapeutische Funktion des Altars zu. Er sieht nicht nur in den Pflanzen auf der

- Antonius-Paulus-Tafel Heilpflanzen und in dem vorderen Unhold auf der Versuchungstafel einen am Heiligen Feuer Erkrankten, sondern deutet auch das Engelskonzert als musiktherapeutisch. Vgl. hierzu auch die Angaben zum ›Isenheimer Altar‹ im Anhang.
- 142 „Wir sind gewohnt, ein Bild auch kausal aufzunehmen. Zu dem Jetzt denken wir das Vorher und Nachher hinzu. Wir empfinden das Jetzt nur sinnvoll, insofern dieses Vor- und Nachher in ihm mitklingt. Der zeitlichen Fixierung entspricht die räumliche Fixierung“, schreibt Herbert von Einem (1935, S. 368).
- 143 Gottfried Richter (S. 15) hebt hervor, daß dieser divergierende Maßstab der „Realistik“, die Grünewalds Malerei im Detail besitzt, deutlich widerstrebt.
- 144 Die allgemeine Bedeutung des zielhaften Blicks im Hinblick auf die Konstitution der Erzählstruktur hat Rudolf Zeitler (S. 156) hervorgehoben: „Ein zielhafter Blick gehört zu jenen Handlungen, bei denen man ein Ziel ins Auge faßt, einen Abstand bemißt und die entsprechenden Körperbewegungen macht, um das Ziel zu erreichen. Das nicht auf einen Gegenstand gerichtete Schauen dagegen drückt einen seelischen Zustand (meist unbestimmter Dauer) aus und gehört zu den Ausdrucksbewegungen des Körpers und der Mimik des Antlitzes.“
- 145 Das 200 x 185 cm große Fresko ist um 1305 entstanden. Vgl. Imdahl 1988, S. 7 u. Abb. 43.
- 146 Vgl. zu diesem Bild die Ausführungen Imdahls (1988, S. 93f.).
- 147 Theodor Hetzer: Giotto. Darmstadt 1960, S. 23.
- 148 Gemeint ist die Federzeichnung im Stockholmer Nationalmuseum (Testori/Bianconi Nr. 65), allerdings ist die Zuschreibung hier fraglich (vgl. Ruhmer 1970, S. 99).
- 149 Vgl. hierzu Schmid's Ausführungen zu den Pentimenti in den Isenheimer Bildern (Schmid 1911, S. 133f.) sowie die Bemerkungen zu den Übermalungen der ›Aschaffenburger Beweinung‹ im Kap. „Ausschnitt und Ganzheit“ der vorliegenden Studie.
- 150 Vgl. hierzu Testori/Bianconi Nr. 53 und 54, Nr. 47 und 48 sowie Nr. 55 und 56.
- 151 Vgl. hierzu ebda. Nr. 66 und Nr. 73.
- 152 Sandrart hat die nicht mehr erhaltene ›Verklärungstafel‹, die sich laut seinen Angaben „in der Prediger Closter zu Frankfurt“ befand, im ersten Teil seiner „Teutschen Academie“ wie folgt beschrieben: „Absonderlich aber ist sehr preiswürdig die von ihme [Grünewalds] mit Wasserfarben gebildete Verklärung Christi auf den Berg Thabor, als worinnen zuvorderst eine verwunderlichschöne Wolke, darinnen Moyses und Elias erscheinen, samt denen auf der Erden knienden Aposteln, von Invention, Colorit und allen Zierlichkeiten so fürtrefflich gebildet, daß es seltsamkeit halber von nichts übertroffen wird, ja es ist in Manier und Eigenschaft unvergleichlich, und eine Mutter aller Gratien.“ Im zweiten Teil der „Teutschen Academie“ von 1679 heißt es: „(...) als zum Exempel auf ein Altarblatt die seelige Elisabeth, S. Stephan, S. Lorentz und N., oberhalb dessen auch die Verklärung unsers seligmachers Jesu Christi auf dem Berge Thabor, da Ihme Moses und Elias in den Wolken erschienen, imgleichen auch unten an dem Berge die in Furcht verzuckte Apostel (...)“ Aufgrund dieser Angaben hat man zunächst angenommen, die ›Verklärungstafel‹ sei oberhalb des z.T. von Dürer gemalten ›Heller-Altars‹ angebracht gewesen und als Teil dieses Altars konzipiert worden. Vetter (1976) legt hingegen eine Rekonstruktion eines eigenen Grünewald-Altars nahe, der die ›Verklärungstafel‹ in der Mitte sieht und diese flankiert mit den in Frankfurt (Hl. Laurentius und Hl. Cyrakus) und Karlsruhe (Hl. Elisabeth und unbekannte Heilige) aufbewahrten Grisailen.

- C. Müller (S. 44) stimmt dieser Rekonstruktion zu: „Sehr wahrscheinlich war auf dem Mittelbild dieses Altares die Verklärung Christi auf dem Berge Tabor zu sehen, und die vier Heiligen waren dieser Mitteltafel als feste Standflügel hinzugefügt. (...) Grünewalds Verklärungsaltar hatte sich ursprünglich wahrscheinlich in der Nähe des Heller-Altars befunden, und vielleicht wurden darum auch Teile des Verklärungsretabels an den Heller-Altar verbracht, als die Zahl der Altäre in der Kirche reduziert wurde.“ Die ursprüngliche Datierung der Grisailen und auch der erwähnten ›Verklärungstafel‹ hatte sich bislang aus der Datierung von Dürers Gemälden des ›Helleraltars‹ ergeben. Die von Vetter vorgeschlagene Rekonstruktion eines eigenen Altars von Grünewald stellt diese Datierungsargumentation, die die Gemälde zwischen 1509 und 1511 festsetzt, jedoch in Frage. Damit ist auch die Datierung der Vorzeichnungen offen. Angesichts der höchst ausgefeilten Malerei und der komplexen Lichtspiels der Grünewaldschen Grisaille-Flügel scheint es mir nicht unbedingt zwingend, daß diese Bilder mehrere Jahre vor dem Isenheimer Altar entstanden sein müssen. Meiner Einschätzung nach können sie ebenso kurz vor oder kurz nach der Fertigstellung des ›Isenheimer Altars‹ datieren, da sie den Isenheimer Figuren sehr verwandt sind. Auch die Vorzeichnungen in Dresden, die sich mit hoher Wahrscheinlichkeit auf die ›Verklärungstafel‹ beziehen, stehen dem Stil des ›Isenheimer Altars‹ sehr nahe. So läßt sich etwa der Faltenwurf der Apostel gut mit dem Gewand Marias im Isenheimer ›Menschwerdungsbild‹ vergleichen. Vgl. zur Datierung der Zeichnungen Behling 1955, S. 96; Feuerstein 1930, S. 126; Hagen, S. 206; Schoenberger 1948, S. 31 und Zülch 1938, S. 121.
- 153 Vgl. das Sandrart-Zitat in Anm. 152.
- 154 Vgl. hierzu Gregor Paulssons Terminologie, die zwischen „Ausdrucksbewegungen“ und „Zielhandlungen“ als den zwei Hauptarten von Tätigkeiten unterscheidet (S. 133): „Die ersteren vollziehen sich im Inneren des Menschen, ohne sich auf den umgebenden Raum auszuwirken. Dieser Raum ist folglich undifferenziert. Sein Inhalt ist nur vom Subjekt her und auf das Subjekt hin gegeben und nur durch dessen eigene Körperbewegungen ausgedrückt (...) Dieser Raum hat also nur verschiedene Richtungen in den drei Dimensionen des Raumes. (...), aber keine bestimmten Orte. Er hat eine ganz andere Struktur als der Raum der zeitbezogenen Situation, wo es nicht nur Richtungen gibt, sondern auch ein Ziel, das nach Lage und Abstand bestimmt wird, wodurch sich der ganze Raum ordnet.“ Er unterscheidet auch zwischen „präsentischem“ und „historischem“ Raum (S. 134): „Diese Bewegung kann man als präsentisch bezeichnen, weil sie keine Änderung der Situation herbeiführt wie die auf ein Ziel gerichtete Handlung. Zu ihr gehört ein präsentischer Raum. Bei einer Zielhandlung verläßt man nämlich einen Ort, um zu einem anderen zu gelangen. Die Zielhandlung ist ein ›historischer‹ Vorgang.“
- 155 G. Richter (S. 25) beobachtete, daß durch die Gebärde des Täufers dessen offenbarende Worte „gleichsam hinübergetragen“ werden zum Gekreuzigten.
- 156 Auch Armin-Ernst Buchrucker (S. 51) verweist auf diesen Bezug der Darstellung zum Kelch auf dem tatsächlichen Altartisch.
- 157 Die Begriffe „Andachtsbild“ und „Historienbild“ werden hier im Sinne Panofskys (1927, S. 301f.) verwandt, der erstmals die klare Unterscheidung zwischen „imago“, dem kultischen Repräsentationsbild und „historia“, dem szenisches Historienbild, traf. Das Andachtsbild ist

nach seiner Definition durch Form und Inhalt als Instrument der religiösen Kontemplation eines Individuums ausgewiesen. Gegenüber Panofskys Definition berücksichtigt Robert Sukales neuere Definition des Andachtsbildes nicht mehr die vor Augen stehende Gestalt des Bildes als Maßstab dafür, ob es sich um ein Andachtsbild oder um ein Historienbild handelt. Er geht in seiner Definition des Andachtsbildes allein vom ursprünglichen Funktionskontext der Bilder aus: „Andachtsbilder sind von ihrem ursprünglichen Ort her zu verstehen. Wie waren die Intentionen der Auftraggeber? Welche Funktionen hatten die Bilder? Und wie wurden sie von den verschiedenen Gruppen und Klassen der Gesellschaft aufgenommen?“ (ders., S. 177–208). Damit sieht er den Begriff rein historisch funktional. Demgegenüber soll hier der Begriff im Panofskyschen Sinne verwendet werden, da in der Definition Sukales der kultische Umgang und die historische Situation des kultischen Umgangs mit dem Bild, im Mittelpunkt des Interesses steht, oder, wie er es nennt, das „vor-künstlerische“ (ebda., S. 197). Im Zentrum meiner Untersuchung steht dagegen das gestalterische Potential des jeweiligen Bildes und der von hier ausgehende Einfluß auf die Betrachtungsweise.

158 Hetzer 1982, S. 73.

159 Eine erste ausführliche Untersuchung des plastischen Schreinkastens findet sich bei Wilhelm Vöge. Er datiert ihn am Ende des 15. Jahrhunderts und schreibt ihn „Niklas Hagenower“ zu. Eine neuere und ausführliche Dokumentation der Quellen zur Rekonstruktion bietet die Dokumentation „Le retable d'Issenheim et la sculpture au nord des Alpes à la fin du Moyen Age“ (Heck 1989). Hierin wird die Rekonstruktion des plastischen Schreins von verschiedener Seite (Oellermann, Suckale, Rieckenberg, Roth) neu überdacht. Die hierbei entwickelte These, daß der ältere Schrein, der zu den Hagenauer zugeschriebenen Plastiken gehört, während der Entstehungszeit der Gemälde verändert wurde, faßt Heck in einem neueren Aufsatz (1992) zusammen. Hier finden sich auch verschiedene Rekonstruktionszeichnungen, die auf die Vorschläge von Théophile Klem und Schmid zurückgehen. Vgl. hierzu auch Schmid 1911, S. 121–122; Zülch 1938, S. 141 und Harnest (in: Geissler, S. 253f.).

160 Lynn F. Jacobs (S. 34) siedelt die Entstehung dieser Form in der Mitte des 14. Jahrhunderts in Brabant an. Jacobs stellt in ihrem Aufsatz verschiedene Möglichkeiten vor, wie sich diese eigentümliche Form inhaltlich begründet. Sie betont, daß die Niederländer eine Analogie der Form zum Kirchenraum (mit erhöhtem Mittelschiff) beabsichtigten (S. 37), sieht aber auch eine gewollte Parallele zu anderen Kirchenmöbeln, wie etwa dem Reliquiar oder dem Tabernakel, die zu dieser Zeit auch in vergleichbar gestuften gotischen Bauformen gebildet waren (S. 46). Die Ähnlichkeit zu diesen Möbeln interpretiert sie als Betonung der Funktion des Altars als liturgisches Objekt (ebda.).

161 Pächt, S. 74. Er sieht dies Verhältnis zum Rahmen wiederum als grundsätzliches Charakteristikum der deutschen Bildauffassung des 15. und 16. Jahrhunderts.

162 „Das deutsche Bild gibt jedenfalls keinen Ausschnitt aus einem unendlichen Raum; auch wo Freiraum gemeint ist, wirkt die Bildgrenze wie eine Raumgrenze, wie ein Schreinkasten und oft beinahe wie ein Gefängnis“ (Pächt, S. 74).

163 Vergleichbares gilt auch für die Mitteltafel der zweiten Schauseite des Altars, wo der Spalt identisch ist mit einer Zone, in der sich zwei verschiedene Sinnebenen der Darstellung trennen. Siehe hierzu die Ausführungen zur ›Menschwerdungstafel‹ im folgenden Kapitel.

164 Die Abfolge der ersten Schauseite ist historisch nicht sicher überliefert, da der Altar mehrmals demontiert wurde (vgl. hierzu zuletzt Buchrucker, S. 52 u. Heck 1992). Gerade in jüngster Zeit wurde wiederum in Zweifel gezogen, ob die heutige, seit 1965 bestehende Aufstellung, die vor allem Sarwey 1966 argumentativ zu etablieren suchte, mit Sebastian auf der linken und Antonius auf der rechten Seite ihre Berechtigung hat (Reichenauer, S. 84). Heike Wetzig hat sich in dem jüngsten Aufsatz zu diesem Thema für die heute bestehende Aufstellung ausgesprochen und dies unter dem Horizont gestalterischer Gesichtspunkte begründet (hier vor allem S. 251ff.). Ihrer Argumentation sollte jedoch der inhaltliche Bezug als wesentliches Element hinzugefügt werden. Auf diese inhaltliche Beziehung hat auch Scheja (S. 62) explizit hingewiesen.

165 Auf der gegenüberliegenden Seite ist die Beziehung zwischen den Tafeln nicht so eng und offensichtlich, doch bildet auch hier das herabhängende rote Gewand der Antoniusfigur eine Parallele zum Mantel des Täufers, und das Halten des Stabs erinnert das Halten des Buches. Zudem mildert das feste Stehen Antonius' die gespreizte Haltung des Täufers. Dittmann (1955, S. 127) macht auch auf die enge Beziehung der Kreuzigung zur Beweinung in der Predella aufmerksam. Auf die Integration der Predella durch das hervorleuchtende Weiß wurde bereits hingewiesen. Zur Wechselwirkung der Figuren der ersten Schauseite vgl. auch G. Richter, S. 30.

166 Vgl. hierzu auch Dittmann 1955, S. 126.

167 Angaben hierzu sind nicht überliefert.

168 Baumgart, S. 381.

169 Belting 1991, S. 538. Er spricht davon, daß die Bilder, „gegen die die Reformatoren zur gleichen Zeit polemisierten“, ihren Charakter veränderten. „Sie verlieren ihre Präsenz als ›Original‹ im religiösen Sinne, das mit einer faktischen Präsenz eine Macht über die Gläubigen ausübte. Statt dessen wird das Bild zum ›Original‹ im künstlerischen Sinne, das die Idee des Künstlers authentisch wiedergibt (...). Das verehrte Bild war gleichsam in der Transformation des Gemäldes, von der die Rede war, verlorengegangen. Er [der Altar] war seines Objektcharakters ebenso wie seiner Geschichtlichkeit beraubt und hatte die alte Aura des sakralen gegen die neue Aura des künstlerischen eingetauscht.“ Vgl. hierzu auch die Ausführungen Freys (1946, S. 118): „Die Bedeutung des Bildzeichens im frühen und hohen Mittelalter hat durchaus objektiven Charakter: Die Existenz einer überirdischen Wesenheit in dem konkreten Gegenstand, ihre Wirksamkeit in ihm und durch ihn, der Bezug auf ein Jenseitiges durch das Bildzeichen sind durchaus als reale objektive Gegebenheiten, als opus operatum, zu denken, die nicht erst durch das subjektive Erleben des Gläubigen, als opus operantis, hervorgebracht werden.“

170 Ebda., S. 9: „Man kann von einer Ära der Kunst sprechen, die bis heute andauert. Ihr ging die Ära des Bildes voraus, die der Autor erstmals in ihrer Einheit darzustellen versucht.“ Unter einem Bild versteht Belting (ebda.), „vornehmlich das personale Bildnis, die imago. Sie stellte gewöhnlich eine Person dar und wurde deshalb auch wie eine Person behandelt (...). [In der Religionspraxis] verehrte man sie als Kultbild und unterschied dieses von der Bilderzählung oder historia, die einem gleichsam lesenden Betrachter die Heilsgeschichte vor Augen führte.“

171 Belting (1991, S. 535) entdeckt bei Raffael „eine überraschende Konsequenz aus der Krise des alten Kultbildes (...). Das materielle Bild löst sich in einem Vorstellungsbild auf, das sich aus

- der Imagination des Künstlers rechtfertigt und sich an diejenige des Betrachters wendet. Die Fantasia war im Denken der Zeit ein Ort der Freiheit des Subjekts, das sich hier selbst erfährt.“ Es bleibt zu fragen, ob sich das „Vorstellungsbild“ Raffaels wirklich nur über die Imagination des Künstlers rechtfertigt. Für Grünewalds ›Isenheimer Altar‹ kann eine solche Argumentation jedenfalls nicht gelten, seine Bilder erweisen sich gegenüber einer Betrachtung, die sie nur als Kunstgegenstand nimmt, als fremd und erscheinen entsprechend in einer musealen Präsentation beinahe deplaziert.
- 172 Vgl. zu Herkunft und Datierung den Kommentar zum ›Isenheimer Altar‹ im Anhang. Erste Gedanken zu diesem Bild wurden von mir bereits in einem kurzen Aufsatz in der Schülerfestchrift für Lorenz Dittmann veröffentlicht (Matthias Grünewalds ›Menschwerdung Christi‹. Überlegungen zur Bildeinheit. In: Von Altdorfer bis Serra. Schülerfestchrift für Lorenz Dittmann zum 65. Geburtstag. Hg. v. Ingeborg Besch, Robert Floetemeyer und Stephan Michaeli. St. Ingbert 1993, S. 11–17). Die dort angedeuteten Überlegungen waren der Grundstein für das folgende Kapitel.
- 173 Auf diese Zweiteilung wurde bereits häufig aufmerksam gemacht. So schreibt etwa G. Richter (S. 39) über die Tafel, sie sei „eigentlich aus zwei – wenn man so sagen darf, ineinandergeschobenen – Bildern zusammengesetzt.“
- 174 Vgl. zu dieser Ansicht G. Richter, S. 34 und Heck 1983, S. 35. Zülch (1949, S. 34) hingegen meint: „Mit einer Geburtsstunde hat die Szene trotz aller Attribute der Wochenstube nichts zu tun (...)“
- 175 Vgl. Mellinkoff, S. 17.
- 176 „Verknüpft sind hier die himmlische und die irdische Maria, die Himmelsbraut und die Muttergottes mit dem Christusknaben“ (Lanckoronska 1963, S. 123). Vgl. auch Weixlgärtner 1962, S. 62. Die ›Menschwerdungstafel‹ ist das meistdiskutierte Bild im Œuvre des Künstlers. Die verschiedenen Deutungsansätze sollen an dieser Stelle nicht im einzelnen vorgestellt werden. Umfassende Interpretationen der Ikonographie finden sich bei Joseph Bernhart 1921; Feuerstein 1930, S. 88–110; Lanckoronska 1963, S. 123f. und von Einem 1956. Neuere Deutungsbeiträge enthalten die Publikationen von Mellinkoff; Hayum 1989 und Dietrich Harth.
- 177 Vgl. vor allem von Einem 1956, S. 169f. und Feuerstein 1930, S. 98f.
- 178 Auf die Scharnierfunktion des Baßviola spielenden Engels und der Dinge im Vordergrund hat zuletzt auch Hayum (1989, S. 114) verwiesen.
- 179 Die Betonung der „Erdenwirklichkeit“ Marias durch diese Gegenstände erörtern auch G. Richter (S. 41) und vor allem Peter Strieder 1976, S. 56.
- 180 Dittmann 1955, S. 128. Zur Bestimmung der Farbgestaltung des ›Menschwerdungsbildes‹ schreibt er eben dort weiter: „Hier gewinnt die Farbgestaltung Grünewalds einen ihrer Höhepunkte. Dieses Bild ist die farbig reichste Tafel des ›Isenheimer Altars‹. Die Farben sind zu einer vorher nicht gekannten Fülle an Brechungen abgestuft. Alles ist dabei in schöne Farben umgesetzt, auch die Schatten, auch der Dunkelgrund. Dazu sind die Farbwerte zart gegeneinander kontrastiert, in der Intensität, der Helligkeit, der Erscheinungsweise, im Farbgewicht. Das verleiht den Farben Lebendigkeit; ein ständiges Schwingen, Anschwellen, Abebben vollzieht sich. Das ganze Bild ist so von komplexer Bewegung erfüllt.“
- 181 Hagen (S. 144) schreibt hierzu: „Wirkliches und Unwirkliches schließt sich mit jener dichterischen Sicherheit zu einem widerspruchslosen Ganzen zusammen (...)“
- 182 Zum Begriff „Andachtsbild“ vgl. Anm. 157.
- 183 Die 50,5 x 39,9 cm große Tafel ist um 1450 entstanden und befindet sich heute im Kölner Wallraf-Richartz-Museum. Vgl. Frank Günter Zehnder (Hg.): Stefan Lochner Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung. (Ausst. Kat.) Wallraf-Richartz-Museum Köln: 1993, Abb. 49, S. 330.
- 184 Die Tafel ist der Mittelteil eines Triptychons, das sich in der Nürnberger Sebaldus-Kirche befindet und etwa gleichzeitig mit dem ›Isenheimer Altar‹ 1513 entstanden ist.
- 185 Zur Ikonographie der Maria im Rosenhag vgl. Vetter 1956. Als ein Grünewald sicherlich bekanntes Bild dieser Darstellungstradition kann Martin Schongauers ›Maria im Rosenhag‹ in der Colmarer Kathedrale St. Martin gelten. Den Vergleich mit der ›Madonna im verschlossenen Garten‹ nannte insbesondere Heinrich Feuerstein 1930, S. 95. Vgl. auch von Einem 1956, S. 167: „Die auf die Menschwerdung Christi bezüglichen Sinnbilder der Immaculadargestaltungen fügen sich mit der Thronenden zu der geläufigen Komposition einer ›Maria im Rosenhag‹ und einer ›Maria im beschlossenen Garten‹ zusammen. Wir finden hier den hortus conclusus, die plantatio rosae, das speculum sine macula (die Wasserfläche, in der sich der Himmel spiegelt), die civitas Dei (das Kirchengebäude im Hintergrund).“ Auf die Symbole des „hortus conclusus“, der „porta clausa“ machen auch Weixlgärtner (1962, S. 58) und Buchrucker (S. 274 u. 275) aufmerksam.
- 186 Die 32,1 x 24,3 cm große, aquarellierte Federzeichnung ›Maria mit den vielen Tieren‹ (1503) befindet sich in der graphischen Sammlung der Albertina in Wien. Vgl. Anzelewsky 1988, Abb. 105. Auf diese Beziehung verwies auch von der Osten (S. 106).
- 187 Der Begriff „Ereignisbild“ ist hier im Sinne Imdahls verwendet. Er schreibt hierzu: „Das heilsgeschichtliche Ereignisbild besteht in Relation zu einem apriori schon bekannten Ereignis, welches sprachlich, nämlich in der Form eines narrativen Textes überliefert ist. Der Text spricht vom Ereignis, er nennt die handelnden Personen beim Namen, er erzählt das Ereignis im Zeitablauf der Sprache und als einen zeitlichen Geschehensablauf selbst und ist, wenn gleich er nichts zeigt, ein Anlaß, sich das Ereignis als ein sichtbares vorzustellen. Jedes heilsgeschichtliche Ereignisbild ist die Umsetzung eines Überlieferten, Nicht-Miterlebten ins Sichtbare, es ist eine im Bild und als Bild konkretisierte Ereignisimagination, die durch einen Text veranlaßt ist“ (Imdahl 1988, S. 7).
- 188 In den Propheten erkannte man auf den nebeneinanderstehenden Kapitellen Ezechiel (mit dem Spitzhut) und Jeremias (erregte Klage), darunter in deren Mitte Jakob, ganz rechts beim Vorhang sieht man den bartlosen Daniel und ganz links den lesenden Moses. Vgl. Sohm, S. 22f.; Lanckoronska 1963, S. 130 und Buchrucker, S. 273. Die Verheißung Gottvaters an Abraham lautet: „In Deiner Nachkommenschaft sollen alle Völker der Erde gesegnet werden“ (Genesis 22,18). Vgl. Sohm, S. 22 und Lanckoronska 1963, S. 131. Zur Deutung der Architektur vgl. Lanckoronska 1963, S. 124 und Feuerstein 1930, S. 92. Als reale Vorlagen der Architektur werden der Lettner des Breisacher Münsters (Heck 1983, S. 34) sowie das Sakramentshäuschen des Ulmer Münsters (Lanckoronska 1963, S. 125) genannt. Doch führen solche Überlegungen nur bedingt weiter.

- 189 Strieder (1976, S. 60) begründete die Interpretation der Architektur als Zelt für die Bundeslade vornehmlich mit der Beziehung, die hier zur Truhe in der ›Verkündigungstafel‹, dem Badezuber und dem Sarkophag in der ›Auferstehungstafel‹ entsteht. Reichenauer (S. 138) erkennt in der Architektur ein „transportables Zeltheiligtum“. Solche Deutung scheint jedoch wenig überzeugend.
- 190 Der gefiederte Engel wurde als Cherub (Lanckoronska 1963, S. 130), als Luzifer (Fraenger 1988, S. 287 u. Mellinkoff, S. 22) oder singender Pfau und Allegorie der gefallenen Menschheit (Harth, S. 264) interpretiert.
- 191 Ihre Lilienkrone „ist Symbol der Reinheit – versinnbildlicht ihre Jungfräulichkeit und ihre himmlische Brautschafft“, schreibt Lanckoronska (1963, S. 124). Die zweite Krone als Symbol für die „Königin der Engel“ hebt vor allem Hagen (S. 142) hervor.
- 192 „Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß wir es hier mit der historischen Darstellung „Maria als Tempeljungfrau“ und der symbolischen Darstellung der Makellosigkeit und Jungfräulichkeit Mariens zu tun haben“ (von Einem 1956, S. 154). Die Interpretation als Tempeljungfrau findet sich auch bei Buchrucker (S. 274). Zum Glas als dem „Sinnbild der unversehrten Jungfräulichkeit“ vgl. Réau (S. 192), von Einem (1956, S. 166) und Lanckoronska (1963, S. 136). Auch Buchrucker (S. 274) spricht von einer Auslegung als „Immaculata“.
- 193 Zur „Maria aeterna“ siehe Feuerstein 1930, S. 105; Lanckoronska 1963, S. 136; von Einem 1956, S. 164; Sarwey 1983, S. 91. Die „anima fidelis“ meint die Seele der Gläubigen. Vgl. hierzu Beitz, S. 21 und Réau, S. 188. Weixlgärtner (1962, S. 59) schreibt über die kleine Mariengestalt: „Sie ist ersichtlich gesegneten Leibes dargestellt“. Vgl. auch Feuerstein 1930, S. 110; Heck 1983, S. 34 und Buchrucker, S. 274.
- 194 Vgl. Sarwey 1983, S. 59; Weixlgärtner 1962, S. 58; Hayum 1989, S. 92 und Buchrucker, S. 275.
- 195 Schmid 1911, S. 155: „Er ist die Scheidewand zwischen Gott und den Menschen, die im neuen Bunde hinweggenommen ist“. Vgl. auch Schiller Bd.4/2, S. 208, Nielsen und Buchrucker, S. 276.
- 196 Zülch (1949, S. 33) nennt sie „Völker der Erde“. Sohm (S. 28) denkt an eine Darstellung von Seelen in der Vorhölle.
- 197 Roberts widmet dem Einfluß der Rosenkranzandacht eine eigene Untersuchung.
- 198 Dies schlägt u.a. Wozniakowski (S. 106) vor. Den See bezeichnet Buchrucker (S. 276) als marianisches Symbol und Zeichen der göttlichen Gnade.
- 199 Weixlgärtner 1962, S. 58. Reichenauer (S. 126) wollte in dem Gebäude das Benediktinerinnenkloster Rupertsberg bei Bingen erkennen und so den Bezug Grünewalds zur Mystikerin Hildegard von Bingen untermauern.
- 200 Die ganze Fülle einzelner Symbole und deren mögliche Bedeutung entfalten insbesondere Bernhart 1921; Sohm, S. 18f.; Lanckoronska 1963, S. 123f.; Sarwey 1983, S. 57f. und Buchrucker, S. 269f.
- 201 Harth, S. 253. Zur Interpretation der Passionssymbole vgl. auch G. Richter, S. 44f.
- 202 Feigel, S. 87ff. Dies wurde später häufig wiederholt, z.B. von Buchrucker, S. 276.
- 203 Feuerstein 1930, S. 98.
- 204 Ebda., S. 104.

- 205 Ebda., S. 92. Weixlgärtner (1962, S. 62) und Zülch (1949, S. 33) sehen die Architektur des Engelskonzertes als „Raum der Erwartung“. Lanckoronska (1963, S. 134) und Sarwey (1983, S. 59) deuten sie auch als Gotteshaus ganz allgemein.
- 206 Ebda., S. 105. Die Polarität von Altem und Neuem Testament, Erwartung und Erfüllung, Advent und Weihnachten beschreibt Lucien Sittler (S. 17) als Sinn der Darstellung.
- 207 Niemeyer 1922, S. 18. Die Stelle aus Seuses Vision lautet: „Als Schauung erschien mir dies mein Werk unter dem Bilde eines überschönen Uhrhauses, das mit köstlichen Rosen geschmückt war und geziert mit dem Anblick süß tönender Zimbeln, die göttliche Klänge hinströmten und aller Herzen emportrugen, solcher Gnade würdigte mich die Milde des Heilands“ (Niemeyer 1922, S. 18–19). Vgl. vor allem das Niemeyer Typoskript, S. III f. Diese Bezugsquelle hielt zuletzt auch Buchrucker (S. 272) für wichtig.
- 208 Weixlgärtner 1962, S. 62ff. Er folgt Schmid 1911, S. 154; Bernhart (1921), Réau, S. 191f. und Niemeyer (1922, S. 17). Vgl. hierzu auch Wozniakowski, S. 106f.
- 209 Niemeyer 1922, S. 17.
- 210 Ebda., S. 64.
- 211 Hayum 1989, S. 46ff. „Each stage of the altarpiece addresses itself to the problem of disease and healing in a special manner (...). The middle state arms us against the mysterious forces of infection, offers the alternative route of psychophysical treatment, and shows us a gloriously imagined estate of the future“ (ebda., S. 50). Die Interpretation Ruth Mellinkoffs (S. 64f.), die in den Hebräischen Schriftzeichen auf dem Nachtopf eine antisemitische Aussage des Bildes herausliest ist ebenso irreführende Spekulation wie Reichenauers (S. 155f.) Vorschlag, aus den Schriftzeichen eine kabbalistisch verschlüsselte Botschaft lesen zu wollen. Nebeneinander gesehen, entlarven sich solche Überlegungen gegenseitig in ihrer Beliebigkeit.
- 212 Reichenauer (S. 126ff.) sieht das gesamte zweite Schauseite von der deutschen Mystikerin beeinflusst, hebt aber auch den Einfluß jüdischer Kabbala hervor – einen Hinweis hierauf meint sie aus den Schriftzeichen auf dem Nachtopf entnehmen zu können (S. 155ff.).
- 213 Die ›Stuppacher Madonna‹ befindet sich in der Pfarrkirche zu Stuppach. Die 185 x 150 cm große Tafel ist aus stilistischen Gründen nach dem ›Isenheimer Altar‹ zu datieren (ca. 1517–1520). Lange wollte man in dem Bild die Mitteltafel des Triptychons aus der Maria-Schnee-Kapelle der Aschaffener Stiftskirche sehen (z.B. Schmid 1911, S. 201ff.), welches urkundlich belegt von „Kanonikus Reitzmann“ bei „magistri mathie gothart pictoris“ (Zülch 1938, S. 368) bestellt wurde. Der Rahmen dieses Triptychons, der sich noch heute in der Aschaffener Stiftskirche befindet, trägt die Signatur MGN sowie das Datum 1519. Gegen die Zugehörigkeit des Rahmens zur ›Stuppacher Madonna‹ konnte Gasser (1958) allerdings überzeugende Argumente vorbringen. Vgl. zu diesem Bild auch Behling 1968 und Hilsenbeck.
- 214 Eine Deutung der einzelnen Symbole findet sich bei Feuerstein (1930, S. 47); Ruess, S. 68ff.; Vetter 1956, S. 36; Behling 1968; Hilsenbeck, S. 16ff. und Schiller Bd. 4/2, S. 212f. Schon die Differenzen dieser Auslegungsversuche zeigen, daß die Symbole im einzelnen sehr vielschichtig und nicht auf eine eindeutige Auslegung zu reduzieren sind. Sie können hier deshalb nicht im einzelnen interpretiert werden.

- 215 Vgl. Feuerstein 1930, S. 47–48. Auch Gertrud Schiller Bd.4/2, S. 212 nennt hier das Buch 3, Kap. 10 und das Buch 4,78, wo sich Maria gegenüber dem Verfall der Kirche als Regenbogen bezeichnet: „Unter dem himmlischen Bogen verstehe ich mich selbst, die ich mich zu den Erdbewohnern herabneige, die Guten und die Bösen mit meinen Gebeten berührend.“ „Die Bienenkörbe (...) erklären sich aus Buch 6,12 der Visionen Birgittas, wo Maria sagt: ›Ich war in Wahrheit ein Bienenkorb, als die hochgelobte Biene, der Sohn Gottes, von dem höchsten Himmel sich niederlassend, in meinem Schoß Einkehr nahm.‹“ (ebda.)
- 216 Vgl. Ruess, S. 76ff. Der Autor führt die Bienenkörbe auf die mehrmalige Nennung des Honigs und der Bienenwaben im Hohenlied zurück (ebda., S. 90f.).
- 217 Vgl. Schiller Bd.4/2, S. 205.
- 218 Das Bild (162,5 x 100,5 cm) befindet sich im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg und ist 1509 entstanden. Vgl. Germanisches Nationalmuseum, Führer durch die Sammlung, München 1985, Nr.235.
- 219 Pinder o.J. (1922), S. 10; vgl. auch Niemeyer 1922, S. 12.
- 220 In seiner Abhandlung „De visione Dei“ („Von Gottes Sehen“) charakterisiert Nicolaus von Cues (S. 76) das Sehen Gottes als schöpferisch produktiven Akt, wenn er schreibt: „Ist doch dein Sehen Verursachen.“ Das Abhängigkeitsverhältnis von Sehen und Sein charakterisiert er weiterhin aus der Perspektive des Geschöpfes in einer zyklischen Argumentation (ebd. S. 89): „So bist du, mein Gott, unsichtbar wie sichtbar zugleich. Unsichtbar bist du, wie du bist; sichtbar, wie die Schöpfung ist, die insoweit ist, inwieweit sie dich sieht.“
- 221 In dieser Beobachtung wurde ich von Herrn Dr. Herbert Fendrich (Beauftragter für Kirche und Kunst im Bistum Essen) nachdrücklich bestärkt, dem ich an dieser Stelle für ein knappes, aber aufschlußreiches Gespräch über die theologische Sicht des ›Isenheimer Altars‹ danke.
- 222 Die 226 x 176 cm große Tafel befindet sich heute in der Münchener Alten Pinakothek der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Sie muß vor 1525 im Auftrag Albrechts von Brandenburg, der hier als Erasmus dargestellt ist, für die Hallenser Stiftskirche entstanden sein, da sie in jenem Jahr in einem überlieferten Inventar der Kirche erwähnt ist. Vgl. Grote, Goldberg und Reber.
- 223 Dehio (S. 102) schreibt dazu: „Sie sind im Gespräch, viel lebhafter und unbefangener als auf einer italienischen *santa conversazione*, wo die Heiligen nie aufhören zu repräsentieren.“
- 224 Eine für die heutige Forschung zum Frühwerk Grünewalds verbindliche Zuschreibungsargumentation liefert Dittmann (1978, S. 21–29). Einen zusammenfassenden Bericht über das gesamte Kolloquium zu Grünewalds Tafelbildern des ›Lindenhardter Altar‹ gibt G. Passavant. Vgl. zum Frühwerk weiterhin Kurt Bauch (1969) und Charles Sterling sowie zu möglichen Rekonstruktionsversuchen Eike Oellermann.
- 225 Das Bild stellt zusammen mit einer Darstellung der hl. Agnes die Rückseite der Abendmahlstafel (48 x 85 cm) dar, ist wahrscheinlich um 1500 entstanden und befindet sich heute in der Veste Coburg (als Leihgabe der Sammlung Schäfer). Vgl. hierzu auch Lübbecke, S. 84f. sowie Collinson „Three Paintings“ und „Sacerdotal Themes“.
- 226 Über die Darstellung der hl. Dorothea schreibt Collinson („Three Paintings“, S. 41): „She is unmistakably the forerunner of the Virgin in the Annunciation of the Isenheim Altarpiece and the Stuppach Madonna.“
- 227 Vgl. zur Zweck-Kategorisierung der Grünewaldschen Zeichnungen Eberhard Ruhmer 1970, S. 11.
- 228 Vgl. hierzu die Abbildungen und Erläuterungen in Testori/Bianconi, S. 98 in der oben genannten Reihenfolge Nr. 57, Nr. 75, Nr. 58, Nr. 74 und Nr. 59.
- 229 Zu Herkunft und Datierung vgl. die Angaben zu der Zeichnung im Anhang.
- 230 Hetzer 1982, S. 247. Vgl. auch Pinder 1940, S. 257 und Weixlgärtner 1962, S. 22.
- 231 Ruhmer 1970, S. 88 u. 23. Ihm folgt auch Starcky, S. 132.
- 232 Zu dieser Parallelisierung vgl. auch Schoenberger 1922, S. 36. Er glaubt, daß es sich um das gleiche Modell handelt (vgl. auch Weixlgärtner 1962, S. 112). Vgl. zuletzt Starcky, S. 132.
- 233 Gemeint sind die Maria mit dem Kind der ›Menschwerdungstafel‹, die Verkündigungs-Maria (die allerdings durch ihre ganz runde Kopfform jünger wirkt) und die ›Stuppacher Madonna‹ mit der dazugehörigen Vorzeichnung.
- 234 Fraenger 1988, S. 216.
- 235 Die Zeichnung (39 x 27 cm) ist etwa 1505 entstanden und befindet sich im Londoner „British Museum“. Vgl. Anzelewsky 1988, Abb. 112.
- 236 Weixlgärtner (1962, S. 112) nennt die Frau „entre deux âges“.
- 237 Der Begriff „Körperschatten“ ist Schönes Schrift „Über das Licht in der Malerei“ (1983, S. 83) entnommen. Vgl. auch Anm. 73.
- 238 Schmid (1911, S. 269) verweist namentlich auf diesen „Hauch von Rot“.
- 239 „Das überlegte, systematische Schraffieren, wie es der deutsche Zeichner vom Kupferstich und Holzschnitt her zu üben gewohnt war, kennt Grünewald nicht“, schreibt Friedländer (1927, S. 6). Und Hagen (S. 196) meint: „Wer von Dürer kommt, dem scheint Grünewald planlos.“ Ruhmer (1970, S. 12 u. 17) spricht bei Grünewalds Zeichenstil von „beinahe fahrigem Strichen“ und „zart unbestimmter Modellierung“ und schließlich von „flüchtigen Impressionen“.
- 240 Aufgrund solcher Phänomene sah Ruhmer (1970, S. 19) „Grünewalds Zeichenkunst, (...) gleichsam auf Messers Schneide zwischen faßbarer Qualität und Imponderabilität“ und spricht auch ganz klar von „Mängeln“ (ebda., S. 20).
- 241 Hagen (S. 196) meinte hiermit Grünewalds Zeichenstil im allgemeinen. Auch Ruhmer (1970, S. 17) erkennt das „dynamisch bewegte“ der Modellierung als „ein bewußt eingesetztes Ausdrucks-mittel“.
- 242 Hetzer (1987, S. 362) bemerkt: „Auch wenn er zeichnet, offenbart sich der geborene Maler.“ Und Friedländer (1927, S. 6) schreibt: „Er zeichnet wie ein Maler, indem er dem Kreidestift hellere und dunklere Flächen abgewinnt.“
- 243 Josten, S. 53. Feuerstein (1930, S. 137) betont zudem, bei Grünewalds Zeichnungen sei „(...) aller Nachdruck auf die Binnenform gelegt (...)“. Ruhmer (1970, S. 12) verleiht Grünewalds Zeichenstil das Attribut „medial“: „ich möchte bei ihm von einer ›medialen‹ Zeichenweise sprechen, die den Willen, den Intellekt und die Erfahrung des Künstlers dem Impuls der Erscheinung selbst weichen läßt.“
- 244 Die Zeichnung (39,1 x 26,6 cm) befindet sich im Berliner Kupferstichkabinett und ist durch Dürers Inschrift auf das Jahr 1506 datiert. Vgl. Albrecht Dürer: 50 Meisterzeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinett. (Ausst. Kat.) Kunstmuseum Düsseldorf. Berlin 1991, Nr.23.
- 245 In seinen Überlegungen zum „Anschauungsraum“ im perspektivischen Bild beschreibt Boehm (1969, S. 81) das Verhältnis vom Ich der Anschauung zu den Gegenständen als durch die

- Ordnung von Nähe und Ferne bestimmt; „(...) wobei die Ferne von ontologisch geringerer Dignität ist, sie besitzt einen geschwächten Realitätscharakter.“
- 246 Grewenig (S. 39) benutzt die Wendung „substanzhaftes Gegenüber“ in Bezug auf Dürers Aktdarstellung.
- 247 Wölfflin 1984, S. 279.
- 248 Ebda., S. 277.
- 249 Das Blatt (39,5 x 28,1 cm) befindet sich im Basler Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung und ist um 1526 als Vorzeichnung für die ›Darmstädter Madonna‹ entstanden. Vgl. Christian Müller (Hg.): Hans Holbein d.J. Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel: 1988, Nr. 60. Auch hier gibt es keine ausgesprochen räumliche Tiefenstaffelung, aber dennoch entfaltet sich in der Fläche eine Dimension des Körpervolumens.
- 250 Vogt 1957, S. 9. Ruhmer (1970, S. 19) hebt es als eine besondere Leistung Grünewaldscher Zeichnungen hervor, daß der Künstler hierin „eine gestalterische Vorurteilslosigkeit und Elastizität“ beweise, „die gewissermaßen alle Phänomene für möglich hält und sich ihren feinsten, überraschendsten und verräterischsten Wendungen, Zufällen, Zuspitzungen, Erschöpfungen und Hypertrophien mit unbegrenzt anpassungsfähiger Neugier gewachsen zeigt.“
- 251 Ebda., S. 11.
- 252 Boehm („Bildnis und Individuum“, S. 65). Das Zitierte bezieht sich auf andere Beispiele und lautet im Volltext: „Insgesamt findet man den modus des Lächelns im Porträt jugendlicher, oft weiblicher Personen. Es dient der Veranschaulichung des Momentanen, des Fragilen, auf der Spitze stehenden Ausdrucks einer Person.“
- 253 Fraenger (1988, S. 218) meinte hinsichtlich dieser Zeichnung, daß „solch huschend ungreifbare Schwankungen und Übergänge (...) damals nur ein Lionardo bannen konnte“. Er war es auch, der Grünewalds ›Lächelnde Frau‹ eine „bäuerliche Mona Lisa“ nannte (ebda., S. 216).
- 254 Hagen (S. 208) charakterisierte den Ausdruck als „die unmittelbare Gegenwart des allermomentansten Lebens“. Interpretationen wie diejenigen von Fraenger (1988, S. 216): „Und nun belebt sich dies behagliche Gesicht durch eine unvermerkt emporsinkende Heiterkeit“ oder Josten (S. 53): „heitere Güte und stille Herzlichkeit zucken um ihren Mund“, scheinen dagegen weniger treffend.
- 255 Wilhelm Fraenger (1988, S. 217) hatte bereits festgestellt, das Ausweichende „beinahe aller Bildgestalten Grünewalds. (...) eine denkbar eigentümliche Erscheinung“ sei, und fragte sich daher, „aus welchem Zwang heraus gerade dieser Meister (...) das Menschengesicht mit fast abergläubischer Behutsamkeit umgangen und dessen offene Spiegelung vermieden hat?“
- 256 Boehm „Bildnis und Individuum“, S. 24, 68 und 27. Die folgenden Überlegungen nutzen Boehms hermeneutische Bestimmung des Individualporträts, die er in seinem Buch „Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance“ darlegte, als Vergleichsmoment für Grünewalds Auffassung des ‚Porträthafens‘.
- 257 Zu diesem Begriff vgl. Martin Heidegger: Sein und Zeit. (16. Aufl.) Tübingen 1986, S. 134ff. Heidegger schreibt hier: „Was wir ontologisch mit dem Titel Befindlichkeit anzeigen, ist ontisch das Bekannteste und Alltäglicste: die Stimmung, das Gestimmtsein. Vor aller Psychologie

der Stimmungen (...) gilt es, dieses Phänomen als fundamentales Existenzial zu sehen (...) Die Stimmung macht offenbar, ›wie einem ist und wird‹. In diesem ›wie einem ist‹ dringt das Gestimmtsein das Sein in sein ›Da‹.“ (S. 134) „Die Stimmung überfällt. Sie kommt weder von ›Außen‹ noch von ›Innen‹, sondern steigt als Weise des In-der-Welt-seins aus diesem selbst auf“ (S. 136). Sie ist die „ursprüngliche Seinsart des Daseins“, denn in der Stimmung ist das Dasein „vor allem Erkennen und Wollen und über deren Erschließungsweite hinaus erschlossen“ (S. 136). Zugleich macht die Stimmung „ein Sichrichten auf (...) allererst möglich“ (137): „Die Gestimmtheit der Befindlichkeit konstituiert existenzial die Weltoffenheit des Daseins (...) In der Befindlichkeit liegt existenzial eine erschließende Angewiesenheit auf Welt, aus der her Angehendes begegnet kann“ (S. 137–138).

- 258 Vgl. hierzu Anm. 257.
- 259 Als weiteres Merkmal für das Individualporträt nennt Boehm („Bildnis und Individuum“, S. 24), daß sich der Dargestellte „über seine okkasionelle Prägung hinaus (...) uns zuzuwenden vermag – in Blick, Geste, Haltung (...)“.
- 260 Ebda., S. 28.
- 261 Boehm (ebda., S. 36) setzt das Sichtbarwerden des „virtuellen Fluchtpunkt eines Charakters“ als wesentliches Merkmal eines Individualporträts voraus. Dieser Fluchtpunkt fehlt Grünewalds ›Lächelnder Frau‹ ebenso wie der Kern.
- 262 Im Vergleich zu Dürer, der „mit der Genauigkeit des Stiftes über die Formen, die Begrenzungen und ihr Zueinander sich Rechenschaft gibt und Klarheit verschafft“, charakterisierte Hetzer Grünewald als „ein Genie, dessen gestalterische Kraft sich hingibt an die quellenden und wogenden Tiefen eines unvertrauten Seins“ (Hetzer 1987, S. 363). Weiter schreibt er: „Die natürliche Welt, die Grünewald zeigt, ist jeden Augenblick imstande, sich in ein beängstigend Fremdes zu verwandeln“ (Hetzer 1987, S. 363). Diese interessanten Beobachtungen begründet Hetzer allerdings nicht an konkreten Werkbetrachtungen.
- 263 Huizinga, S. 47. Johan Huizinga zog in seiner Abhandlung über „Das Problem der Renaissance“ in Zweifel, „Individualismus“ allzu vorschnell als angenommenen Terminus, „unter den der Begriff der Renaissance sich resümieren ließ“, anzusehen (ebda., S. 41f.). Er stellt fest, daß mancher, dem man die Fähigkeit, das Individuelle darstellen zu können attestierte, doch im Grunde gerade nach etwas ganz anderem strebte: „Ob man Dürer nimmt oder Machiavelli, Ariost oder Ronsard, sie streben alle nach unpersönlichen, fest umgrenzten, unzweideutigen und endgültig formulierten Systemen für Kunst oder Wissen. Keiner von allen ist sich der unfaßbaren, unausdrückbaren und widerspruchsvollen Spontaneität des Menschen in seinen tiefsten Regungen bewußt. Hier muß schon gar der Zweifel auftauchen, ob der unbesehen angenommene Individualismus der Renaissance wohl eine so brauchbare Hypothese sei, wie sie oberflächlich scheint“ (ebda., S. 47). Diese von Huizinga geforderte Form des „Individuellen“ und sein Begriff „Individualismus“ meinen etwas grundlegend anderes als den Begriff des Individuums, wie ihn Boehm vorstellt, gleichwohl aber macht er mit der Forderung nach der Darstellung „der unfaßbaren unausdrückbaren und widerspruchsvollen Spontaneität des Menschen in seinen tiefsten Regungen“ deutlich, welcher Daseinsmodus dem Renaissance-Individuum, wie es Dürer zeigt, notwendig fehlt. Und dieser Aspekt, den Huizinga bei Dürer vermißt, ist bei Grünewald gerade das Thema.

- 264 Aufgrund der offenen Haare wurde sie häufig als Magdalena gedeutet. Doch in der isolierten Form der Studie kann sie meiner Ansicht nach nicht in dieser Weise festgelegt werden. Zumal Grünewald Magdalena stets als ekstatisch klagend darstellte, während diese Figur von ihrem Ausdruck her doch eher an das verhaltene Leiden Grünewaldscher Mariengestalten erinnert. Eine gesonderte, ausführliche Betrachtung findet das Blatt in keiner Untersuchung. Es wird allein im Hinblick auf Datierungsfragen und die Zugehörigkeit zu Gemälden untersucht. Vgl. hierzu die Notizen zu dieser Zeichnung im Anhang. Eine sehr gute Abbildung findet sich bei Friedländer 1927, Tafel 21.
- 265 Vgl. hierzu Testori/Bianconi Nr. 49–51.
- 266 Zur Datierung vgl. die Angaben im Anhang.
- 267 Vgl. hierzu Anm. 232.
- 268 Fraenger (1988, S. 216) empfindet die Frau als ein kraftvoll wohlgeschaffenes Frauenbild. Dies kann allerdings nur hinsichtlich der Physiognomie gelten, nicht im Hinblick auf den Ausdruck.
- 269 Hagen (S. 200) schreibt hierzu: „Von dem fast geradlinig symmetrischen Schleiersaum nach innen zu über Falten und Haarwellen bis zu den Gesichtsf lächen steigert sich die Bewegung zusehends.“ Wenn er allerdings ebda. auch von einer „streng tektonischen Kontur“ spricht, die „Schulter, Hals und Gesicht (...) beherrscht“, so kann dies nicht nachvollzogen werden. Die Kontur ist zwar geschlossen, nicht aber „streng tektonisch“. Auch Fraengers Feststellung: „In ruhigen und tiefen Atemzügen gehen die großen Führungslinien ihre Bahn (...)“ (Fraenger 1988, S. 216) kann bei einer näheren Betrachtung nicht als allgemeingültig angenommen werden.
- 270 Für Hagen (S. 200) ist dieses die wichtigere Bewegungstendenz. Er beobachtet die „Hauptgebärde“ in einer „fließenden Bewegung von unten nach oben“, „leichter und leichter werdend“. Er berücksichtigt die umgekehrte Bewegungstendenz dabei nicht.
- 271 Josten (S. 85) spricht hier von „(...) schmerzlichem, seelenvollem Augenaufschlag und sich hebenden, ineinandergelegten Händen.“
- 272 Auch Hagen (S. 200) betont in bezug auf die Oxforder Zeichnung: „Lineare Abgrenzungen einzelner Zonen (...) kennt er [Grünewald] nicht.“
- 273 Die Differenzierung zwischen dem „emphatischen Leiden“ als Schmerz und dem „Erleiden“ als der „Überwindung von Negativität in Positivität“ folgt Peter Koslowski S. 51. Er hat den Leidensbegriff in seinem analytisch differenzierten Aufsatz „Der leidende Gott“ auch in seiner Bedeutung für den christlichen Erlösungsgedanken dargestellt.
- 274 Neben Fraengers Bemerkungen zum abgewandten Blick (vgl. Anm. 255) gibt es nur eine weitere wesentliche interpretatorische Aussage zur Oxforder Zeichnung; es ist Behlings kurze und unvermittelte Bemerkung: „Eine eigentümliche Wärme belebt den Kopf, eine irdisch starke, mütterliche Kraft und tiefe Gläubigkeit beseelen die Frau mit dem Kopftuch“ (Behling 1955, S. 36–37). Sie begründet ihre Interpretation jedoch nicht.
- 275 Das Bild ist 53 x 43 cm groß und in das Jahr 1518 datiert. Die Tafel war ursprünglich die rechte Seite eines Diptychons, dessen linke, verschollene Tafel Christus als Salvator oder Schmerzensmann zeigte (vgl. Fedja Anzelewsky: Albrecht Dürer. Berlin 1971, Nr. 138, 139, S. 247ff.).

- 276 Dittmann („Farbgestaltung“, S. 118) spricht hier von einer „Totalfarbigkeit“, einer „Vereinigung aller Farbmöglichkeiten in einem Bilde (...) unter Hervorkehrung des Schönheitswertes der Farbe“.
- 277 „Die Kopie nach einem Bild des Schmerzensmannes in Nürnberg bewahrt, wie Anzelewsky vermutet, die Komposition des Dürerschen Vorbilds“ (Gemäldegalerie Berlin. Katalog der ausgestellten Gemälde. Berlin 1975, Nr. 557 H).
- 278 Vgl. Testori/Bianconi Nr. 51. Eine sehr gute Abbildung findet sich bei Friedländer 1927, Tafel 9.
- 279 Vgl. Testori/Bianconi Nr. 50. Eine sehr gute Abbildung findet sich bei Friedländer 1927, Tafel 7.
- 280 Burckhardt 1952, S. 123.
- 281 Vgl. hierzu John Rowlands: Holbein. The Paintings of Hans Holbein the Younger. Complete edition. Oxford 1985, S. 64–66 u. Pl. 8–10.
- 282 Vgl. Schöne (1957, S. 42), der zwischen einer „theophanen Erscheinungsweise“ der Christusdarstellungen im Mittelalter und einer „anthropophanen Erscheinungsweise“ in der Kunst der Renaissance unterscheidet: „Aus dem Bilde des Menschen formt sich das Bild Gottes neu (...)“ (S. 41). Der Wandlung des Gottesbildes in eine „anthropomorphe Erscheinungsweise“ mißt Schöne den Rang „eines weltgeschichtlichen Geschehens“ bei (S. 41).
- 283 Schöne 1957, S. 41.
- 284 Hans Reinhardt: Die Madonna des Bürgermeisters Meyer von Hans Holbein d.J. – Nachforschungen zur Entstehungsgeschichte und Aufstellung des Gemäldes. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 15. Basel 1954/55, S. 244ff., hier S. 246f.
- 285 Die Deutung der Teppichfalte folgt Imdahl 1986, S. 95f.
- 286 Ebda., S. 97.
- 287 Vgl. hierzu die Ausführungen Imdahls ebda., S. 97f.
- 288 Cassirer (S. 83) über Lorenzo Vallas Glaubensauffassung, wie sie sich in der Schrift „de professione religiosorum“ darstellt.
- 289 Luther „Disputation über ‘Des Menschen Vermögen‘“, S. 348–349.
- 290 Luther „Disputation gegen die scholastische Theologie“, S. 355.
- 291 Ebda., S. 357. Vgl. auch Ders. „Von der Freiheit des Christenmenschen“, S. 266–67: „So denn die Werke niemand fromm machen und der Mensch zuvor fromm sein muß, ehe er wirkt, so ist offenbar, daß allein der Glaube aus lauterer Gnade, durch Christus und sein Wort, die Person genügsam fromm und selig macht und daß kein Werk, kein Gebot einem Christen zur Seligkeit not sei.“
- 292 Ebeling, S. 32.
- 293 Ebda.
- 294 Vgl. Anm. 43 der vorliegenden Schrift.
- 295 Vgl. Luther „Heidelberger Disp.“, S. 388ff. Hiervon wird an späterer Stelle noch ausführlicher gesprochen.
- 296 Huysmans zitiert nach Jan Lauts Kapitel (o. Pag.) „Die Karlsruher Kreuzigung Grünewalds in der Beschreibung von Joris-Karl Huysmans“.

- 297 Huysmans, S. 132.
- 298 Ullmann „Tafelmalerei“, S. 89.
- 299 Vgl. hierzu die Ausführungen C. Müllers (S. 24) zum »Tauberbischofsheimer Altar«. Er hebt hier die Beziehung der Bilder zur mittelalterlichen Passionsmystik hervor.
- 300 Kauffmann, S. 185. Vgl. Pinder 1940, S. 275 u. 255 sowie Zülch 1938, S. 43 u. 54.
- 301 Aus theologischer Sicht haben zuletzt Theo Sundermeier und Arnold Angenendt in ihren Betrachtungen der »Isenheimer Kreuzigung« auf die Beziehungen zu Luthers Kreuztheologie verwiesen. Vgl. hierzu auch das Kapitel „Verbindungen zur Theologie Martin Luthers“, hier v. a. Anm. 355.
- 302 Angaben zu Herkunft und Datierung finden sich im Anhang.
- 303 Lanckoronka (1963, S. 221) nennt die Darstellung „eine einzige zum Himmel schreiende Anklage gegen den entarteten Klerus“ und schreibt ihr „religionspolitische Bedeutung“ zu. Sie geht davon aus, daß die Bestellung der Tafel zu einem Zeitpunkt erfolgte, „da Tauberbischofsheim noch unter dem Einfluß der Lutheraner stand, der nicht lange anhielt: 1524 wurden Scriptoris und sein Kaplan als Luther-Anhänger gefangen genommen.“ Es ist allerdings nicht bewiesen, daß die Tafel tatsächlich für die Tauberbischofsheimer Kirche bestimmt war (vgl. die Ausführungen Veters 1985, S. 41f.); und so ist auch der Auftrag durch den Tauberbischofsheimer Pfarrherrn Scriptoris eine reine Vermutung Lanckoronkas. Dieser wurde im übrigen bereits 1522 seines Amtes enthoben (Vetter 1985, S. 43). Vgl. hierzu auch die Ausführungen im Anhang. Weixlgärtner (1949, S. 129) vertritt eine ähnliche Ansicht, leitet sie aber vom Eindruck der Bilder ab: „Mit den beiden Karlsruher Tafeln bekennt er sich voll und ganz zur lang herbeigesehnten, nun endlich losbrechenden Empörung gegen die Verfälscher und Schänder des Evangeliums und gegen die grausamen Unterjocher des Bauernstandes.“ Weixlgärtners Sichtweise folgt auch Hütt (S. 107).
- 304 Weixlgärtner (1949, S. 129) bemerkt zur Inschrift: „Die deutsche Übersetzung des Isaiaspruchs (53,5) auf der Tauberbischofsheimer Kreuzigung steht der 1528 in Wittenberg erschienenen Übersetzung Luthers am nächsten.“
- 305 Zu Zülchs Einwänden vgl. ders. 1938, S. 262. Ihm folgten auch C. Müller (S. 8) und Vetter (1985, S. 43: „Hinter der hartnäckigen Bemühung, das Bild im Sinne einer Kritik an der »Papstkirche« zu deuten, steht wohl die zwar längst widerlegte, aber gelegentlich noch immer vertretene Auffassung, die Inschrift am Architrav der Kreuztragung verweise auf Martin Luther, dessen Jesaja-Übersetzung 1528 im Druck erschien.“).
- 306 Vgl. Rieckenberg 1974, S. 96 und Ullmann, „Tafelmalerei“, S. 83. Noch Reichenauer folgt 1992 in ihrer Datierung der Tafel im Anhang den Argumenten Rieckenbergs, indem sie das Bild ohne weitere Begründung „nach 1528“ datiert.
- 307 Es muß hier vorab darauf hingewiesen werden, daß Veters Behauptung (1985, S. 43ff.), das Figurenrepertoire entspräche nicht mehr dem Originalzustand des Bildes und sei teilweise freie „Kreation des Restaurators“ (ebda., S. 44), durch erhaltene Restaurierungsberichte nicht untermauert werden konnte (ich danke Herrn Thomas Heidenreich für seine freundlichen Auskünfte). Veters Deutung einer Fotografie der Tafel aus dem 19. Jahrhundert, und die darauf von ihm entdeckten Details können von mir nicht nachvollzogen werden. Zwar stellt Vetter zurecht die Übermalungen aus einer ersten Restaurierung (in Kassel; vgl. Lauts o. Pag.) fest, die auch Schmid bemerkte (1911, S. 234), doch sind diese Übermalungen in einer zweiten Restaurierung beseitigt worden. Ein Restaurierungsbericht liegt nur aus dem Jahre 1928 vor. In diesem wird auf eine vormalige Restaurierung im Jahre 1926 verwiesen. Eine eingehende Untersuchung des Erhaltungszustandes der Tafel steht zwar noch aus und ist seit einigen Jahren geplant, doch kann Veters Hineinsehen von ganzen Figuren und Architekturteilen keineswegs als zu widerlegender Forschungsstand gelten. Seine Erkenntnisse basieren denn auch mehr auf einem Hineindeuten traditioneller Ikonographien, denn auf Gegenständen, die in der von ihm vorgestellten Fotografie tatsächlich erkennbar wären. Gleichwohl muß ein relativ schlechter Erhaltungszustand des Bildes angemerkt werden. Doch sind hierdurch keine wesentlichen Elemente des Bildes verlorengegangen.
- 308 Zu vergleichbaren Architekturen siehe „Christus fällt unter dem Kreuz“ (1530) vom Meister von Meßkirch im Nürnberger Nationalmuseum (Abb.: Gerhard Bott (Hg.): Germanisches Nationalmuseum. Führer durch die Sammlung. (3. Aufl.) München 1985, S. 51, Nr. 207); Raffaels „Lo Sposalizio“ (1504) in der Mailänder Brera (Abb.: Michele Prisco/Pierluigi de Vecchi: L'opera completa di Raffaello. Milano 1966, Taf. II) sowie einen Holzschnitt mit der Darstellung Jerusalems von Michael Wohlgemut, den dieser für die „Schedelsche Weltchronik“ anfertigte (Nürnberg 1493). Hier ist eine ähnliche Darstellung des Salomonischen Tempels zu sehen. Vgl. hierzu auch Lauts S. 11; C. Müller S. 9; Vetter 1985, S. 51 und Reichenauer S. 55. Zur Überlegung, mit diesem Gebäude könne auch die Grabeskirche gemeint sein, vgl. Vetter ebda.
- 309 Vgl. etwa die Kreuztragungsszene aus Dürers Großer Passion (abgebildet in: Wölfflin 1984, S. 192).
- 310 Ein Vergleich mit der weitläufigen Kreuztragszeichnung von Jacopo Bellini (um 1450 entstanden) im Louvre zeigt überdeutlich die Spannweite möglicher räumlicher Inszenierungen der Kreuztragung. Vgl. Felix Thürlemann: Vom Bild zum Raum, Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft, Köln 1990, Abb. 4.
- 311 Dies bemerkt auch Reichenauer (S. 57).
- 312 Solches Zusammenwirken der Figuren in einem Formenrhythmus erinnert an Grünewalds Münchener »Verspottung Christi«. Dort ist das rhythmische Moment allerdings noch sehr viel ausgeprägter, so daß die Körperschwere der Figuren in einer ornamentalen Flächenbewegung aufgehoben wird. Im Tauberbischofsheimer Bild erscheinen die Bewegungen hingegen nicht in einer derartigen flächenhaften Gleichzeitigkeit, sondern sind räumlich und zeitlich gegeneinander versetzt.
- 313 Dittmann 1955, S. 136.
- 314 Vetter schreibt, daß diese Figur „vom tieferliegenden Gelände aus den Fuß auf einen Felsbrocken hochgestellt“ hat (1985, S. 46). Zwar ist die Haltung in der Tat eigenartig, doch kann nicht von verschiedenen Geländeebenen und einem Felsbrocken gesprochen werden, wenn dies weder sichtbar noch szenisch begründbar ist. Reichenauer (S. 56) meint diese Figur „verhöhnt Jesus“, indem sie „in spottender Pose niederkniet“.
- 315 Vgl. hierzu das Kapitel „Szene ohne Handlungskontinuum“.
- 316 Vgl. hierzu das Kapitel „Der suggestive Raum“.
- 317 Wie in seiner Interpretation der Isenheimer Kreuzigungstafel (Vetter 1971, S. 38f.) will Vetter

- auch im Karlsruher Bild den Maßstab Christi mit dem Psalm 18,6 und dem dort erwähnten Riesen Gigas in Beziehung setzen (Vetter 1985, S. 41), doch scheint es fraglich, ob diese Argumentation hier wirklich zwingend ist oder ob der Maßstab nicht vielmehr in einer bildimmanenten Bedeutungskonstitution begründet ist.
- 318 Dittmann spricht von einer „Dissonanz der Farben“, die „bis an die Grenzen des Ertragbaren“ geht. „Die fahlen, mißfarbenen Rot-, Grün- und Gelbtöne sind zu kleinen Intervallen und unreinen Komplementärkontrasten verbunden. Sie stehen vor dumpfer, verschlossener Dunkelheit, die sie nächtig, düster macht. Die Farben sind nicht intensiv, sie sind durch Grau oder schmutziges Weiß getrübt. Aber gerade deshalb, weil sie so nicht nach außen ausbrechen können, sind sie um so mehr der Farbdissonanz ausgeliefert, sind um so unentrinnbarer, auswegloser in die ungelösten Kontraste eingespannt (...).“ Die „stumpfen, verderbten Töne“ der Schergen nennt er zurecht „ihr farbikonographisches Attribut“ (Dittmann 1955, S. 136f.).
- 319 Vgl. Anm. 318.
- 320 Die Herauslösung der Christusgestalt stellt auch Collinson („Three Paintings“, S. 220) fest.
- 321 Vgl. Panofskys Aufsatz „Imago Pietatis“ (1927). Hier differenziert er zwischen „imago“ als dem kultischen Repräsentationsbild und „historia“ als dem szenischen Historienbild. Vgl. hierzu die Ausführungen in Anm. 157.
- 322 Diese Korrespondenz deutet auch Reichenauer (S. 59) an.
- 323 Im Schriftzug zeigt sich folglich nicht der „Vorbehalt gegen das Anschauliche“, wie Ullmann („Von der Macht“, S. 22) vermutet. Ullmann interpretierte die Inschrift in diesem Sinne und sah hierin einen Hinweis auf die reformatorische Gesinnung Grünewalds (ebda.).
- 324 Die Ansicht Lanckoronkas (1963, S. 222: „Wie Jesaja gegen die religiös-sittliche Entartung seiner Zeit predigte, so will auch der Auftraggeber der Tafel, ein lutherischer Geistlicher, durch diese seinen Unwillen über die Sündhaftigkeit der Umwelt und ihre Verspottung Gottes zum Ausdruck bringen“) trifft nicht die Bedeutung des Zitats im Zusammenhang des Passionsbildes.
- 325 Siehe hierzu das Lexikon der christlichen Ikonographie Bd. 2, S. 653.
- 326 Das Sandsteinrelief entstand um 1506, vgl. Reclams Kunstführer Deutschland, Bd. 1 (Bayern). Stuttgart 1964, S. 628.
- 327 Die Tafel im Musée des Beaux-Arts (76,5 x 83,5 cm) in Gent datiert 1515–16. Vgl. Paolo Lecaldano (Hg.): Das Gesamtwerk von Hieronymus Bosch (Klassiker der Kunst). Mailand/Luzern 1966, Tafel LXII–LXIV u. Werkkatalog Nr.70.
- 328 Das Bild befindet sich im Nürnberger Nationalmuseum (78,5 x 61,2 cm) und datiert um 1495 (Abb. in Gerhard Bott (Hg.): Germanisches Nationalmuseum. Führer durch die Sammlung. München (3) 1985, S. 51, Nr. 102).
- 329 Dieses Fehlen der mitleidenden Begleiter wurde schon vielfach angemerkt (vgl. Dittmann 1955, S. 136; Lauts, S. 12 und Vetter 1985, S. 50).
- 330 Collinson („Three Paintings“, S. 153) schreibt im Hinblick auf die beiden Seiten des Tauberbischofsheimer Altars: „The Crucifixion and the Carrying of the Cross are not to be understood both as historic events and as ongoing elements in the process of man's redemption through the church.“
- 331 Vgl. hierzu die Untersuchung von Ute Ulbert-Schede. Sie stellt hierin auch fest, „(...)daß der kreuztragende Christus in der Hauptsache ein Andachtsbild der Plastik darstellt, aber auch in der Graphik läßt er sich relativ häufig nachweisen, während die Malerei ihn nur selten darstellt“ (S. 78). Ein Beispiel aus dem Bereich der Graphik ist ein Holzschnitt von Hans Holbein d.J. Vgl. hierzu die Abb. in Christian Müller (Hg.): Hans Holbein. Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel. (Aust. Kat.) Basel: Kunstmuseum, 1988, S. 88.
- 332 Vgl. Ulbert-Schede, Tafel 8 u. Kat.-Nr. 68.
- 333 Auch C. Müller (S. 25) bemerkte, daß das Antlitz Christi in Grünewalds Kreuztragung an die Präsentation Christi im Schweißbuch erinnert. Er zeigt hier auch das Bild von Martin Schaffner aus dem Jahr 1518 „Die Apostel Petrus und Paulus mit dem Schweißbuch der Veronika“ (S. 26).
- 334 Die Direktheit der Beziehung der Darstellung zum Betrachter stellt auch Collinson heraus; er schreibt: „The Carrying of the Cross emphasizes the direct connection of the viewer to Christ“ (Collinson „Three Paintings“, S. 223) oder: „His eternal consciousness breaks down the temporal barriers of the narrative to allow the viewer to take part in the event“ (ebda., S. 219). Er begründet dieses Phänomen allgemein mit dem Realismus der Darstellung, den zeitgenössischen Bauformen und Kostümen (ebda., S. 219) und hebt (ebda., S. 220) hervor, daß die Kleidung der Schergen eng zeitgebunden sei. Während er in den Schergen die traditionelle Kleidung der Stadtknechte erkennt, sieht er im Turbanträger einen Hinweis auf den Einfall der Türken vor Wien im Jahre 1520. Vetter (1985, S. 40) nennt das besondere der Bildgestaltung Grünewalds „eine unmittelbare Umsetzung des Betroffenseins in das Gefühl einer existentiellen Beziehung und damit der Zuordnung zu der eigenen Lebenssphäre.“
- 335 Ein innerbildlicher Dialog findet sich etwa in der Kreuztragungsszene von Dürers großer Passion. Hier blickt Christus direkt auf Veronika.
- 336 Collinson („Three Paintings“, S. 219) hält es für möglich, daß Christus auf eine vielleicht im ursprünglichen Rahmen dargestellte Gottvater-Gestalt blickt. In jedem Falle aber sieht er im Blick Christi eine Beziehung zu etwas außerbildlich Gegenwärtigem: „(...) this upward focus of Christ brings him into a relationship with a presence not contained within the image“ (ebda.). Er verweist ebda. auch darauf, daß dieser Blick an die Kunst des 17. Jahrhunderts erinnert.
- 337 Die 52,9 x 42,3 cm große zwischen 1500 und 1504 entstandene Tafel befindet sich heute im Bostoner Isabella Stewart Gardner Museum. Vgl. hierzu: Virgilio Lilli/Pietro Zampetti: L'opera completa di Giorgione. Milano 1978, Nr. 47 und Boehm „Bildnis und Individuum“, S. 68.
- 338 Zur Begriffsklärung vgl. Boehm „Bildnis und Individuum“, S. 24: „Selbständige Porträts zeigen durchaus Menschen, die eine Rolle spielen, die Inhalte ihrer Umwelt verkörpern. Entscheidend für ihren Bestand als Individuum bleibt aber die Beachtung jener Grenze, an der sich der Selbstverweis des Porträtierten auf sich zum Fremdverweis, zur Subsumation unter äußere Inhalte umakzentuiert (...). Das dargestellte Individuum enthält eine unauflösbare Prägung, die das Zentrum seiner Besonderheit markiert (...). Erst einen Solchen, an dem wir entdecken können, daß er über seine okkasionelle Prägung hinaus sich uns zuzuwenden vermag – in Blick, Geste, Haltung – werden wir wirklich einen Jemand und keinen Niemand nennen.“

339 Ebda., S. 67.

340 Vgl. hierzu das Kapitel „Der suggestive Raum“.

341 Auch Reichenauer (S. 19) spricht bei Grünewald von einer „umgekehrten Perspektive“, meint dies aber in einem anderen Sinne, wenn sie schreibt: „Dabei sind die Dinge des Vordergrundes kleiner als die des Hintergrundes dargestellt. Der Raum öffnet sich und gibt der Hintergrundebene Größe und Bedeutung.“ Sie begründet diese Beobachtung an der Kreuzigungstafel des ›Isenheimer Altars‹ und setzt Magdalena (vorne) Christus (hinten) entgegen. Hier allerdings von Vordergrund und Hintergrund zu sprechen, scheint fragwürdig; insofern bezeichnet die Formulierung Reichenauers etwas anderes als das hier gemeinte Sich-nach-vorne-Wölben des Dargestellten, das suggestive Hervortreten aus dem Bildraum.

342 Vgl. hierzu das Kapitel „Diskontinuierliche Perspektive oder bewegter Blick“.

343 Dies betont auch Collinson „Three Paintings“, S. 221.

344 Panofsky 1927, S. 261f.

345 Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2, S. 653.

346 Ute Ulbert-Schede legte eine systematische Zusammenstellung von Andachtsbildern des kreuztragenden Christus vor. Sie schreibt in dieser Arbeit einleitend (S. 2): „Indem sich der kreuztragende Christus um die Mitte des 14. Jahrhunderts aus der vielfigurigen Passionsbildern herauslöst, erhält er durch seine Verselbständigung einen neuen Bildinhalt. Er ist nicht mehr der Christus, der in einem einmaligen historischen Gang sein Kreuz nach Golgatha trägt, wohl ist er dies auch, seine Bedeutung rückt nun aber in eine persönliche Sphäre. Das Kreuz wird zum Sinnbild für das gesamte Leiden der Passion und zugleich zum Symbol für das Leiden der Menschheit. Der Inhalt der Andachtsbilder wird ausgedrückt durch die Bibelworte: ›Wer mir will nachfolgen, der verleugne sich selbst und nehme sein Kreuz auf sich und folge mir nach.‹ Damit wird der Betrachter ganz direkt angesprochen.“ Sie schreibt weiter (S. 11): „Das Andachtsbild des kreuztragenden Christus hebt sich durch eine Besonderheit von den übrigen Andachtsbildern ab. Der Betrachter soll sich hier nicht nur in den dargestellten Inhalt versenken, er erhält darüber hinaus die Aufforderung zur Nachfolge unter dem Kreuz.“

347 Ebda., S. 2 u. passim.

348 In zeitgenössischen Passionsspielen zeichnet sich Veronika gegenüber den „Töchtern Jerusalem“ durch ihren „differenzierten Bewußtseinszustand“ aus. Während „die Töchter Jerusalem eine allein auf die irdisch-leibliche Existenz Jesu gerichtete, unvollständige Compassio“ zeigen, bedeutet die Veronika-Episode „die eigentliche Übertragung der vorherigen Ereignisse in die heilsgeschichtlich-religiöse Sphäre“ (N.H.J. Zwijnenburg, S. 126 u. 104).

349 Die Hervorhebung des dumpfen Gewaltpotentials ist in Hieronymus Bosch's Kreuztragungsbild in Gent bis aufs Äußerste gesteigert. Die grimassenhaften, grotesken Physiognomien bilden in ihrem stumpfsinnig brutalen Ausdruck gleichsam eine Gegenrealität zu den milden, verinnerlichten Gesichtern von Christus, Veronika mit dem Schweißtuch und dem guten Schächer. Die geschlossenen Augen Christi und Veronikas deuten auf eine andere, innere Sicht des Geschehens. Christus scheint trotz der bedrängenden Enge keiner Bedrohung ausgesetzt. Gemeinsam mit dem Schweißtuch, Veronika und dem guten Schächer bildet er eine Gegen diagonale zum Kreuzbalken, so daß das gesamte Bild von diesem chiasmatischen Aufbau geprägt ist. Bosch's Tafel zeigt nicht das physische oder emphatische Leiden, sondern das Leiden als

Moment der Differenz, als Entgegenstehen in einer verkommenen, lasterhaften Umgebung. Gegenüber einer derartigen Reduktion des Ereignisses auf die Physiognomien bleibt bei Grünewald jedoch der räumliche Handlungskontext erhalten.

350 Collinson „Three Paintings“, S. 222. Er begründet diese Deutung auch mit der von ihm vermuteten Aufstellung der Tafel: „The Carrying of the Cross was the image on the rear of the altarpiece, a position used for images relating to the sacrament of Penance.“ Er nimmt an, daß die ›Tauberbischofsheimer Tafel‹ ursprünglich als freistehender Altar im Chor stand: „Tauberbischofsheim's church offered a choir which was much narrower than the nave and rather deep, thus quite appropriate for a second altar in front of the high altar“ (S. 194) und bemerkt außerdem, daß die Kreuztragung häufiger als Darstellung auf der Rückseite eines Altars auftaucht: „The Carrying of the Cross itself was not unique as such a confessional image for the back of an altarpiece“ (S. 211). Vgl. ebda. auch S. I, 164 u. 180.

351 Den Zusammenhang mit dieser Tradition betont etwa C. Müller, S. 25.

352 Lanckoronska 1963, S. 221.

353 Vgl. Pinder 1940, S. 275 u. 255; Zülch 1938, S. 43 u. 54; Ullmann „Tafelmalerei“, S. 89; Kauffmann, S. 185 und Lanckoronska 1963, S. 221. In der neueren Forschung wie zum Beispiel in der Dissertation von Collinson wurde die Verbindung zu Luther stark relativiert (vgl. Collinson „Three Paintings“, S. 235f.). Hierzu im folgenden ausführlicher.

354 Collinson „Three Paintings“, S. 223.

355 In jüngster Zeit haben Arnold Angenendt (S. 337) und Theo Sundermeier (S. 11f.) im Hinblick auf die ›Isenheimer Kreuzigung‹ die Parallelen zu Luthers Kreuzestheologie neu entdeckt [der katholische Kirchenhistoriker Angenendt (S. 337) schreibt: „Der Vergleich Grünewalds mit Luther ist in der Kreuzesauffassung frappant. Fünf Elemente sind es, die (...) die Kreuzestheologie Luthers ausmachen, und alle fünf gelten ebenso für die Isenheimer Kreuzigung (...).“]. Das folgende kann von den Überlegungen dieser beiden Theologen, die – wenn auch unabhängig voneinander entstanden – sehr übereinstimmend sind, ausgehen, versucht sie aber zugleich um die Frage nach der Perspektive und das Verhältnis des Betrachters zum Heilsgeschehen zu erweitern.

356 Dies stellt auch Ebeling (S. 31) fest: „Wenn es einen theologischen Begriff gibt, der Luther hoffnungslos als mittelalterlich abzustempeln scheint, dann das Wort Sünde.“

357 Luther „Heidelberger Disp.“, S. 380–381 u. 385.

358 Luther „Disp. gegen die Scholastische Theologie“, S. 362.

359 Ebeling, S. 31.

360 Luther „Heidelberger Disp.“, S. 388.

361 Ebda.

362 Theo Sundermeier, S. 4. Für die prompte Übersendung dieser anregenden Analyse bedanke ich mich herzlich.

363 Luther „Heidelberger Disp.“, S. 389.

364 Ebda.

365 Ebda., S. 388.

366 Ebda., S. 389.

367 Ebda., S. 391.

- 368 Ebda., S. 382.
- 369 Sundermeier, S. 6.
- 370 Ebda., S. 7.
- 371 Vgl. hierzu auch ebda., S. 11f. Sundermeier stellt weiter fest, daß im »Isenheimer Altar« „eine vollkommene Darstellung der in Heidelberg vorgetragenen Kreuzestheologie Luthers“ zu finden ist. Er begründet dies wesentlich mit der Leere des nachtschwarzen Hintergrunds: „Gott ist hier abwesend“ (S. 12). In der wankenden Maria erkennt er die wankende Kirche (ebda.).
- 372 Margarete Stirm, S. 80. Luther lehnte religiöse Bilder nicht vollkommen ab, wie zuweilen angenommen wird. „Unter den Reformatoren war Luther bekanntlich der einzige, der religiöse Bilder nicht nur tolerierte, sondern ihnen auch eine wichtige Rolle bei der Erziehung des Volkes zuwies“, stellt Christiane Andersson fest (S. 41).
- 373 Stirm, S. 36.
- 374 Vgl. hierzu die Untersuchung von Dieter Koepplin.
- 375 Peter Klaus Schuster, S. 226.
- 376 Ullmann „Von der Macht“, S. 20.
- 377 Koepplin (S. 162) schreibt über Luthers Bildvorstellung: „Das von Luther selbst konzipierte Siegelbild des Kreuzes im Herzen repräsentiert ganz das, was Luther von religiösen Bildern erwartet, nämlich christliches Merkzeichen zu sein, zu bezeugen, zu mahnen, zu trösten, zur geistlichen Fröhlichkeit zu verhelfen im unmittelbaren Bezug auf das Wort der hl. Schrift.“ Ein eindrucksvolles Beispiel für eine Umsetzung als „Merkbild“ stellt Cranachs Altargemälde in der evangelischen Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar dar.
- 378 Andersson beschreibt in ihrem Aufsatz das Verhältnis Luthers zu Cranach und führt es an Bildbeispielen aus. Sie schreibt (S. 45): „Luther nutzte seit 1520 die Kunst des kursächsischen Hofmalers in Wittenberg für die Sache der Reformation, wobei ihm das Medium mit der damals größten Breitenwirkung – der Holzschnitt – besonders dienlich war. Den Entwürfen für polemische Flugblätter und Bücher folgten bald die Bildnisse Luthers und seiner Freunde (...).“
- 379 Als terminus post quem kann das Jahr 1518 gelten, da Albrecht von Brandenburg, dessen Wappen links auf der Tafel dargestellt ist, erst in diesem Jahr die Kardinalswürde erhielt und der Kardinalshut als Zeichen für diese Position in das Wappen mit eingearbeitet ist (vgl. Schmid 1911, S. 237). Lanckoronkas Behauptung (1963, S. 179), der Kardinalshut sei „nachträglich zugefügt“ worden, ist nicht zutreffend (vgl. zu dieser Ansicht auch Vetter 1977, S. 189 u. Weixlgärtner 1962, S. 100) sowie die Bemerkungen zum Entstehungsprozeß des Bildes im folgenden Kapitel. Zurecht wird die Datierung allerdings vor allem aus stilistischen Gründen einige Jahre später zwischen 1523 und 1525 angesetzt. Vgl. hierzu die Angaben zur »Aschaffenburg-Beweinung« im Anhang.
- 380 Die Porträthaftigkeit fiel auch Zülch (1938, S. 274–275) auf: „Sehr merkwürdig ist an dieser Stelle der porträtartige Kopf; es darf daran erinnert werden, daß der Enkelschüler Philipp Uffenbach sich so im Ärmel eines Engels auf Christi Himmelfahrt in Frankfurt porträtiert hat.“
- 381 Zülch (1938, S. 274) erkennt im Hintergrund „im Dunkel fernes Bergland“. Der heutige Zustand läßt nicht mehr klar erkennen, ob sich hier nur die Silhouette einer darunterliegenden, früheren Fassung im Firmnis abzeichnet oder ob es sich um einen stark nachgedunkelten Landschaftshorizont handelt, der ehemals deutlicher zu sehen war.

- 382 Schmid (1911, S. 34) und Hagen (S. 110) möchten im linken Wappenträger ein Porträt Albrechts von Brandenburg erkennen. Angesichts bekannter Bildnisse Albrechts und vor allem angesichts der »Erasmus-Mauritius-Tafel« scheint dies jedoch unwahrscheinlich.
- 383 Zur Identifikation der Figuren vgl. Lanckoronka 1963, S. 179. Sie sieht hier Figuren, die der Ikonographie des heiligen Grabes entsprechen: „Zu den Füßen des Leichnams Joseph von Arimatia und Maria Magdalena, zu Häupten Nikodemus, von der Muttergottes erscheinen nur die klagend gerungenen Hände, ihr zur Seite, hinter dem Mantel versteckt, der Profilkopf des Johannes.“ Vgl. auch Ruhmer 1959, S. 124. Zülch (1949, S. 59) identifiziert nur Maria Magdalena: „Die Frau neben ihm [dem Wappenträger] in Klagegebärde und offenem Mund ist doch wohl Magdalena, sehr verwandt der aus der Magdalenenklage.“
- 384 Hagen (S. 111) schreibt hierzu: „Ohne jede natürliche Beziehung sind die Stifter winzig klein rechts und links von dem riesenhaften Christusleib angebracht.“
- 385 Die Herkunft der Tafel ist ungeklärt. Vgl. hierzu die Erörterungen zur »Aschaffenburg-Beweinung« im Anhang.
- 386 „Das Bild ist nicht verstümmelt, sondern in der ursprünglichen Größe erhalten, auch oben, nicht nur an den Seiten, ist ein kleiner Rand der Holztafel unbemalt“ (Schmid 1911, S. 239). Vgl. hierzu auch Hagen, S. 111. Ingrid Schulze hingegen bezeichnet die Tafel noch 1991 fälschlicherweise als „Fragment“ (Legende zu Abb. 11).
- 387 Die Tafel ist seit den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts in der Aschaffenburg-Stiftskirche in einer südlichen Seitenkapelle unterhalb eines Epitaphs des Kanonikers Heinrich Reitzmann angebracht.
- 388 Eine Anbringung des Erbachschen Wappens in Halle wäre dagegen eigentümlich, da Dietrich von Erbach mit dieser Stadt in keiner Verbindung stand, weil er im Gegensatz zu Albrecht nicht gleichzeitig Bischof von Mainz und Magdeburg war, sondern nur in Mainz regierte.
- 389 Vgl. Reber, S. 14–17.
- 390 Vgl. hierzu die Angaben zur »Aschaffenburg-Beweinung« im Anhang.
- 391 Die Landeskonservatorin der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen Frau Dr. Gisela Goldberg schreibt in einem Brief vom 13. Mai 1993 über die Roentgenaufnahme: „Sie zeigt starke Veränderungen der Komposition; die sichtbar gewordenen Unterschiede können mindestens drei verschiedenen Versionen zugeordnet werden.“ Für Ihre prompte und genaue Antwort auf meine Anfragen bezüglich dieser Aufnahme bedanke ich mich an dieser Stelle herzlich. Frau Dr. Goldberg machte mich auch darauf aufmerksam, daß Vetter eben diese Roentgenaufnahme in seinem Aufsatz im Pantheon fälschlicher Weise als „Infrarot-Aufnahme“ bezeichnet (Vetter 1977, S. 190, Abb. 3). Auch im folgenden beziehe ich mich auf die Angaben aus dem Schreiben von Frau Dr. Goldberg. Die Roentgenaufnahme wurde bereits bei einer Restaurierung in den 50er Jahren in München angefertigt. Auch Ruhmer (1959, S. 124) bezieht sich in seiner kurzen Besprechung der Tafel auf diese Aufnahme.
- 392 Ebda.
- 393 Vetter 1977, S. 189.
- 394 Goldberg, wie Anm. 391.
- 395 Vetter 1977, S. 189.
- 396 Goldberg, wie Anm. 391.

397 Ebda.

398 Ebda. Vgl. auch Ruhmer 1959, S. 124. Ruhmers Bemerkung (ebda.), „Sicher ist, daß der Christus im ursprünglichen Zustand nicht von Grünewald, sondern älter war“, löst Unbehagen aus; denn die Vorstellung, daß Grünewald, der als Hofmaler Albrechts von Brandenburg beschäftigt war und dieses Bild in dessen Auftrage ausführte, hier die angefangene Malerei eines älteren Kollegen weiterführte, scheint höchst abwegig.

399 Goldberg, Anm. 391.

400 Ruhmer (1959, S. 124) hält diese Figuren ebenso wie den Kreuzesfuß und die Leiter nicht für eigenhändig und fühlt sich hier „an den Stil des Gehilfen oder Nachahmers am Aschaffener Maria-Schnee-Altar erinnert.“ Als authentisch bezeichnet er hingegen die Hände Marias, den Körper Christi, das Wappen Albrechts und die kleine Magdalenen(?)-figur (ebda.). Er vermutet deshalb, Grünewald habe vielleicht „bei diesem aus formalen Gründen wenig reizvollen Auftrag des Kardinals nur das Wichtigste und Schwierigste eigenhändig übernommen“ (ebda.). In der Tat lassen sich Qualitätsunterschiede feststellen, wenn man etwa die sichere Ausführung von Maria, Christus und dem kleinen Porträtkopf mit den eher flach wirkenden anderen Gesichtern vergleicht. Es könnte deshalb sein, daß die Tafel nach den Vorzeichnungen Grünewalds zwischenzeitlich von einem Gehilfen weitergeführt wurde und dann in Abständen vom Meister wiederum überarbeitet wurde. Ein Qualitätssprung läßt sich aber auch in der Predella des ›Isenheimer Altars‹ gegenüber den übrigen Tafeln ersehen und sollte deshalb nicht auf ein Desinteresse schließen lassen. Falls hier also tatsächlich ein Gehilfe am Werke war, so besagt das noch nicht viel, denn dessen Arbeit mußte doch zur Zufriedenheit des Meisters gelungen sein und dessen Vorstellung entsprechen, um bestehen zu bleiben. Die Feststellung qualitativ unterschiedlich charakterisierter Bildbereiche sollte jedenfalls nicht dazu führen, vor dem Hintergrund der Authentizitätsfrage das Gelingen des Gesamten zu übersehen.

401 Lanckoronska (1963, S. 179) vertritt die Ansicht, der Bildgedanke orientiere sich am Heiliggrabtypus. Sie begründet dies allerdings mit einer sehr hypothetischen Identifikation der Figuren. Zu ihrer Argumentation vgl. Anm. 383.

402 Vgl. Hagen, S. 112, der sich an Michelangelos Pietà erinnert fühlt.

403 Vgl. Feuerstein 1930, S. 124 u. Zülch 1938, S. 274.

404 Vgl. hierzu die Ausführungen zu diesem Bild im Anhang.

405 Feuerstein (1930, S. 124) und Zülch (1938, S. 274) haben dies angenommen.

406 Ersichtliche Änderungen in den Haltungen der Figuren sind auch auf einer Roentgenaufnahme der ›Washingtoner Kreuzigung‹ erkennbar, die sich in der Restaurierungsabteilung der dortigen National Gallery befindet. Diese werden auch in einem Restaurierungsbericht von 1987 ausführlich beschrieben, der mir von Mrs. Susan Davis freundlicherweise gemeinsam mit den Roentgenaufnahmen in einer Kopie überlassen wurde.

407 Zumal ein Bild, dessen Vordergrund vom Oberkörper Marias und dessen Hintergrund von einem nachtschwarzen Himmel mit Kreuzstamm und Leiter bestimmt wäre, schlechterdings keine glaubhafte Ikonographie ergäbe. Hagen (S. 230) hält es hingegen für „nicht ausgeschlossen, daß der Oberkörper der Maria auf“ einem darüberliegenden Epitaph „zu sehen gewesen ist“.

408 Weixlgärtner spricht von einer „schier unfaßbaren Kühnheit, mit der er [Grünewald] hier auf der ›Aschaffener Beweinung‹ durch den oberen Bildrand die ganze Halbfigur der Muttergottes wegschneiden läßt und von ihr bloß die Hände zeigt (...)“ (Weixlgärtner 1962, S. 102).

409 „Auch ist nun die Gebärde, das Händeringen, derart suggestiv, daß man den fortbleibenden Körper kaum vermißt“ (Hagen, S. 112).

410 Weixlgärtner (1962, S. 102) bemerkt zum Aschaffener Bild: hier „(...) überträgt er [Grünewald] den Händen allein den Ausdruck des Schmerzes“.

411 Hütt (S. 106) schreibt über diese Hände Mariens, sie seien „so ineinander gefaltet (...), wie es bei Menschen geschieht, die in überlegende Betrachtung eines Gegenstandes versunken und in Melancholie verfallen sind.“

412 Hütt (S. 106) spricht von „stiller Trauer“. Bianconi schreibt über die Christusfigur: „(...) von der grossen Figur geht eine erhabene und entspannte Ruhe aus“. Zur Mariengestalt bemerkt er: „Es muss auf die jugendlichen Hände der Maria hingewiesen werden, die bewunderungswürdig im Ausdruck sind, ein kühn von dem Rest der Figur isoliertes Detail, das zwar pathetisch, aber doch gefasst und ergeben den Schmerz ausdrückt: stark verschieden von den sonst hemmungslos verzweifelten Händen in den Werken des Grünewald“ (Testori/Bianconi, S. 96). Weixlgärtner (1962, S. 102) begründet die Stimmung des Bildes etwas pauschal mit dem höfischen Geschmack des Auftraggebers: „Der vornehme Besteller und Betrachter will durch ein Kunstwerk nicht gequält, erschüttert, erschreckt werden. Auch Trauriges soll ihm die Kunst nur auf eine sanfte, schonende Weise vorführen.“

413 Dittmann (1955, S. 138) schreibt weiter über die ›Aschaffener Beweinung‹ (S. 137): „Sie bringt eine letzte Lösung gegenüber der bis zum äußersten gesteigerten Furchtbarkeit des Bösen und der Verlassenheit Gottes in den Karlsruher Bildern.“ Vgl. auch Zülch 1938, S. 275: „Mit großer Zartheit ist der gewaltige grüne Leib und seine fließende Bewegung aus dem Dunkel herausmodelliert in unfaßbaren Tonübergängen.“ Feuerstein (1930 S. 124) bezeichnet die Farbgebung von Grünewalds ›Aschaffener Beweinung‹ „mit ihren kühlen, ausgewogenen Tönen“ als „eine seiner stärksten Leistungen“.

414 „Die Nähe zum reinen Helldunkel ist nirgendwo in Grünewaldschen Gemälden so groß wie bei diesem letzten Bild. Raum entsteht fast ausschließlich aus den Abstufungen der farbigen Helligkeiten und Dunkelheiten.“ (Dittmann 1955, S. 138).

415 Dittmann 1955, S. 137.

416 Vgl. Max Imdahl „Bild – Totalität und Fragment“.

417 Mayer (o.J., S. 11) schreibt über Grünewalds Malerei allgemein: „Es sind wahrhaft bildmäßig gestaltete Welten, die gar nicht anders zu denken sind als in dieser fließenden Malerei.“

418 Zum Begriff „finestra aperta“ vgl. Leon Battista Albertis 1435 entstandene Abhandlung „De Pictura“.

419 Die 66 x 81 cm große Temperamalerei auf Leinwand befindet sich heute in der Mailänder Brera. Die Datierung des Bildes ist umstritten. Zuletzt schlug Thürlemann (S. 28, Anm. 5) das Jahr 1483 als terminus ante quem vor.

420 Die folgende kurze Beschreibung stützt sich wesentlich auf die Analyse Felix Thürlemanns (Mantegnas Mailänder Beweinung. Die Konstitution des Betrachters durch das Bild). Dieser folgt in seiner Kernthese Hans Jantzens Aufsatz „Mantegnas Cristo in scurto“.

- 421 Die betont dingliche Gegenwart der Steinplatte (= Salbstein) und die Anwesenheit des Salbgefäßes veranlaßten Andreas Prater (Mantegnas Cristo in Scurto. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 48, 3/1985, S. 279–299) zu der These, daß es in dem Bild „nicht so sehr um Christus selbst als um seinen Salbstein geht“ und „daß die Gestalt Christi instrumental auf den Salbstein bezogen ist (...). Das Historienbild bzw. seine Versatzstücke fungieren als Andachtsobjekte. Vor ihnen aber macht die Reliquie einen größeren Realitätsanspruch geltend“ (ebda., S. 292). Diese Interpretation trifft, wie das folgende zeigt, jedoch nicht den Kern der Bildaussage.
- 422 Aus diesem Grund sah etwa C. Yriarte (Mantegna – sa vie, sa maison, son tombeau, son œuvre dans les musées et collections, Paris 1901) das Bild als rein perspektivtechnisches Bravourstück an (S. 240).
- 423 Die Bezeichnung „Cristo in scurto“ ist noch zu Lebzeiten des Malers von dessen Sohn verwendet worden (vgl. Paul Kristeller: Andrea Mantegna. Berlin 1902, S. 242 u. 583 (Dokument Nr. 190)).
- 424 Felix Thürlemann (S. 18) erkennt hierin einen in Stilleben häufig angewandten trompe l'œil-Effekt. „Dadurch, daß die vordere, senkrechte Kante der Marmorplatte als ein durchgehendes Band mit dem unteren Bildrand zusammenfällt, scheinen die Füße Christi die ideale Bildgrenze zu durchstoßen und in den Betrachterraum hineinzuragen.“
- 425 Thürlemann, S. 19.
- 426 Ebda.
- 427 Ebda.
- 428 Ebda.
- 429 Ebda.
- 430 Die 31 x 200 cm große, 1521–22 entstandene Tafel befindet sich im Kunstmuseum Basel. Vgl. zur Datierung Hans Reinhardt: Das Entstehungsjahr des toten Christus von Hans Holbein. In: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte XX, 1960. Den Vergleich von Grünewalds ›Aschaffenburger Beweinung‹ mit Holbeins ›Totem Christus im Grabe‹ schlägt auch Zülch (1938, S. 274) vor: „Man soll nur einmal dagegen halten, wie Hans Holbein d.J. 1521 sich mit dem gleichen Motiv abfindet (...), um zu begreifen, wie Ratio, Form und Logik des Südens gegen die bewegte Geisterwelt des nordischen Sehers stehen.“
- 431 Zum Einfluß Grünewalds auf Holbein vgl. Hans Reinhardt „Hans Holbein le Jeune (...)“, S. 168.
- 432 Zum ursprünglichen Präsentationskontext vgl. Heinz Klotz. Er stellt fest, daß die Tafel bereits im 16. Jahrhundert aus ihrer eigentlich zugedachten Umgebung in das Amerbach Kabinett gebracht wurde und glaubte nachweisen zu können, daß sich das Bild ursprünglich unter einem Baldachin in der Südostecke des Basler Rathauses befunden hat. Zwar muß Klotzs Argumentation aufgrund der Beweislage eine Vermutung bleiben, allerdings spricht einiges dafür, daß die Tafel tatsächlich als selbständiges Bildwerk fungierte und nicht als Predella eines Altars, wie Schmid annimmt (vgl. H. A. Schmid: Hans Holbein d.J. Sein Aufstieg zur Meisterschaft und sein englischer Stil, Basel 1945–48, Bd. 1, S. 159). Aufgrund der illusionierten Nischen-situation und aufgrund der ikonographischen Ähnlichkeit zum Heiliggrabtypus, die Herbert von Einem (1960) feststellte, muß man annehmen, daß die Tafel von Anfang an als ein selbständiges Bildwerk konzipiert war.

- 433 Imdahl (1986, S. 103): „Der Anschein einer naturwahren Totendarstellung ist offensichtlich, und wenn auch nicht von einer anatomisch vollends korrekten Darstellung eines wirklichen Toten, sondern nur von verschiedenen, freilich empirisch fundierten Merkmalen eines wirklichen Toten die Rede sein kann, so treten doch die Eigenschaften des Gemalten hinter die Suggestion des Wirklichen zurück.“ Noch Hans Peter Hilger (S. 104) erinnert an Schmid's Überlegungen, Holbein habe seinen ›Toten Christus‹ nach einer Wasserleiche gemalt.
- 434 Imdahl 1986, S. 104.
- 435 F. M. Dostojewski formuliert diese Frage bezüglich des Bildes in seinen Roman „Der Idiot“ (München 1958, S. 432f.).
- 436 Imdahl (1986) erörtert am Beispiel von Holbeins ›Darmstädter Madonna‹, inwiefern „planimetrische Werte der Anschauung und indikatorische Werte der Vorstellung (...) die Komplexität ästhetischer Erfahrung ausmachen“ (ebda., S. 92) und zeigt damit zugleich, daß die Anregung des „Vorstellungssinns“ in den Bildern Holbeins eine wesentliche Rolle spielt.
- 437 Hagen (S. 112) spricht davon, daß ein „eigentümlicher Ausdruck von ›Zerrissenheit‹ in die Komposition hineingekommen“ sei.
- 438 Gottfried Boehm hat die „Identität des Bildsinns“ grundsätzlich als gestiftete „Sinnesleistung“ bestimmt, als „Darstellungsprozeß im Medium der Sinne“, „als eine Genese, die nicht lediglich im Dienst einer gegebenen Idee steht, mit dem Ziel, ihr Anschauung zu verleihen“, sondern vielmehr eine genuine „Sinnesleistung“ ist, eine „Sinnesleistung“, die sich „aus Begriff und Verstand“ nicht ableiten läßt (Boehm 1980, S. 119f.). Noch radikaler als Boehm betont Bockemühl (1985) die Rolle des Betrachters, wenn er „Bildrezeption als Bildproduktion“ bestimmt. „Das Bild besteht nicht in dem allein, was als Gemälde, als Pigment und Struktur, vor Augen steht. Es entsteht und kommt zu Bewußtsein nur im schöpferischen Prozeß des Anschauens. Dennoch ist es stets mehr als dieser Prozeß. Es ist die immer werdende Gestalt, die das Anschauen angesichts jener sinnlichen Struktur annimmt, in der sich Konstatierendes und tätig-vorgängliches Anschauen zu je konkreten Vorgang im Identischen individualisieren als das Bild. Das Bild ist die Möglichkeit jenes konkreten subjektiv-objektiven Vollzugs, zugleich aber auch seine Tat“ (Bockemühl 1985, S. 174). Im Verhältnis zu diesen Bestimmungen, die sich auf die Identität des Bildsinns von Werken der bildenden Kunst ganz allgemein bezieht, ist das Besondere an Grünewalds Bildform, daß sie von Beginn an zu Bewußtsein bringt, daß hier jene „Energie der Sinne“ (Boehm 1980, S. 119) gefragt ist, um die Zusammenhänge der Bildwelt zu stiften.
- 439 Die beiden Begriffe „Sehen“ und „Verursachen“ werden hier wie im folgenden nach Nicolaus von Cues Schrift „De visione Dei“ verwendet. Vgl. hierzu auch Anm. 220.
- 440 Der Begriff ist im Sinne Nicolaus von Cues verwendet (siehe folgende Anm.).
- 441 Vgl. Anm. 220 wie auch C.-H. Hofer: De visione Dei. In: Lexikon der philosophischen Werke. Hg. v. Franco Volpi und Julian Nida-Rümelin. Stuttgart 1988, S. 164. Die Gottesschau sieht Nicolaus von Cues gleichermaßen durch die Natur des Objekts, wie durch die des Subjekts bedingt. Vgl. hierzu auch die Ausführungen Cassirers (S. 33f.). Dieser schreibt über das Problem der Gottesschau bei Nicolaus von Cues: „Und so gibt es denn für uns freilich keine Anschauung von Gott, die nicht ebenso sehr durch die Natur des ›Objekts‹, wie durch die des ›Subjekts‹ bedingt wäre – die nicht zugleich das Gesehene, wie die bestimmte Weise und

Richtung des Sehens in sich schließt. Jeder vermag sich nur in Gott, ebenso aber Gott nur in sich zu sehen.“

442 Vgl. hierzu das Kap. „Die ›Lächelnde Frau‹ und das Individualporträt“ sowie Boehm 1969, S. 76.

443 Boehm „Bildnis und Individuum“, S. 24. Vgl. zu Boehms Bestimmungen auch die Ausführungen im Kap. „Die ›Lächelnde Frau‹ und das Individualporträt“.

444 Das Phänomen der „Mitte“ bezeichnet Boehm als zweites hermeneutisches Grundphänomen des selbstständigen Bildnisses. Vgl. Boehm „Bildnis und Individuum“, S. 27.

445 Huizinga S. 47. Vgl. hierzu auch die Anm. 263.

446 Boehm „Bildnis und Individuum“, S. 15.

## ANGABEN ZU HERKUNFT UND DATIERUNG DER BEHANDELTEN WERKE

ISENHEIMER ALTAR, Colmar, Musée Unterlinden (Maße: Kreuzigung: 269 x 307 cm; Standflügel: 232 x 75 cm und 232 x 76,5 cm; Verkündigungstafel: 269 x 142 cm; Auferstehung Christi: 269 x 143 cm; Menschwerdungstafel: 265 x 304 cm; Antonius-Paulus-Tafel: 265 x 141 cm; Antoniusversuchung: 265 x 141 cm; Predella: 76 x 341 cm)

Der ›Isenheimer Altar‹ war ursprünglich Hochaltar in der Klosterkirche der Antoniter zu Isenheim. 1793 wurde er zerlegt, um ihn während der Französischen Revolution vor Plünderungen zu schützen. Im Zuge dieser Demontage und Entfernung von seinem ursprünglichen Bestimmungsort gingen Teile des plastischen Schreins verloren, so daß der Altar heute in seinem skulpturalen Gerüst nurmehr unvollständig erhalten ist (die neuesten Überlegungen zu einer möglichen Rekonstruktion vgl. Heck 1989 u. 1992). Nachdem die Antoniterkirche in Isenheim 1832 abbrannte, wurde der bis dato zerlegte Altar schließlich an seinen heutigen Aufstellungsort, dem zum Museum umfunktionierte Dominikanerkloster in Colmar gebracht (Vgl. Schmid 1911, S. 111 u. 86).

Bevor der ›Isenheimer Altar‹ in diesem musealen Rahmen präsentiert wurde, hatte er jedoch über mehr als zwei Jahrhunderte eine wichtige liturgische Funktion zu erfüllen.

Das Antoniterkloster zu Isenheim kam vorwiegend therapeutischen Aufgaben nach. Diesen hatte sich der 1095 gegründete Hospitalorden von jeher verpflichtet (nähere Angaben zum Antoniterorden vgl. die Publikationen von Mischlewski). Im Vordergrund stand die Pflege von todkranken Menschen, die von der weitverbreiteten Seuche dem sogenannten „Heiligen Feuer“ befallen waren (genauer zu dieser Krankheit vgl. Becker). Darüber hinaus aber hatte der Hospitalorden das Monopol der Antoniusverehrung inne (vgl. Mischlewski, in: Geissler, S. 260).

Das Isenheimer Kloster, das zwischen 1290 und 1313 gegründet wurde, bot überdies ein Quartier für vorbeziehende Rompilger (Mischlewski 1975–76, S. 17f.). Diese Betreuung geschah zeitweise in einem derartigen Ausmaß, daß man für die Pilger täglich eine zweite Messe abhalten wollte. „Die Antoniuskirche mit ihren Altären diente also faktisch, wenn auch nicht ihrer ursprünglichen Bestimmung nach, in erster Linie dazu, den vorbeziehenden Pilgerscharen eine Bildpredigt zu halten“, vermutet Mischlewski (ebd. S. 18). Man kann deshalb davon ausgehen, daß das Isenheimer Kloster nicht zuletzt auch aufgrund der allgemeinen Beliebtheit des Ordens über erhebliche Einkünfte verfügte (Mischlewski „Grünwald und die Antoniter“, S. 140).

Neben der Bedeutung des Altars für die Pilger geht man davon aus, daß er auch im Leben der Kranken eine wichtige Rolle spielte und auch sie vor den Altar geführt wurden (vgl. ebda. sowie M. Richter, S. 88; Becker, S. 247–248 und Heck 1983, S. 14).

Der plastische Schrein des Isenheimer Altars, der seit Wilhelm Vöges Studie Nikolaus Hagenauer zugeschrieben wird (vgl. Heck „Les sculptures (...)“ 1987 u. ders. 1992), wurde vermutlich vom Präzeptor des Klosters Jean d’Orlier gestiftet, der bis 1490 das Kloster leitete (vgl. Mischlewski 1975–76, S. 22). Die Malerei Grünwalds entstand hingegen erst später, nachdem bereits Orliers Nachfolger Guido Guersis 1490 die Leitung des Klosters übernommen hatte (ebda., S. 23f.), denn Guersis Wappen ist auf der ›Paulus-Antonius-Tafel‹ der dritten Schauseite abgebildet. Auch in einer

Chronik von 1540, die in einer erhaltenen Quelle aus dem 18. Jahrhundert zitiert wird, findet Guersi als Stifter des Isenheimer Hochaltars Erwähnung (vgl. Schmid 1911, S. 326 u. 329 sowie Zülch 1938, S. 367).

Über die Person Guersi ist kaum etwas bekannt: „Wie seine Herkunft, so bleiben auch seine Bildung und seine geistigen Interessen, ja sogar sein Wirken innerhalb des weiträumigen Gebiets seiner Generalpräzeptorei im Verborgenen“ (Mischlewski, in: Geissler, S. 265). In seiner Amtszeit stiftete er allerdings neben den Malereien des Isenheimer Altars zahlreiche Erweiterungsbauten sowie eine neue Ausstattung der Kirche. Seine Bauvorhaben waren noch nicht abgeschlossen als er im Februar 1516 starb (ebda.). Dieses Datum muß als terminus ante quem für den Beginn von Grünewald-Arbeiten gelten.

In der kunstgeschichtlichen Grünewaldforschung wird inzwischen gemeinhin eine Datierung zwischen 1512 und 1516 angenommen. Der Vorschlag einer früheren Datierung, wie ihn Schmid (1911, S. 16, 18 u. 100), Mayer (1920, S. 13 u. 77) und Hagen (S. 223) vertraten, weil sie Schmid in der Annahme folgten, daß Baldung die Versuchung des heiligen Antonius in einem Holzschnitt aus dem Jahre 1511 kopierte, wurde später abgelehnt, zumal man in dieser Zeit die Entstehung des ›Helleraltars‹ vermutete (vgl. zur Datierung des ›Helleraltars‹ etwa Müller, S. 44–45). Gleichwohl schreibt etwa G. Richter (S. 10), Grünewald habe den Auftrag für den Altar um das Jahr 1510 erhalten. Eine Datierung zwischen 1512 und 1516 scheint mir naheliegend; sie vertreten z. B. Behling (1969, S. 17), Scheja (S. 22), Bianconi (Testori/Bianconi S. 87), Sarwey (1983, S. 43), Mellinkoff (S. 1), Heck (1992, S. 223) und Reichenauer (S. 14). Dittmann (1955, S. 178, Anm. 279), Vogt (1957, S. 160), Ruhmer (1979, S. 13) und Weixlgärtner (1962, S. 46) setzen die Entstehung zwischen 1512 und 1515 an und folgen hierin Zülch (1938, S. 140). Feuerstein (1930, S. 84) schlägt 1513 bis 1515 vor. Die Behauptung, die Zülch (1938, S. 326), Vogt (1957, S. 160), Hütt (S. 96), Behling (1969, S. 12), Geissler (S. 39) und Ruhmer (1979, S. 13) vertraten, die Kreuzigung sei auf dem Salbgefäß datiert, da man hier die Zahl 1515 erkennen könne, bezeichnete bereits Dittmann (1955, S. 178, Anm. 279) als „problematisch“ (vgl. hierzu zuletzt Heck 1992, S. 223). Gleichwohl scheint sich noch Harth (S. 248) an dieser angeblichen Datierung zu orientieren, wenn er schreibt, der Altar sei „um 1515“ entstanden. Zu einer möglichen Signatur Grünewalds auf dem Sebastians-Flügel vgl. die roentgenologischen Untersuchungen Blums.

#### KOPF EINER LÄCHELNDEN FRAU, Paris, Louvre (20,1 x 14,7 cm)

Réau (S. 297) vermutet, daß die Zeichnung 1671 aus der Kölner Sammlung Jabach nach Paris kam (Vgl. auch Meier, S. 155). Sie trägt oben links ein gefälschtes Dürer-Monogramm und rechts in der Mitte und unten die Sammlermarken Robert de Cotte und Nicolas Coypel (Meier, S. 155). Seit Schmid wurde das Blatt unbestritten Grünewald zugeschrieben.

Ein direkter Zusammenhang mit einem erhaltenen Gemälde ist nicht festzustellen. Schönberger (S. 36) betonte allerdings die physiognomische Verwandtschaft zu der Zeichnung einer ›Betenden Frau‹ in Oxford. Ihm folgte zuletzt Starcky (S. 132), der zugleich auf die Ähnlichkeit mit der Winterthurer Zeichnung einer Betenden verweist. Die Datierung schwankt zwischen 1510

(Hagen, S. 208) und nach 1528 (Rieckenberg 1976, S. 78). Eine stilistische Nähe zum Isenheimer Altar sehen Hagen (S. 208), Josten (S. 53), Zülch (1949, S. 63), Ruhmer (1970, S. 23 u. 88), Testori/Bianconi (S. 98) und Ullmann („Tafelmalerei“, S. 87). Schönberger (S. 36) siedelt die Zeichnung zwischen dem ›Isenheimer Altar‹ und den Tauberbischofsheimer Bildern an und datiert sie 1515/16. Für eine Datierung nach 1520 treten Feuerstein (S. 143) und Behling (1955, S. 113) ein. Eine solche späte Datierung scheint mir aufgrund der Monumentalität des Kopfes, der relativen Klarheit der Darstellung recht plausibel. Der ausgereifte Stil dieser Zeichnung erinnert stark an die Mariendarstellung der ›Tauberbischofsheimer Kreuzigung‹.

#### KREIDEZEICHNUNG EINER ›BETENDEN FRAU‹ MIT KOPFSCHLEIER, Oxford, Ashmolean Museum (38 x 24 cm)

Das Blatt stammt aus der Sammlung Douce. Einige Forscher (Zülch 1949, S. 63; Behling 1955, S. 99; Weixlgärtner S. 112; Ruhmer 1970, S. 87) nehmen an, daß die leicht beschnittene Zeichnung links von Grünewald selbst signiert wurde. Sie sehen in dem mit Kreide geschriebenen „(...)athis“ seine Signatur. Meier (S. 155) und Rieckenberg (1976, S. 75) vermuten hierin dagegen eine unbekannte Hand des 16. Jahrhunderts. Feuerstein (1930, S. 136) und Meier (S. 155) glauben, daß dieser Hand auch die kommentierende Inschrift rechts („Dieses hatt Mathis von Ossenburch des Churfürsten Mentz Moler gemacht und wo du Mathis geschrieben findest, das ha(t) Er mit Eigner handt gemacht.“) zu verdanken ist. Zülch (1949, S. 63) glaubt, den Kommentar habe „jemand aus des Meisters nächster Umgebung (...) hingeschrieben“ (vgl. auch Rieckenberg 1976, S. 75 u. Reichenauer S. 197). Schmid (1911, S. 268; vgl. auch Réau S. 297) schlägt hierfür Philipp Uffenbach vor und auch Josten (S. 85) ist der Ansicht, daß an der „Übereinstimmung“ mit Uffenbachs Hand „kaum gezweifelt werden“ könne (vgl. auch Schönberger S. 37). Ruhmer (1970, S. 87) glaubt, sie sei von Hans Grimmer oder Uffenbach. Lücking (1983, S. 175) hingegen meint in der Signatur die gleiche Handschrift aus dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts erkennen zu können wie auf den mit Ortsnamen beschrifteten Zeichnungen in Dresden, Berlin (ehemals Ost), Rotterdam und Erlangen. Den Kommentar schreibt er hingegen einer späteren Hand zu (ebda.; vgl. hierzu auch Behling 1955, S. 99). Das links über der angeblich eigenhändigen Signatur zu lesende „Matisa“ wird sicherlich zurecht zumeist als späterer Zusatz gedeutet (vgl. Schönberger S. 37; Behling 1955, S. 99 und Meier S. 155); Zülch (1949, S. 63) datiert sie ins 17. Jahrhundert. Sicherlich ist Hagen (S. 198) auch aufgrund dieser Inschriften der Meinung, daß es sich bei der Zeichnung um eine derjenigen handelt, die Sandrart bei Uffenbach (dem Enkelschüler Grünewalds) gesehen hat und die noch zu Sandrarts Lebzeiten an die Sammlung Albrecht Schelkens verkauft wurden. Es scheint zumindest wahrscheinlich, daß die kommentierenden Inschriften aus dem Umkreis von Grünewalds Schülern und Enkelschülern stammen.

Die Zeichnung wird zuweilen in Grünewalds späte Schaffensphase eingeordnet. Feuerstein (1930, S. 143) und Knapp (S. 40) halten sie für eine Studie zur ›Karlsruher Kreuzigung‹ und datieren sie wie schon Schmid (1911, S. 268) nach 1520. Auch Hagen (S. 198) siedelt das Blatt in der

„Spätzeit um 1525“ an. Er schreibt: „Für die Eigenart der Formauffassung und den Darstellungsstil des späten Grünewald wie als Beleg für sein schon mehrmals betontes physiologisches Verständnis des Körpers und seines organischen Wachstums kann es kaum ein klareres Beispiel geben als den Kopf der Oxforder Magdalena“ (Hagen, S. 220).

Andere Forscher sehen die Zeichnung als Marienstudie für Isenheim an und datieren sie entsprechend früher zwischen 1512 und 1515 (Zülch 1938, S. 333; Weixlgärtner 1962, S. 112; Hüt S. 185). Behling (1955, S. 36 u. 99) und Testori/Bianconi (S. 98) halten sie für eine Magdalenenstudie zum Isenheimer Altar. Auch Meier sieht eine enge Verbindung zum »Isenheimer Altar«. So wie Rieckenberg (1976, S. 75) und Reichenauer (S. 197) ist aber auch er (Meier S. 155) der Ansicht, daß es sich aufgrund der Linkswendung wohl kaum um eine zu einer Kreuzigungsgruppe zugehörige Figur handelt, sondern eher um eine Studie für ein Beweinungsbild.

Nach meiner Einschätzung handelt es sich bei der Zeichnung, wie bei den Blättern in Winterthur und Paris sowie den Blättern aus München nicht um eine direkte Vorzeichnung zu einem Gemälde, sondern um eine Modellstudie. Eine Datierung vor den Karlsruher Bildern scheint wahrscheinlich, da hier nicht mehr der gespreizte Stil der Isenheimer Bilder vorherrscht, aber auch noch nicht die Monumentalität des Spätsstils erreicht ist. Die feine bewegte Schraffur ist eng verwandt mit dem »Kopf eines Schreienden« in Berlin.

#### DER TAUBERBISCHOFSEIMER ALTAR, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (195 x 152,5 cm)

Ursprünglich waren Kreuzigung und Kreuztragung Vorder- und Rückseite einer Altartafel, die, bevor sie 1900 über Umwege aus Tauberbischofsheim in das Karlsruher Museum kam, bei einer ersten Restaurierung 1883 getrennt wurde (vgl. zur Geschichte des Bildes Lauts, o. Pag. und Vetter 1987). Aufgrund der Maße nahm bereits Schmid (1911, S. 230) an, daß es sich hier nicht um Teile eines Flügelaltars, sondern um eine beidseitig sichtbare, einfache Altartafel handelte (vgl. hierzu auch Collinson „Three Paintings“, S. 64). Collinson (1986, S. 153f., 165 u. 182) verwies darauf, daß der Renaissancecharakter, wie ihn die in der Kreuztragung innerbildlich dargestellte Architektur zeigt, auf eine Rahmung hinweist, die ebenfalls im Stile der Renaissance-Ornamentik ausgeführt gewesen sein muß (vgl. hierzu auch Müller S. 35) und mit dem in Aschaffenburg erhaltenen, von Grünewald signierten Rahmen vergleichbar gewesen sein könnte (Collinson „Three Paintings“, S. 180). Die ursprüngliche Herkunft und Aufstellung der Tafel ist allerdings nicht überliefert. Eine urkundliche Erwähnung findet sie erstmals 1761 in einer Beschreibung der Tauberbischofsheimer Stadtkirche durch den damaligen Pfarrer Sebastian Severus (vgl. Vetter 1985, S. 42 und Anm. 14). Es bleibt deshalb nicht nachweisbar, ob die Tafel von vornherein für diesen Ort bestimmt war. Lauts (o. Pag.) ging davon aus, daß sie sich auch ursprünglich in der 1910 abgerissenen Stadtpfarrkirche zu Tauberbischofsheim befand und schlug eine Aufstellung in einer Kapelle des nördlichen Seitenschiffs vor. Doch zieht auch er (ebda.) die Möglichkeit in Betracht, daß das Bild „überhaupt erst wesentlich später in die Tauberbischofsheimer Stadtkirche übertragen worden ist.“ Zuletzt hatte Collinson (1986, S. 196) vermutet, daß die Doppeltafel in Tauberbischofsheim unter dem Triumphbogen zum Chor gestanden haben könnte und damit als ein

zweiter Altar vor dem Hochaltar positioniert war, um den man während einer Bußprozession herumschreiten konnte. Die Vorstellung, daß die Kreuztragung von einem intimeren Raum aus sichtbar war, während die Kreuzigung zum Mittelschiff gewandt war, scheint zumindest evidenter als der Vorschlag, daß die Drehvorrichtung, wie man sie in der späteren, barocken Rahmung der Tafel im 18. Jahrhundert benutzte (vgl. Lauts, o. Pag. u. Müller, S. 37), bereits zum ursprünglichen Aufstellungskonzept gehörte.

Die Entstehung der weder signierten noch datierten Bilder nimmt man aus stilistischen Gründen gemeinhin zwischen 1520 und 1524 an (zuletzt Müller, S. 31). Schmid (1911, S. 230) schlug 1522/23 vor, Dittmann (1955, S. 135) nennt 1523/24 (vgl. hier auch eine Zusammenfassung der älteren Literatur in Anm. 310). Die Ansicht, sie müßten aufgrund des Isaias-Zitats auf der Kreuztragung, welches der Luther-Übersetzung sehr ähnlich ist, später datiert werden, ist nicht haltbar (vgl. Zülch 1938, S. 262 und Vetter 1985, S. 42 und Anm. 22). Gleichwohl halten Weixlgärtner 1949, S. 129; Rieckenberg 1974, S. 96 und Ullmann, „Tafelmalerei (...)“, S. 83 daran fest. Noch Reichenauer folgt 1992 in ihrer Datierung der Tafel im Anhang den Argumenten Rieckenbergs, indem sie das Bild ohne weitere Begründung „nach 1528“ datiert.

#### ASCHAFFENBURGER BEWEINUNG, Stiftskirche Aschaffenburg (36 x 136 cm)

Eine urkundliche Erwähnung der »Aschaffener Beweinungstafel« aus früherer Zeit ist nicht erhalten. Als Stifter des Bildes stehen durch die Einbringung der Wappen links und rechts Albrecht von Brandenburg und die Familie Dietrichs von Erbach fest (Dietrich von Erbach war Albrechts Vorgänger als Erzbischof von Mainz). Zülch (1938, S. 369) fragt sich, ob es sich bei dem Bilde, das 1525 in einem Inventar der Hallenser Stiftskirche als „eyn gmalte taffel mit der deposicion“ bezeichnet wird, um die Aschaffener Tafel handeln könnte. Dann wäre das Bild ursprünglich für Halle entstanden, um dann 1540, als Albrecht aus Halle fliehen mußte und seine Kunstschatze nach Aschaffenburg brachte, in die dortige Stiftskirche zu gelangen (vgl. auch Réau, S. 277). Bereits Schmid (1911, S. 288), der auf das Hallenser Inventar zuerst aufmerksam machte, bezweifelte allerdings, daß sich die Angabe auf das besagte Bild bezieht, und stellte die Tatsache, daß jene Tafel an einem Pfeiler angebracht war, dieser Vermutung entgegen. Auch das Erbachsche Wappen spricht gegen eine ursprüngliche Bestimmung für Halle, da die Familie Erbach keine Beziehung hierher unterhielt.

Hagen (S. 230–231) und später Lanckoronska (1963, S. 179) erwogen, daß die Tafel auf der Tumba des 1459 verstorbenen Erzbischof von Mainz Dietrich von Erbach angebracht war. Hierfür nennen sie das Argument, daß auf der rechten Seite der Beweinung das Erbachsche Wappen eingefügt ist. Da Dietrich von Erbach in der Aschaffener Stiftskirche beigesetzt wurde, könnte die Tafel direkt für diesen Zweck bestimmt gewesen sein (vgl. auch Vogt 1957, S. 163). Zülch (1938, S. 330f.) hielt es auch für möglich, daß die Beweinungstafel für die Grabeskirche der Grauen Schwestern (Bingen) im „Tiergarten“ von Aschaffenburg bestimmt war, ohne dies allerdings weiter auszuführen (vgl. hierzu auch Ruhmer 1959, S. 124). Er (Zülch 1938, S. 270) erwägt aber auch eine ursprüngliche Bestimmung für die „Christi-Grab-Kapelle“ in der Aschaffener

Agathenkirche (vgl. wiederum auch Ruhmer 1959, S. 124). In einem neueren Aufsatz stellt Andreas Tacke einige, bisher unentdeckte Quellen vor, aus denen hervorgeht, daß die Grabeskirche der Grauen Schwestern im Tiergarten tatsächlich bereits 1518 festiggestellt war und drei Altäre beherbergte (ebda., S. 201). Da der Tiergarten von Dietrich von Erbach selbst angelegt wurde (ebda., S. 197), hier also auch ein direkter Bezug zu seiner Familie besteht, hält Tacke es für wahrscheinlich, daß Albrecht von Brandenburg die Beweinungstafel um 1518 gemeinsam mit einem der Erbachschen Nachkommen für diese Grabeskirche im Tiergarten gestiftet hat (ebda., S. 203) – die im übrigen bereits im 16. Jahrhundert geräumt wurde (ebda., S. 206). Allerdings wäre es auch dann konsequent, wenn die Beweinungstafel zu einem dort angebrachten Epitaph gehörte – hierfür spricht in jedem Falle die betont große Darstellung der Wappen. Tacke (S. 196) hält sie aber dennoch eher für die Predella eines verlorengegangenen Altars. Dieser Ansicht waren schon Bianconi (Testori/Bianconi, S. 96), Feuerstein (1930, S. 123) und Lücking (1983, S. 250). Auch Weixlgärtner (1962, S. 100) und Lanckoronska (1963, S. 179) weisen diese Möglichkeit nicht ganz von der Hand. Dagegen sah Herbert von Einem (1960, S. 17) in der Monumentalität der Darstellung den wesentlichen Grund dafür, daß es sich nicht um eine Predella, sondern um ein eigenständiges Bildwerk handeln mußte – dieser Ansicht folge ich.

Die Datierung des Bildes wird zumeist zwischen 1523 (Zülch 1938, S. 344 u. Ruhmer 1959, S. 124) und 1525 (Schmid 1911, S. 237 u. S. 239; Dittmann 1955, S. 137 und Vogt 1957, S. 163) angesetzt, wobei man es bei der späteren Datierung dann zugleich als das letzte erhaltene Gemälde annimmt. Hütt (S. 107) meint hingegen, eine Datierung vor 1523/24 festlegen zu können, da er dem Bild einen höfischen Charakter attestiert: „Im Grunde ist die ›Aschaffenburger Beweinung‹ in zeitlicher Nähe des Bauernkrieges (...) einfach nicht möglich.“ Hütt folgt hierin Weixlgärtner (1962, S. 102). Es ist auch aus stilistischen Gründen wahrscheinlich, daß Grünewald die Tafel in relativer zeitlicher Nähe zur Erasmus-Mauritius-Tafel schuf, die ja auch im Auftrag Albrechts entstand und vor 1525 [erste Erwähnung der Tafel in einem Inventar (Zülch 1938, S. 369)] vollendet gewesen sein muß. Als terminus post quem kann in jeden Falle das Jahr 1518 gelten, da Albrecht von Brandenburg, dessen Wappen links auf der Tafel dargestellt ist, erst in diesem Jahr die Kardinalswürde erhielt und der Kardinalshut als Zeichen für diese Position in das Wappen mit eingearbeitet ist (vgl. Schmid 1911, S. 237). Lanckoronskas Behauptung (1963, S. 179), der Kardinalshut sei „nachträglich zugefügt“ worden, läßt sich durch die Roentgenaufnahme widerlegen (vgl. zu dieser Ansicht auch Vetter 1977, S. 189 u. Weixlgärtner 1962, S. 100). Zurecht wird die Datierung allerdings vor allem aus stilistischen Gründen einige Jahre später zwischen 1523 und 1525 angesetzt (vgl. auch Hagen, S. 230; Feuerstein 1930, S. 73; Burkhard, S. 11; Zülch 1938, S. 270; Testori/Bianconi, S. 96). Berta Reichenauer (S. 200) folgt dagegen der Rieckenbergschen Biographie und Datierung (Rieckenberg 1976, S. 78) und gibt eine Entstehung im Jahr 1530 an.

## BIBLIOGRAPHIE

- ANDERSSON, Christiane D.: Religiöse Bilder Cranachs im Dienste der Reformation. In: Humanisierung und Reformation. Hg. v. L.W. Spitz u.a. Berlin 1981, S. 43–61.
- ANGENENDT, Arnold: Das Kreuzigungsbild auf Grünewalds Isenheimer Altartafel. In: Katechetische Blätter 5, 1990, S. 330–338.
- ANZELEWSKY, Fedja: Ikonographische Probleme des Isenheimer Altars. In: Kunstgeschichtliche Gesellschaft Berlin, Sitzungsberichte N. F. 7, 1958/59, S. 11–13.
- ANZELEWSKY, Fedja: Dürer. Werk und Wirkung. Erlangen 1988.
- BATISTI, E.: Grünewald. In: Enciclopedia universale dell'arte, Bd. VI, 1958.
- BAUCH, Kurt: Aus Grünewalds Frühzeit. In: Pantheon XXVIII, 1969, S. 83–98.
- BAUCH, Kurt: Der Isenheimer Altar. Königstein im Taunus o.J. (1957).
- BAUMGART, Fritz: Zur geschichtlichen und soziologischen Bedeutung des Tafelbilds. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 13, 1935, S. 378–406.
- BAUMGART, Fritz E.: Grünewald, tutti i disegni. Firenze 1974.
- BAUMGARTNER, Rudolf: Grünewald und der Orden der Antoniter in Basel. In: „Unser Weg und Werk“, 7. Jg., Nr. 2, Hauszeitung der Sandoz AG, Basel.
- BAXANDALL, Michael: Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts. (Sonderausgabe) Frankfurt a. M. 1987.
- BAXANDALL, Michael: Die Kunst der Bildschnitzer. München 1984.
- BECK, Herbert und BREDEKAMP, Horst: Bilderkult und Bildersturm. In: Funkkolleg Kunst. Hg. v. Werner Busch. München 1987, S. 108–126.
- BECKER, Adalbert: Isenheimer Altar – Antoniusfeuer – Mutterkorn. Bedeutung einer giftigen Getreidekrankheit für Kunst, Geschichte und Medizin. In: Naturwissenschaftliche Rundschau, 6/1978, S. 247–251.
- BEENKEN, H.: Dürers Kunsturteil und die Struktur des Renaissanceindividualismus. In: Festschrift Heinrich Wölfflin. München 1924, S. 183–193.
- BEHLING, Lottlisa: Die Handzeichnungen des Mathis Gothard Nithart gen. Grünewald. Weimar 1955.
- BEHLING, Lottlisa: Neue Forschungen zu Grünewalds Stuppacher Maria. In: Pantheon XXVI, 1968, S. 11–20.
- BEHLING, Lottlisa: Matthias Grünewald. Königstein 1969.
- BEHLING, Lottlisa: Symbole der Revelation der hl. Birgitta in Beziehung zum Isenheimer Altar des Matthias Grünewald, insbesondere der knieenden Maria im Goldtempel. In: Festschrift Altomünster 1973. Hg. v. Toni Grad. Aichach 1973, S. 137–162.
- BEITZ, Egid: Grünewalds Golgatha. In: Zeitschrift für christliche Kunst XXIII, 1920, S. 124–130.
- BELTING, Hans: Giovanni Bellini. Pietà, Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei. Frankfurt a.M. 1985.
- BELTING, Hans: Vom Altarbild zum autonomen Tafelbild, In: Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen. Hg. v. Werner Busch. (2. Aufl.) München, Zürich 1990, Bd. 1, S. 155–181.

**BELTING**, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. (2. Aufl.) München 1991.

**BENESCH**, Otto: Die deutsche Malerei von Dürer bis Holbein. Genf 1966.

**BERGER**, John: Zweimal in Colmar: Der Isenheimer Altar neu gesehen. In: Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens. (Deutsch von Lisa von Mengden. Neuausgabe in der Reihe „SALTO“). Berlin 1989, S. 70–77.

**BERNHART**, Joseph: Die Symbolik des Menschwerdungsbildes des Isenheimer Altars. München 1921.

**BERNHART**, Joseph: Die Philosophische Mystik des Mittelalters von ihren Ursprüngen bis zur Renaissance. (München 1922) Nachdruck: Darmstadt 1980.

**BIRGITTA** (hl.): Das Buch der himmlischen Offenbarung der heiligen Wittiben Birgitte von dem künigreich Sweden. Deutsche Übersetzung hg. v. Anton Koberger. Nürnberg 1502.

**BISCHOFF**, G.: Grünewald en Haute-Alsace et á Belfort en 1523 et 1534?. In: Revue d'Alsace 112, 1986, S. 107–118.

**BLUM**, Henri: Le problème des signatures de Grünewald. In: Grünewald et son Œuvre. Numero special des Cahiers Alsaciens d'Archeologie, d'Art et d'Histoire XIX–XX. Strasbourg 1975–76, S. 91–102.

**BLUM**, H.: Grünewald. Les deux volets fixes du retable d'Issenheim. In: L'Information d'Histoire d'Art XVII, 5/1972, S. 199–207.

**BOCK**, Franz: Die Werke des Matthias Grünewald. Straßburg 1904 (=Studien zur Deutschen Kunstgeschichte Bd. 54).

**BOCKEMÜHL**, Michael: Die Wirklichkeit des Bildes. Bildrezeption als Bildproduktion. Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael. Stuttgart 1985.

**BOCKEMÜHL**, Michael: Bild und Gebärde. Zu den Chancen eines bildlichen Verstehens. In: Kunstforum International 88, März/April 1987, S. 96–113.

**BOEHM**, Gottfried: Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit. Heidelberg 1969.

**BOEHM**, Gottfried: Bildsinn und Sinnesorgane. In: Neue Hefte für Philosophie Nr. 18/19 (1980), S. 118–132.

**BOEHM**, Gottfried: Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance. München 1985.

**BOEHM**, Gottfried: Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens. In: Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag. Hg. v. G. Boehm, K. H. Stierle, G. Winter. München 1985, S. 37–58.

**BOOS**, Roman: Die Dramatik des Lichts im Werk Matthias Grünewalds. Basel 1928.

**BORRIES**, Johann Eckart von: Bemerkungen zu der Karlsruher Grünewald-Zeichnung. In: Grünewald et son Oeuvre. Numero special des Cahiers Alsaciens d'Archeologie, d'Art et d'Histoire XIX–XX. Strasbourg 1975–76, S. 187–194.

**BORRIES**, Johann Eckart von: Matthias Grünewald. In: Ausgewählte Werke der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. Karlsruhe 1988, Bd. 2 (100 Zeichnungen und Drucke aus dem Kupferstichkabinett), S. 30–33.

**BRAUN**, Joseph: Der christliche Altar in seiner Entwicklung. München 1924.

**BREDEKAMP**, Horst: Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution. Frankfurt a.M. 1975.

**BRÜCKER**, Wolfgang: Mathis Gothardt Neithardt, genannt Grünewald, in der neueren Forschung. In: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 3, 1963, S. 44–65.

**BUCHRUCKER**, Armin-Ernst: Anmerkungen zur theologischen und symbolischen Deutung des Isenheimer Altars. In: Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, 4/1988, S. 269–276 u. 1/1989, S. 50–53 u. 2/1989.

**BURCKHARDT**, Jacob: Matthias Grünewald. In: Franz Kugler's Handbuch der Malerei seit Constantin dem Großen, Berlin 1847, S. 248–251.

**BURCKHARDT**, Jacob: „Das Altarbild“. In: Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens. Basel 1898.

**BURCKHARDT**, Jacob: Die Kultur der Renaissance in Italien. Stuttgart 1952.

**BURKHARD**, Arthur: Matthias Grünewald. Personality and Accomplishment. Harvard 1936.

**BÜTTNER**, Frank O.: Imitatio pietatis. Motive der christlichen Ikonographie. Berlin 1983.

**CASSIRER**, Ernst: Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance. (2. Aufl.) Darmstadt 1963.

**CHATELET**, Albert: Unité ou diversité du thème du retable d'Issenheim. In: Grünewald et son Œuvre. Numero special des Cahiers Alsaciens d'Archeologie, d'Art et d'Histoire XIX–XX. Strasbourg 1975–76, S. 61–68.

**COLLINSON**, Howard Creel: Sacerdotal Themes in a Predella Panel of The Last Supper by Mathis Gothart-Neithardt, called Grünewald. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49, 1986, S. 301–322.

**COLLINSON**, Howard Creel: Three Paintings by Mathis Gothart-Neithardt, called Grünewald. The Transcendent Narrative as Devotional Image. Yale 1986.

**CUES**, Nicolaus von: Von Gottes Sehen (De visione Dei). Übers.: E. Bohnenstaedt. (2. Aufl.) Leipzig 1944.

**CUTTNER**, Charles D.: Further Grünewald Sources. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 50, 1987, S. 539–549.

**DECKER**, Bernhard: Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers. Bamberg 1985.

**DEHIO**, Georg: Grünewald und die Romantiker. In: Geschichte der deutschen Kunst. Bd. III. (2. Aufl.) Leipzig 1931, S. 90–103.

**DEYHLE**, Wolfgang: Zu Mathis Grün und Mathis Nithart oder Gothart. In: Zeitschrift des Vereins für Kunstwissenschaft 33, 1/4/1979, S. 29–35.

**DILTHEY**, Wilhelm: Auffassung und Analyse des Menschen im 15. und 16. Jahrhundert. In: Gesammelte Schriften, Bd. 2. Stuttgart, Göttingen 1957.

**DITTMANN**, Lorenz: Die Farbe bei Grünewald. München 1955.

**DITTMANN**, Lorenz: Raum und Zeit als Darstellungsformen bildender Kunst. In: Stadt und Landschaft, Raum und Zeit. Festschrift für Erich Kühn. Köln 1969.

**DITTMANN**, Lorenz: Kunstwissenschaft und Phänomenologie des Leibes. In: Aachener Kunstblätter 44, 1973, S. 287–316.

**DITTMANN**, Lorenz: Der Lindenharter Altar und das Frühwerk Grünewalds. In: Die Lindenharter

Tafelbilder von Matthias Grünewald. Arbeitsheft 2 des Bayrischen Landesamt für Denkmalpflege, 1978, S. 21–29.

DITTMANN, Lorenz: Bildrhythmik und Zeitgestaltung in der Malerei. In: Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft. Hg. v. Hannelore Paflik. Weinheim 1987, S. 89–124.

DITTMANN, Lorenz: Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Darmstadt 1987.

DOERNER, Max: Malmaterial und seine Verwendung im Bilde. (13. Aufl.) Stuttgart 1971.

DYROFF, Adolf: Über die Bedeutung des Stuppacher Marienbildes von M. Grünewald. In: Zeitschrift für christliche Kunst 30, 1917, S. 139–144.

EBELING, Gerhard: Martin Luthers Weg und Wort. In: Martin Luther. Sein Leben in Bildern und Texten. Hg. v. Gerhard Bott, Gerhard Ebeling und Bernd Moeller. Frankfurt 1983, S. 7–39.

ECKERT, Georg: Der Isenheimer Altar, seine geistigen Wurzeln und sein spiritueller Gehalt. Freiburg 1973.

EINEM, Herbert von: Das Problem des Mythischen in der christlichen Kunst. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 13, 1935, S. 260–79.

EINEM, Herbert von: Die ›Menschwerdung Christi‹ des Isenheimer Altars. In: Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kaufmann. Festschrift zum 60. Geburtstag. Hg. v. Wolfgang Braunfels. Berlin 1956, S. 152–171.

EINEM, Herbert von: Holbeins ›Christus im Grab‹. In: Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 4, 1960, S. 400–419.

ESCHRICH, Mela: Matthias Grünewald. Ein Beitrag zur Symbolik des Lichtes. In: Deutsche Rundschau 136, 1908, S. 387–405.

ESCHWEILER, Jacob: Der Isenheimer Altar. Stuttgart o.J. (1958).

FEIGEL, August: Studien zum Isenheimer Altar und seiner Symbolik. In: Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte 14, 1962, S. 3–36.

FEUERSTEIN, Heinrich: Zur Deutung des Bildgehaltes bei Grünewald. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 1. Hg. v. E. Buchner u. K. Feuchtmayr. Augsburg 1924, S. 137–163.

FEUERSTEIN, Heinrich: Matthias Grünewald. Bonn 1930.

FRAENGER, Wilhelm: Die Kreuzigung des Isenheimer Altars. In: Christliche Kunstblätter 1969, S. 36ff.

FRAENGER, Wilhelm: Matthias Grünewald. Hg. v. Gustel Fraenger und Ingeborg Baier-Fraenger. (2. Aufl.) Dresden 1988.

FREEDBERG, David: The Power of Images. Chicago, London 1989.

FREY, Dagobert: Gotik und Renaissance. Augsburg 1929.

FREY, Dagobert: Der Realitätscharakter des Kunstwerkes. In: Ders.: Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Wien 1946, S. 107ff.

FRIEDLÄNDER, Max: Grünewalds Isenheimer Altar. München 1908.

FRIEDLÄNDER, Max: Grünewalds einst beim Bayernherzog bewahrte Kreuzigung. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 1922, S. 60–62.

FRIEDLÄNDER, Max: Die Zeichnungen von Matthias Grünewald (Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1926). Berlin 1927.

GADAMER, Hans Georg: Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. In: Gesammelte Werke, Bd. 1. (5. Auflage) Tübingen 1986.

GALL, J. M.: Le support geometrique des crucifixions de Mathis Nithart-Gothart. In: Société Historique et d'Archeologie de Colmar. Strasbourg 1974–75, S. 127–158.

GASSER, Helmi: Grünewalds Maria Schneealtar und die Stuppacher Maria. In: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 18, 4/1958, S. 177–180.

GASSER, Helmi: Das Gewand in der Formensprache Grünewalds. Basel 1962.

GEISSLER, H., SARAN, B., HARNEST, J., MISCHLEWSKI, A.: Mathis Gothart Nithart. Grünewald. Der Isenheimer Altar. Stuttgart 1973.

GOLDBERG, Gisela: Grünewald, Matthias. In: Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden. Hg. v. d. Bayrischen Staatsgemäldesammlungen. (2. erw. Aufl.) München 1986, S. 229–233.

GREWENIG, Meinrad Maria: Der Akt in der deutschen Renaissance. Freren 1987.

GROTE, Ludwig: Matthias Grünewald (Mathis Gothardt Nithardt). Die Erasmus-Mauritius-Tafel. In: Werkmonographien zur Bildenden Kunst. Stuttgart 1957.

GRÜNEWALD et son Œuvre: Numero special des Cahiers Alsaciens d'Archeologie, d'Art et d'Histoire. Strasbourg 1975–76.

GÜMBEL, Wilhelm: Der theologische Gehalt von Matthias Grünewalds Kreuzifixus. In: Die Furche, 16/1930, S. 205–208.

GÜNTHER, Rudolf: Die Bilder des Genter und des Isenheimer Altars. Leipzig 1924.

HAGEN, Oskar: Matthias Grünewald. (3. erw. Auflage) München 1922.

HARNEST, Joseph: Der Sternhimmel auf Grünewalds Isenheimer Auferstehung: Phantasie oder Naturbild? In: Jahrbuch der Berliner Museen 1987–88, S. 29–30 u. S. 163–178.

HARTH, Dietrich: Memoria Eschatologica. Versuch über Grünewalds Isenheimer Altar. In: Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Hg. v. dems. u. a. Frankfurt a.M. 1991, S. 242–273.

HAUSHERR, Rainer: Über die Christus-Johannes-Gruppen. Zum Problem ›Andachtsbilder‹ und deutsche Mystik. In: Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Festschrift für Hans Wentzel zum 60. Geburtstag. Berlin 1979, S. 79–100.

HAYUM, Andrée: The Meaning and Function of the Isenheim Altarpiece. The hospital context. In: Grünewald et son Œuvre. Numero special des Cahiers Alsaciens d'Archeologie, d'Art et d'Histoire XIX–XX. Strasbourg 1975–76, S. 77–89. Wiederabgedruckt in: The Art Bulletin 59, 1977, S. 501–517.

HAYUM, Andrée: The Isenheim Altarpiece. God's Medicine and the Painters Vision. New Jersey 1989.

HECK, Christian: Grünewald und der Isenheimer Altar. Colmar 1983.

HECK, Christian: Le retable d'Issenheim, L'incarnation de Dieu par Grünewald. In: Beaux-Arts Magazine 49, 1987, S. 56–59.

HECK, Christian, RECHT, Roland: Le retable d'Issenheim avant Grünewald. Les sculptures de Niclas de Haguenau. Colmar, Musée d'Unterlinden, 1987.

HECK, Christian (Hg.): Le retable d'Issenheim et la sculpture au nord des Alpes à la fin du Moyen Age, Actes du colloque de Colmar (1987). Colmar, Musée d'Unterlinden, 1989.

HECK, Christian: De Nicolas de Hagenau à Grünewald: origine et structure du retable d'Issenheim. In: Flügelaltäre des späten Mittelalters. Hg. v. Hartmut Krohm und Eike Oellermann. Berlin 1992, S. 223–237.

HETZER, Theodor: Die Bildkunst Dürers. In: Schriften Theodor Hetzers, Bd. 2. Hg. v. Gertrude Berthold. Stuttgart 1982.

HETZER, Theodor: Deutsche Malerei des 15. und 16. Jh. In: Schriften Theodor Hetzers, Bd. 3 (Das Ornamentale und die Gestalt). Hg. v. Gertrude Berthold. Stuttgart 1987.

HILGER, Hans Peter: Das Christusbild in der Reformationszeit. In: Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft 41, 1988, S. 99–107.

HILSENBECK, Bruno: Die Stuppacher Madonna des Mathis Gothart Nithart – Matthias Grünewald und ihre Botschaft. (4. Aufl.) Stuppach, Bad Mergentheim 1988.

HOFFMANN, H.: Das Bekenntnis des Meisters Mathis. Eine Deutung der Erasmus-Mauritius-Tafel des Matthias Grünewald. München 1961.

HOFFMANN, Konrad: Die reformatorische Volksbewegung im Bilderkampf. In: Martin Luther und die Reformation in Deutschland. (Ausst. Kat.) Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, 1983, S. 219ff.

HOFMANN, Werner (Hg.): Martin Luther und die Folgen für die Kunst. (Ausst. Kat.) Hamburg: Kunsthalle, 1983.

HOLZINGER, Ernst: Von Körper und Raum bei Dürer und Grünewald. In: Festschrift für Erwin Panofsky. New York 1961, S. 238–253.

HOTZ, Walter: Meister Mathis der Bildschnitzer. Die Plastik Grünewalds und seines Kreises. In: Veröffentlichungen des Geschichts- und Kunstvereins Aschaffenburg e.V., 5. Folge, Aschaffenburg 1961.

HÜTT, Wolfgang: Mathis Gothardt-Neithardt genannt „Grünewald“. Leben und Werk im Spiegel der Forschung. Leipzig 1968.

HUIZINGA, Johann: Das Problem der Renaissance. Renaissance und Realismus. In: Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek Bd. 53. Berlin 1991.

HUMFREY, Peter, KEMP, Martin (Hg.): The Altarpiece in the Renaissance. Cambridge 1990.

HUTH, Hans: Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Darmstadt 1967.

HUYSMANS, Joris-Karl.: Die Geheimnisse der Gotik – Drei Kirchen und drei Primitive. München, Berlin 1918.

IMDAHL, Max: Das Gerokreuz im Kölner Dom. In: Werkmonographien zur bildenden Kunst. Stuttgart 1964.

IMDAHL, Max: Bild – Totalität und Fragment. In: Lucien Dällenbach u. Christian L. Hart Nibbrig (Hg.): Fragment und Totalität. Frankfurt a.M. 1984, S. 115–122.

IMDAHL, Max: Anschauungssinn und Vorstellungssinn. Zur Deutung der Szene in Holbeins Darmstädter Madonna. In: Studien zu Renaissance und Barock. Hg. v. Michael Hesse und Max Imdahl (Bochumer Studien zur Kunstgeschichte). Frankfurt a.M. 1986, S. 89–109.

IMDAHL, Max: Giotto Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. (2. erw. Aufl.) München 1988.

JACOBS, Lynn F.: The inverted >T<-Shape in Early Netherlandish Altarpieces: Studies in the Relation between Painting and Sculpture. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1/1991, S. 33–65.

JANTZEN, Hans: Mantegnas Cristo in Scurto (1927). In: Ders.: Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze. Berlin 1951, S. 49–51.

JOSTEN, H. H.: Matthias Grünewald (Künstlermonographien 108). (2. Aufl.) Bielefeld, Leipzig 1921.

KAUFFMANN, Georg: Die Kunst des 16. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte Bd. 8). Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1984.

KEHL, Anton: »Grünewald«-Forschungen. Neustadt an der Aisch 1964.

KEHL, Anton: Überlegungen zu Meister MGN genannt Grünewald. In: Archiv für Hessische Geschichte und Altertumskunde, N.F. 37, 1979, S. 153–185.

KEHRER, Hugo: Matthias Grünewald. Das Wunder des Isenheimer Altars. München 1919.

KLOTZ, Heinz: Holbeins Leichnam Christi im Grabe. In: Jahresbericht der Öffentlichen Kunstsammlung Basel 1964–66, S. 111–132.

KNAPP, Fritz: Grünewald. Leipzig 1937.

KÖHN, Heinz: Die Einsiedlertafel des Isenheimer Altars und das Problem des Stifterbildes. In: Wallraff-Richartz-Jahrbuch VI, 1939, S. 215–238.

KOEPLIN, Dieter: Kommt her zu mir alle. Das tröstliche Bild des Gekreuzigten nach dem Verständnis Luthers. In: Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 194, 1988, S. 153–199.

KOSLOWSKI, Peter: Der leidende Gott. In: Kolloquien zur Gegenwartsphilosophie, Bd. 9 (Leiden). Hg. v. Willi Oelmüller, Paderborn 1986, S. 51–57.

KROMER, Joachim: Matthias Grünewald. Die Schlüsselkomposition seiner Tafeln. In: Studien zur deutschen Kunstgeschichte 357. Baden-Baden 1978.

KRUMMER-SCHROTH, Ingeborg: Zu Grünewalds Aschaffener Maria-Schnee-Altar. In: Anzeiger des germanischen National-Museums Nürnberg 1964, S. 32–43.

KÜBLER, Louis: Beiträge zur Geschichte von Grünewalds Isenheimer Altar. In: Aschaffener Jahrbuch 1955, S. 207–217.

KÜBLER, Louis: Isenheimer Mizellen. In: Annuaire de la Société hist. et litt. de Colmar VI, 1956, S. 27–40.

LANCKORONSKA, Maria: Matthäus Gotthart Neithart. Sinngehalt und historischer Untergrund der Gemälde. Darmstadt 1963.

LANCKORONSKA, Maria: Neithart in Italien. München 1967.

LANCKORONSKA, Maria: Neue Neithart-Studien. Baden-Baden 1971.

LAUTS, Jan: Grünewald. Kreuztragung und Kreuzigung. In: Bildhefte der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe 4. Karlsruhe 1968.

LEGNER, Anton: Das Christusbild im Mittelalter. In: Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft 41, 1988, S. 108–118.

LEXIKON der christlichen Ikonographie. Hg. v. E. Kirschbaum, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1968

LEXIKON für Theologie und Kirche. (2. Aufl.) Freiburg 1934.

LUEDKE, Heinz: Verwurzt in seiner revolutionären Zeit. Anmerkungen zum Isenheimer Altar. In: Bildende Kunst, 1967, S. 81–87.

LÜBBEKE, Isolde: Mathis Gothardt Neithardt, genannt Grünewald. In: Altdeutsche Bilder der Sammlung Schäfer Schweinfurt. Kunstsammlungen der Veste Coburg. Schweinfurt 1985, S. 84–88.

LÜCKING, Wolf: Mathis. Nachforschungen über Grünewald. Berlin 1983.

LÜCKING, Wolf: Grünewald. Der Stalburg-Altar. Berlin 1986.

LURZ, Margrit: Die Verspottung Christi des Mathis Gothart Neithart genannt Grünewald. Ikonographie der Verspottung Christi. Köln, Wien 1978.

LUTHER, Martin: Disputation über »Des Menschen Vermögen und Willen ohne die Gnade« (1516). In: Luther Deutsch, Bd.1 (Die Anfänge). Hg. v. Knut Aland. Stuttgart 1969, S. 345–354.

LUTHER, Martin: Disputation gegen die Scholastische Theologie. In: Luther Deutsch, Bd.1 (Die Anfänge). Hg. v. Knut Aland. Stuttgart 1969, S. 355–362.

LUTHER, Martin: Die Heidelberger Disputation (wahrscheinlich 1518). In: Luther Deutsch. Die Werke Martin Luthers, Bd. 1 (Die Anfänge). Hg. v. Knut Aland. Göttingen 1983, S. 379–394.

LUTHER, Martin: Zur Erforschung der Wahrheit (1518). In: Luther Deutsch, Bd. 1 (Die Anfänge). Hg. v. Knut Aland. Stuttgart 1969, S. 345–354.

LUTHER, Martin: Von der Freiheit des Christenmenschen. In: Luther Deutsch, Bd.2 (Der Reformator). Hg. v. Knut Aland. Stuttgart 1969, S. 251–274.

MADAUSS, Erika: Jesus vor Augen gemalt. Eine Betrachtung zum Isenheimer Altar. (5. Aufl.) 1983.

MARTIN, Kurt: Grünewalds Kreuzigung in der Beschreibung von J. K. Huysmans. Worms 1947.

MARTIN, Kurt: Schicksale des Isenheimer Altars. Erinnerungen aus der Zeit von 1936–1945. In: Cahiers Alsaciens d'Archeologie, d'Art et d'Histoire. Strasbourg 1967, S. 211–216.

MARROW, James Henry: Passion Iconography in Northern European Art of the Middle Ages and Early Renaissance. Kortrijk 1979.

MAYER, August L.: Matthias Grünewald. München 1920.

MAYER, August L.: Grünewald. Der Romantiker des Schmerzes. München o.J.

MEIER, Michael: Grünewald. Das Werk des Mathis Gothard Neithardt. Zürich, Freiburg 1957.

MELLINKOFF, Ruth: The Devil at Isenheim. Reflections of Popular Belief In Grünewalds Altarpiece. Berkeley, Los Angeles, London 1988.

MEYER-ERLACH, Georg: Die Familie des Matthias Grünewald: Gothart oder Neithart?. In: Mainfränkisches Jahrbuch, 3/1951, S. 298–309.

MESSERER, Wilhelm: Einige Darstellungsprinzipien der Kunst im Mittelalter. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur und Geistesgeschichte 36, 2/1969, S. 157–178.

MICHAEL, F.: Die geistlichen Passionsspiele in Deutschland. Baltimore 1947.

MICHALSKI, Sergiusz: Aspekte der protestantischen Bilderfrage. In: Idea, 3/1984, S. 65–85.

MISCHLEWSKI, Adalbert: Der Antoniterorden in Deutschland. In: Archiv für mittelrheinische Kunstgeschichte 10, 1958, S. 39–66.

MISCHLEWSKI, Adalbert: Grünewald und die Antoniter. Bemerkungen zu Troeschers Hypothesen. In: Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte 3. Hg. v. Norbert Werner. Giessen 1975, S. 139–147.

MISCHLEWSKI, Adalbert: Grundzüge der Geschichte des Antoniterordens bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts. In: Bonner Beiträge zur Kirchengeschichte. Köln 1975.

MISCHLEWSKI, Adalbert: Die Auftraggeber des Isenheimer Altars. In: Grünewald et son Œuvre. Numero special des Cahiers d'Archeologie, d'Art et d'Histoire, XIX–XX. Strasbourg 1975–76, S. 15–26.

MITTELSTÄDT, Kuno: Matthias Grünewald. Berlin 1987.

MOELLER, B.: Frömmigkeit in Deutschland um 1500. In: Archiv für Reformationsgeschichte 56, 1965, S. 5–31.

MÜLLER, Christian: Grünewalds Werke in Karlsruhe. In: Bildhefte der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe 10. Karlsruhe 1984.

MÜLLER, Theodor: Deutsche Plastik der Renaissance. Königstein im Taunus 1963.

MUTH, Hanswernfried: Mathis Gothart Neithart. Würzburg 1972.

NEUMEYER, Alfred: Grünewalds Gewandstil und die deutsche Plastik. In: Gesammelte Schriften, München 1977, S. 86–91.

NIELSEN, Erik A.: Forhaenget. Et ikonologisk forsog. In: Kritik, XVI/62, 1982, S. 36–63.

NIEMEYER, Wilhelm: Matthias Grünewald. Der Maler des Isenheimer Altars. (2. Aufl.) Berlin 1922.

NIEMEYER, Wilhelm: Grünewald (Titel unbekannt). Unveröffentlichtes Typoskript, o.J.

NIGG, Walter: Maler des Ewigen. Zürich, Stuttgart o.J. (1951).

NYSSSEN, Wilhelm: Choral des Glaubens. Meditationen zum Isenheimer Altar. Freiburg i.Br. 1984.

OELLERMANN, Eike: Der Choraltar in der St. Michaelskirche in Lindenhart. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 45, 1 u. 2/1991.

OHNMACHT, Mechthild: Der Kruzifix des Nicolaus Gerhaert von Leyden in Baden-Baden von 1467. Frankfurt a.M. 1973.

OSTEN, Gert von der: Deutsche und niederländische Kunst der Reformationszeit. Köln 1973.

PAATZ, Walter: Verflechtungen in der Kunst der Spätgotik zwischen 1360 und 1530. In: Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, Jg. 1967. Heidelberg 1967.

PÄCHT, Otto: Zur deutschen Bildauffassung der Spätgotik und Renaissance. In: Alte und neue Kunst. Wiener kunstwissenschaftliche Blätter, 1/1952, S. 70–78. Wiederabgedruckt in: Ders.: Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. München 1977, S. 107–120.

PANOFKY, Erwin: Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des »Schmerzensmanns« und der »Maria Mediatrix«. In: Festschrift für Max Friedländer zum 60. Geburtstag. Leipzig 1927, S. 261–308.

PANOFKY, Erwin: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers. München 1977.

PASSAVANT, G.: Kolloquium über Grünewalds Tafelbilder des Lindenhartder Altars. In: Kunstchronik 9, 1977, S. 384–396.

PASTOR, Willy: Matthias Grünewald. Berlin 1921.

PAULSSON, Gregor: Zur Hermeneutik des Anschaulichen in der Bildkunst. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft XII, 1967, S. 129–153.

PIEL, Friedrich: Matthias Grünewald. Der Isenheimer Altar. Berlin, Darmstadt, Wien o.J. (1960).

PIEPMEIER, Rainer: Philosophische Reflexionen zum Phänomen des Leidens. In: Kolloquien zur Gegenwartsphilosophie. Bd. 9 (Leiden). Hg. v. Willi Oelmüller. Paderborn 1986, S. 66–82.

PINDER, Wilhelm: Die deutsche Kunst der Dürerzeit. Leipzig 1940.

PINDER, Wilhelm: Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald. Bremen, Berlin o.J. (1942).

PRIEBSCHE, Closs H.: Magie und Naturgefühl in der Malerei von Grünewald, Baldung, Lucas Cranach und Altdorfer. Bonn 1936.

RAPHAEL, Max: Die Farbe Schwarz. Frankfurt a.M., Paris 1984.

RÉAU, Louis: Matthias Grünewald et la Retable de Colmar. Paris 1920.

REBER, Horst: Albrecht von Brandenburg. Kurfürst – Erzkanzler – Kardinal. 1490–1545. Hg. v. Berthold Roland. (Ausst. Kat.) Mainz: Landesmuseum, 1990.

RECHT, Roland: Les sculptures du retable d'Issenheim. In: Grünewald et son Œuvre. Numero special des Cahiers Alsaciens d'Archeologie, d'Art et d'Histoire XIX–XX. Strasbourg 1975–76, S. 27–46.

REICHENAUER, Berta: Grünewald. Thaur, Wien, München 1992.

REINHARDT, Hans: Hans Holbein le Jeune et Grünewald. In: Grünewald et son Œuvre. Numero special des Cahiers Alsaciens d'Archeologie, d'Art et d'Histoire XIX–XX. Strasbourg 1975–76, S. 167–172.

RICHTER, Gottfried: Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald. (2. Aufl.) Stuttgart 1981.

RICHTER, Marianne: Zur Entstehung und Bestimmung des Isenheimer Altars. In: Konsthistorisk tidskrift 50, 1981, S. 87–100.

RIECKENBERG, Hans Jürgen: Zum Namen und zur Biographie des Malers Matthias Grünewald. In: Festschrift für Hermann Heimpel. Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 36/1. Göttingen 1971.

RIECKENBERG, Hans Jürgen: Noch einmal Grünewald. In: Archiv für Sippenforschung 39, Heft 50, Limburg 1973.

RIECKENBERG, Hans Jürgen: Matthias Grünewald. Name und Leben neu betrachtet. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg XI, 1974, S. 47–120.

RIECKENBERG, Hans Jürgen: Matthias Grünewald (Monographien zur Kunstgeschichte. Epochen, Künstler, Meisterwerke. Hg. v. Heinz Spielmann), Herrsching 1976.

RIECKENBERG, Hans Jürgen: Der historische Grünewald. Mathis Gothard-Nithard eine Fälschung. In: Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst 6, 1978, S. 29–36.

RIECKENBERG, Hans Jürgen: Der historische Grünewald. In: Jahrbuch für fränkische Landesforschung 40, 1980, S. 15–30.

RIECKENBERG, Hans Jürgen: Zum Forschungsstand über die Biographie des Schöpfers des Isenheimer Altars. In: Zeitschrift für bayrische Landesgeschichte 50, 1/1987, S. 181–196.

RINGBOM, Sixten: Icon to narrative. The Rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting. Åbo 1965.

ROBERTS, Karen Barbara: The influence of the Rosary devotion on Grünewalds Altarpiece. New York, Binghampton 1985.

ROTH, M.: Überlegungen zur möglichen Schreinform des Isenheimer Altars von Grünewald. In: Le retable d'Issenheim et la sculpture au nord des Alpes. Actes du colloque de Colmar 1987. Hg. v. Christian Heck. Colmar 1989.

RÜGAMER, Wilhelm: Der Isenheimer Altar Matthias Grünewalds im Lichte der Liturgie und der kirchlichen Reformbewegung. In: Theologische Quartalschrift 120, 1939, S. 371–382 u. S. 442–460, sowie 121, 1940, S. 85–102.

RUESS, Paul: Unsere Liebe Frau von Stuppach. Eine mystische Farbendichtung von Matthias Grünewald. (3. erg. Aufl.) Bad Mergentheim 1933.

RUHMER, Eberhard: Matthias Grünewald. Die Gemälde. Vollständige Ausgabe. Mit zwei Essays von Joris-Karl Huysmans. Köln 1959.

RUHMER, Eberhard: Grünewald Zeichnungen. Gesamtausgabe. Köln 1970.

RUHMER, Eberhard: Matthias Grünewalds Ausstrahlung im 16. und 17. Jahrhundert. In: Grünewald et son Œuvre. Numero special des Cahiers Alsaciens d'Archeologie, d'Art et d'Histoire, XIX–XX. Strasbourg 1975–76, S. 173–186.

RUHMER, Eberhard: Matthias Grünewald. Der Isenheimer Altar. München 1979.

SANDRART, Joachim von: Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Malerey Künste. Nürnberg 1675. Neu hg. v. A. R. Petzler, München 1925.

SARAN, Bernhard: Matthias Grünewald. Mensch und Weltbild. München 1972.

SARAN, Bernhard: Der Technologe und Farbchemiker »Matthias Grünewald«. In: Maltechnik Restauro, 4/1972, S. 228–237.

SARAN, Bernhard: Die Malausrüstung »Matthias Grünewalds«. In: Maltechnik Restauro, 2/1973, S. 106–110.

SARAN, Bernhard: Grünewalds »Klein-Kruzifix« und die Sonnenfinsternis vom 1. Oktober 1502. In: Maltechnik Restauro, 4/1974, S. 210–220.

SARWEY, Franziska: Ein Irrtum dauerte hundert Jahre. Die vertauschten Flügel des Isenheimer Altars und die höhere Einheit der Kunst. In: Christ und Welt, 28. Januar 1966.

SARWEY, Franziska: Grünewald-Studien. Zur Realsymbolik des Isenheimer Altars. Stuttgart 1983.

SAUERLÄNDER, Willibald: Isenheim, Colmar und Karlsruhe. In: Kunstchronik, 6/1977, S. 261–262.

SCHÄDLER, Alfred: Zu den Urkunden über Mathis Gothard Nithard. In: Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3. Folge, 13. Bd., 1962, S. 69–75.

SCHEJA, Georg: Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald. Köln 1969.

SCHILLER, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst. Gütersloh 1968–1990.

SCHMID, Heinrich Alfred: Die Stuppacher Madonna des Matthias Grünewald. In: Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1/1908, S. 379–386.

SCHMID, Heinrich Alfred: Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald. Strassburg 1911.

SCHMITT, Pierre: Bibliographie de Grünewald 1924–1975. In: Grünewald et son Œuvre. Numero special des Cahiers Alsaciens d'Archeologie, d'Art et d'Histoire XIX–XX. Strasbourg 1975–76, S. 199–257.

SCHMOLL GEN. EISENWERTH, J. A. (Hg.): Das Unvollendete als künstlerische Form. München 1959.

SCHNEIDER, Fritz: Grünewald und die Mystik. Kunstwissenschaftliche Studien 1. Hg. v. Hensler. Wiesbaden 1913, S. 147–166.

SCHOENBERGER, Guido: Matthias Grünewalds »Klein Crucifix«. In: Stadeljahrbuch 2, Frankfurt 1922, S. 33ff.

SCHOENBERGER, Guido: The drawings of Mathis Gothart Nithardt called Grünewald. New York 1948.

SCHÖNE, Wolfgang: Über das Licht in der Malerei. (3. Aufl.) Berlin 1983.

SCHÖNE, Wolfgang: Die Bildgeschichte der christlichen Gottesgestalten in der abendländischen Kunst. In: Das Gottesbild im Abendland. (3. Aufl.) Witten, Berlin 1959.

SCHULZE, Ingrid: Die Erschütterung der Moderne. Grünewald im 20. Jahrhundert. Leipzig 1991.

- SCHUSTER, Peter Klaus: Abstraktion, Agitation und Einfühlung. Formen protestantischer Kunst im 16. Jahrhundert. In: Werner Hofmann (Hg.): Martin Luther und die Folgen für die Kunst. (Ausst. Kat.) Hamburg: Kunsthalle, 1983, S. 204–248.
- SENGER, Hans Gerhard: Mystik als Theorie bei Nicolaus von Kues. In: Gnosis und Mystik in der Geschichte der Philosophie. Hg. v. Peter Koslowski. München 1988, S. 11–134.
- SITTLER, Lucien: Der Isenheimer Altar des Meisters Mathis, genannt Grünewald. Colmar o.J. (1957).
- SLEPTZOFF, Lola: Le Motif de la main dans la peinture allemande, 1420–1520, In: Norms and variations in Art: Essays in Honour of Moshe Barasch. Jerusalem 1983, S. 63–80.
- SOHM, Karl: Der Isenheimer Altar im Lichte der biblischen und mystischen Theologie. Bamberg o. J. (1955).
- SPITZ, Lewis William: Humanismus und Reformation als kulturelle Kräfte in der deutschen Geschichte. Berlin 1981.
- STANGE, Alfred: Deutsche Malerei der Gotik, Bd.V–XI (Malerei der Donauschule). München 1964.
- STARCKY, Emmanuel: Portrait de femme souriante. In: Dessins de Dürer et de la Renaissance germanique. (Ausst. Kat.) Paris: Louvre, 1991, S. 132–133.
- STEINER, Hans: Matthias Grünewald. Berlin o.J.
- STENGEL, Walter: Der neue Grünewaldfund. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 6/1952, S. 65–78.
- STERLING, Charles: Grünewald vers 1500–1505. In: Grünewald et son Œuvre. Numero special des Cahiers Alsaciens d'Archeologie, d'Art et d'Histoire XIX–XX. Strasbourg 1975–76, S. 127–144.
- STIRM, Margarete: Die Bilderfrage in der Reformation. In: Quellen und Forschungen zur Reformationsgeschichte XLV, Gütersloh 1977.
- STRAUSS, Ernst: Zu den Anfängen des Helldunkels. In: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien. Hg. v. Lorenz Dittmann. München, Berlin 1983.
- STRIEDER, Peter: Truhe, Badewanne und Sakrophag auf der zweiten Wandlung des Isenheimer Altars. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1976, S. 56–62.
- STRIEDER, Peter: Schri.kunst.schri.vnd.klag.dich.ser--, Kunst und Künstler an der Wende vom Mittelalter zur Renaissance. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 1983, S. 19–26.
- SUCKALE, Robert: Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder. In: Stadel-Jahrbuch N. F. 6, 1977, S. 177–208.
- SUNDERMEIER, Theo: Luthers Kreuztheologie. Ist eine kontextuelle Theologie universalisierbar? Unveröffentlichtes Typuskript 1992.
- SWOBODA, Karl M., BUCHSBAUM, Maria: Das 16. Jahrhundert nördlich der Alpen. In: Geschichte der bildenden Kunst 6. Wien 1980.
- TACKE, Andreas: Die Aschaffener Heiliggrabkirche der Bingen. Überlegungen zu einer Memorialkirche Kardinal Albrechts von Brandenburg mit Mutmaßungen zum Werk Grünewald. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1992, S. 192–239.
- TESTORI, Giovanni u. BIANCONI, Piero: Das Gesamtwerk von Grünewald (Klassiker der Kunst.). Mailand 1972.

- THÜRLEMANN, Felix: Mantegnas Mailänder Beweinung. Die Konstitution des Betrachters durch das Bild. In: Konstanzer Universitätsreden 171. Konstanz 1989.
- TIM, Werner: Die Einklebungen der Lutherbibel mit den Grünewaldzeichnungen. In: Staatliche Museen Berlin. Forschungen und Berichte 1. Berlin 1957, S. 105–121.
- TINTELNOT, Monika: Der deutsche Stil der Landschaften Altdorfers, Dürers und Grünewalds. Göttingen 1948.
- TROESCHER, Georg: Die Entstehung des Hochaltars der Antoniter-Praeceptorei zu Isenheim. In: Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte, 2/1973, S. 51–101.
- ULBERT-SCHUDE, Ute: Das Andachtsbild des kreuztragenden Christus in der deutschen Kunst. München 1966.
- ULLMANN, Ernst: Tafelmalerei und Graphik zwischen 1495 und 1530. In: Ders. (Hg.): Geschichte der deutschen Kunst 1470–1550, Leipzig 1985.
- ULLMANN, Ernst: Von der Macht der Bilder – Kunst und Reformation. In: Sitzungsberichte der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse 126, Heft 2. Berlin 1985.
- VAISSE, P. et BIANCONI, P.: Tout l'œuvre peint de Grünewald. Paris 1984.
- VETTER, Ewald M.: Maria im Rosenhag. Düsseldorf 1956.
- VETTER, Ewald M.: Die Kreuzigungstafel des Isenheimer Altars. In: Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, 2/1968.
- VETTER, Ewald M.: Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald – Ikonographie und Deutung. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 8, 1971, S. 35–64.
- VETTER, Ewald M.: Die »Hellerflügel« Grünewalds und das Verklärungs-Retabel der Dominikaner in Frankfurt. In: Jahrbuch der Staatl. Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 13, 1976, S. 25–54.
- VETTER, Ewald M.: Wer war Matthias Grünewald? In: Pantheon XXXV, 1977, S. 188–197.
- VETTER, Ewald M.: Matthias Grünewalds Tauberbischofsheimer Kreuztragung. Rekonstruktion und Deutung. In: Pantheon XLIII, 1985, S. 40–53.
- VETTER, Ewald M.: Der »verkaufte Grünewald«. Tauberbischofsheimer Trilogie. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 24, 1987, S. 69–117.
- VÖGE, Wilhelm: Niklas Hagenower. Der Meister des Isenheimer Hochaltars und seine Frühwerke. Freiburg i. Br. o.J. (1930).
- VOGT, Adolf Max: Grünewald. Mathis Gothart Nithart. Meister gegenklassischer Malerei. (Leicht veränderte Fassung der 1956 in Zürich eingereichten Dissertation „Grünewalds Darstellungen der Kreuzigung“) Zürich, Stuttgart 1957.
- VOGT, Adolf Max: Matthias Grünewald. Der Isenheimer Altar. In: Werkmonographien zur Bildenden Kunst. Stuttgart 1966.
- WALTER, Joseph: Le retable d'Isenheim. Essai d'étude iconographique. In: Annuaire de la société hist. et litt. de Colmar 1963, S. 46–53.
- WALTERS, Margret: Der männliche Akt: Ideal und Verdrängung in der europäischen Kunstgeschichte. Berlin 1979.

WALZER, Albert: Die Stuppacher Madonna als Andachtsbild. In: Die christliche Kunst 29, 11/1933, S. 308–319.

WARNKE, Carsten-Peter: Sprechende Bilder – Sichtbare Worte. Das Bildverständnis der frühen Neuzeit. In: Wolfenbütteler Forschungen 33, Wiesbaden 1987.

WARNKE, Martin (Hg.): Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks. München 1973.

WEIXLGÄRTNER, Apar: Dürer und Grünewald. Göteborg 1949.

WEIXLGÄRTNER, Apar: Grünewald. Wien, München 1962.

WETZIG, Heike: Die Standflügel des Isenheimer Altars. In: Flügelaltäre des späten Mittelalters. Hg. v. Hartmut Krohm und Eike Oellermann. Berlin 1992, S. 238–259.

WINKLER, Friedrich: Die Mischtechnik der Zeichnungen Grünewalds. In: Berliner Museen. Berichte aus den ehem. Preußischen Kunstsammlungen N. F. 2, 3 u. 4/1952, S. 32–40.

WÖLFFLIN, Heinrich: Die Kunst Albrecht Dürers. (9. Aufl.) München 1984.

WÖLFFLIN, Heinrich: Italien und das deutsche Formgefühl. München 1931.

WOZNIAKOWSKI, Jacek: Die Wildnis. Zur Deutungsgeschichte des Berges in der europäischen Neuzeit. Frankfurt a. M. 1987.

WUNDRAM, Manfred: Frührenaissance. Baden-Baden 1980.

ZEITLER, Rudolf: Handlung und Individualität. Ihre Darstellung bei Dürer und anderen Künstlern seiner Zeit. In: Albrecht Dürer. Zeit und Werk. Eine Sammlung von Beiträgen zum 500. Geburtstag von Albrecht Dürer. Hg. v. der Karl-Marx-Universität Leipzig durch Ernst Ullmann, Günter Grau und Rainer Behrends. Leipzig 1971, S. 153–160.

ZÜLCH, Walter Karl: Der historische Grünewald, Mathis Gothardt-Neithardt. München 1938.

ZÜLCH, Walter Karl: Grünewald. Mathis Gothardt-Neithardt. München 1949.

ZÜLCH, Walter Karl: Die Marburger Grünewaldzeichnungen. In: Aschaffener Jahrbuch 1, 1952, S. 140–152.

ZÜLCH, Walter Karl: Die Lutherbibel des Grünewaldfreundes. In: Bildende Kunst, September/Oktober 1953, S. 21–27.

ZÜLCH, Walter Karl: Mathis Neithardt genannt Gothardt. Leipzig, o.J. (1953/54).

ZWIJNENBURG, N. H. J.: Die Veronikagestalt in den deutschen Passionsspielen des 15. und 16. Jahrhunderts (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 79). Amsterdam 1988.

## ABBILDUNGSNACHWEIS

Öffentliche Kunstsammlung Basel (Photos Martin Bühler) 97, 158; Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz (Kupferstichkabinett, KdZ 44 u. 2274) 42, 96, (Gemäldegalerie) 111; Musée d'Unterlinden Colmar (Photos Octave Zimmermann) 25, 46, 47, 61, 65, 71; Schloßmuseum Darmstadt 115; Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 49, 121; Alte Pinakothek der Bayrischen Staatsgemälde Sammlungen München 27, 37, 40, 87, 116; Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 40, 83; Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt 88; die Grünewald-Zeichnungen wurden nach Friedländer 1927 und Zülch 1938 reproduziert; alle übrigen Abbildungen nach dem Archiv der Autorin.

Karen van den Berg

1984–90 Studium der Kunstgeschichte, Klass. Archäologie und Nordischen Philologie an den Universitäten in Saarbrücken und Basel; 1990 Lizentiat in Basel; 1991–94 Promotionsstipendiatin der Friedrich-Naumann-Stiftung; 1995 Promotion bei Professor Dr. Gottfried Boehm mit der vorliegenden Arbeit.

Seit 1988 Arbeitsgemeinschaft mit Jörg van den Berg; seit 1991 tätig am ›Lehrstuhl für Kunstwissenschaft, Ästhetik und Kunstvermittlung‹ (Professor Dr. Michael Bockemühl) der Universität Witten/Herdecke; 1994–96 ebendort Projektassistentin zur Herausgabe der achtbändigen Reihe ›KunstOrt Ruhrgebiet‹; 1994 »writer in residence« in der ›Chinati-Foundation‹, Marfa (Texas); 1994–96 ›Max Imdahl Stipendium für Kunstvermittlung‹.

Veröffentlichungen zur Kunst v. a. des 20. Jhdts. u. a.: ›Situation Kunst (für Max Imdahl)‹. Düsseldorf 1993; Der leibhafte Raum. Richard Serras Terminal in Bochum. Ostfildern 1995; Ortszeit. Albert Renger-Patzsch, Barbara Köhler, Beat Reichlin (Die imaginäre Stadt Bd. III). Duisburg · Berlin 1996.

Ausstellungen: Artefact (1988); querab. Skulpturen von Erwin Wortelkamp (1995); Tim Trantenroth. Bilder (1995); Ferne im Innern (1996); Ortszeit. Albert Renger-Patzsch, Barbara Köhler, Beat Reichlin (1996).

u diesem Buch  
as vorliegende Buch untersucht die Malerei Grünewalds  
s bildnerische Sprache, die auf eine tiefgreifende und  
itgemäße Neuinterpretation religiöser Themen ausge-  
chtet war. Es zeigt sich, daß Grünewald dabei das, was  
n Bild sein kann, für sich grundlegend neu definierte:  
ld ist bei ihm nicht zuerst Abbild. Grünewald verlangt  
m Betrachter weniger einen konstatierenden als viel-  
ehr einen schöpferischen Blick. Nicht Kommunikation,  
ndern Partizipation wird hier gefordert. Der Betrachter  
als teilhabendes Subjekt angesprochen und nicht durch  
ne räumliche oder eine zeitliche Perspektive absolut  
setzt. Die Offenheit und Diskontinuität dieser Bilder  
acht ihn zu einem Suchenden, dem die Möglichkeit,  
h an faßbaren Sachverhalten und feststellbaren Zusam-  
enhängen zu orientieren, genommen wird.

G r ü n e w a l d

# Die Passion

Karen van den Berg

## zu

Zur Bildauffassung  
bei Matthias Grünewald

# malen