

# **Obszönität als Ausdruck des Protests. Über die kryptoreformatorischen Anklagen in Matthias Grünewalds Spätwerk**

von

CONSTANTIN M. LACHNER, Frankfurt am Main

For decades, it has been controversial in art-historical research, whether and to what extent reformatory approaches can be discerned in the pictorial work of Matthias Grünewald. This paper aims to contribute to this debate by new findings for discussion. It starts with a brief historical introduction and presentation of the special nature of the man Matthias Grünewald and his work, followed by detailed analysis of the „Stuppach Madonna“, the „Schneewunder“, the „Kreuztragung“ and the „Trias Romana“. In the course of that analysis the author tries to demonstrate that these works are images of protest from the early days of the Reformation with hidden anti-clerical obscene content.

*Roma cauda mundi* – mit „Schwanz der Welt“ verballhornte in vorreformatorischer Zeit eine zunehmend empörte Christengemeinde den Ehrentitel der Stadt des Heiligen Stuhls. Was sich bis dahin rund tausend Jahre lang als „Haupt der Welt“ (*Roma caput mundi*) behauptet hatte, sank im Ansehen vieler Gläubiger unter den Renaissance-Päpsten des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts zur Welthauptstadt der Kurtisanen und Prostituierten herab. Aus ganz Europa strömten damals junge Frauen nach Rom in der Hoffnung, sich durch den Verkauf von Liebe an kirchliche Würden- und Funktionsträger ein Auskommen zu sichern. Den ungezügelten Höhepunkt erreichte dieses sündige Treiben nach der mehr oder minder offiziellen Einrichtung eines päpstlichen Bordells 1496 durch den Borgiapapst Alexander VI. während der ersten zwei Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts. Schätzungen zufolge dürfte etwa jeder fünfte Einwohner Roms zum Kreis der amourösen Dienstleister gezählt haben. Erst der wachsende Einfluss der massiven Moralkritik der Reformatoren um Martin Luther dämmte diese Entwicklung allmählich wieder ein.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Zum Ganzen vgl. MONICA KURZEL-RUNTSCHNEIDER, *Töchter der Venus*, 1995; ALOIS UHL, *Papstkinder. Lebensbildnisse aus der Zeit der Renaissance*, 2003.

Unentdeckt blieb bis heute, dass auch der Maler, Baumeister, Wasserbautechniker und Alchimist<sup>2</sup> Mathis Neithart Gothart,<sup>3</sup> der der Welt seit seiner Wiederentdeckung im späten 19. Jahrhundert unter dem Pseudonym „Matthias Grünewald“<sup>4</sup> bekannt geworden ist, auf die kursierenden Berichte vom Lasterleben des Klerus, der Käuflichkeit der Kurie und ihrer allgegenwärtigen Verachtung der Gebote Christi schon in der Frühzeit der Reformation mit mehreren Protestbildern reagierte, in denen er verborgene Anklagen obszönen Inhalts untergebracht hat. Sie geben ein beredtes Zeugnis von der leidenschaftlichen Teilnahme Grünewalds an den kirchenpolitischen Auseinandersetzungen der Epoche auf Seiten der Lutherischen.

Die Fragen nach Grünewalds reformatorischem Engagement und dessen Niederschlag in seinem malerischen Werk werden in der kunsthistorischen Forschung schon seit langem kontrovers diskutiert.<sup>5</sup> Die hier vorgestellten Befunde sind indessen neu und mögen dieser Debatte weitere Aspekte hinzufügen. Zwar ist seit Andreas Tackes „Katholischem Cranach“ und ent-

<sup>2</sup> Vgl. DAGMAR EICHBERGER, *Begegnungen. Grünewald im Spiegel seiner Zeitgenossen*, in: PANTXIKA BÉGUERIE-DE PAEPE, PHILIPPE LORENTZ (Hg.), *Grünewald und der Isenheimer Altar*, 2007, S. 32–44, hier S. 32.

<sup>3</sup> So der heutige Stand zur Namensfrage, während zeitgenössische Quellen von „Meister Mathis (Mathes)“ und „Mathis (Mathes) Maler“ sprechen, vgl. KLAUS SCHENK, *Einführung und Dank*, in: JESSICA MACK-ANDRICK et al. (Red.), *Grünewald und seine Zeit*, 2007, S. 11–13, hier S. 11; RAINHARD RIEPERTINGER, *Spurensuche: Zur Person Grünewalds*, in: DERS., EVAMARIA BROCKHOFF et al. (Hg.), *Das Rätsel Grünewald*, 2002, S. 146f., hier S. 147.

<sup>4</sup> Das Pseudonym geht auf Joachim von Sandrart (1606–1688) zurück, dessen Namensprägung „Matthaeus Grünewald, sonst Matthaeus von Aschaffenburg genannt“ als seine Erfindung angesehen wird, vgl. HORST ZIERMANN, *Matthias Grünewald*, 2001, S. 18; KARL ARNDT, *Grünewald – Fragen um einen geläufigen Künstlernamen*, in: RIEPERTINGER, BROCKHOFF, *Das Rätsel Grünewald* (wie Anm. 3) S. 17–30.

<sup>5</sup> Vgl. ADOLF MAX VOGT, *Grünewald. Meister gegenklassischer Malerei*, 1957, S. 22: „... dass Grünewald uns eine vollkommen klare Auskunft über seinen religiösen Standort und Denkkreis hinterlassen hat: im Spätwerk, den Karlsruher Tafeln und in der Aschaffener Beueinung. Diese in Pinselschrift geschriebenen Zeugnisse sind theologische Konfession und insofern Bescheid auf Luthers Thesen und Teilnahme an der religiösen Auseinandersetzung der Epoche. Was in den genannten späten Werken formuliert wird, ist von kühner, unfreundlicher und unerschrockener Konsequenz, fern der Beschönigung oder Dämpfung einbekannt und hierin ein singuläres Ereignis, noch über die theologischen Sonderprobleme der Epoche hinaus“; ebenso, wenn auch in der Begründung jenseits der „Kreuztragung“ letztlich schemenhaft, MARIA LANCKORONSKA, *Matthäus Gothart Neithart. Sinngehalt und historischer Untergrund der Gemälde*, 1963, S. 21–23. Dagegen aber noch WALTER NIGG, *Maler des Ewigen*, 1951, S. 35: „In seinem bildnerischen Werk hat seine Zugehörigkeit zur Reformation jedenfalls keinen Niederschlag gefunden“; KARL ARNDT, *Mathis Neithart Gothart, genannt Grünewald in seiner Epoche*, in: MACK-ANDRICK, *Grünewald und seine Zeit* (wie Anm. 3) S. 19–29, hier S. 20 Anm. 9: „Das bei ihm wie z.T. auch in der Forschung stark akzentuierte sozial- und kirchenpolitische Engagement Neithart Gotharts ist keineswegs beweisbar“; ZIERMANN, *Matthias Grünewald* (wie Anm. 4) S. 189, will allein in der *Trias Romana* zeitgeschichtliche Bezüge anerkennen.

sprechenden Untersuchungen zu Lucas Cranach d. Ä., Sebald Beham oder Hans Baldung Grien aktuell ein Trend zur Feststellung der Ungebundenheit von Künstlern im Zeitalter der Glaubensspaltung festzustellen,<sup>6</sup> was heute gewiss zur größtmöglichen Differenzierung beim Nachvollzug des Wirkens eines Künstlers im Zeitalter der Glaubensspaltung verpflichtet. Die Ergebnisse aus diesen Untersuchungen lassen aber eine Generalisierung nicht zu und sind deshalb nicht ohne weiteres auf Grünewald zu übertragen.

### Der „wilde“ Grünewald

Über den Menschen Grünewald ist wenig bekannt, denn seine biographische Spur ist kaum erkennbar.<sup>7</sup> Man geht heute davon aus, dass er zwischen 1475–1483 bei Würzburg geboren wurde.<sup>8</sup> Überwiegend war er in kurmainzischen Diensten tätig, wobei er vermutlich zwischen 1504 und 1526 ganz überwiegend in Aschaffenburg lebte.<sup>9</sup> Recht zuverlässig verbürgt ist sein Sterbejahr durch eine entsprechende Todesmeldung vom 1. September 1528 an den Rat der protestantischen Stadt Halle.<sup>10</sup> In seinem Nachlass stieß man neben Hofgewändern, allerlei Malerwerkzeug, erlesenen Farben, Erden und alchemistischen Pigmenten auf 27 Luther-Predigten, ein lutherisches Neues Testament und die Zwölf Artikel.<sup>11</sup> Diese Funde sowie eine schriftliche

---

<sup>6</sup> ANDREAS TACKE, *Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d.Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt (1520–1540)*, 1992; ANDREAS TACKE, *Einleitung in den Tagungsband mit Überlegungen zu dem neuen Forschungsfeld „gegen die Reformation gerichtete Kunstwerke vor dem Tridentinum“*, in: DERS. (Hg.), *Kunst und Konfession. Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung, 1517–1563* (Aufsatzband zur Tagung „... damit Euch kein Vorwurf treffen kann“. Kunstwerke im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517–1563“, Mainz, Erbacher Hof vom 15. bis 17. Februar 2008) 2008, S. 13–33, hier S. 16.

<sup>7</sup> Vgl. ZIERMANN, *Matthias Grünewald* (wie Anm. 4) S. 9f.; ARNDT, *Mathis Neithart Gothart* (wie Anm. 5) S. 19–29, hier S. 19.

<sup>8</sup> ZIERMANN, *Matthias Grünewald* (wie Anm. 4) S. 32 mit weiteren Nachweisen.

<sup>9</sup> Vgl. WERNER LOIBL, *Brunnen- und Bergwerke. Kurmainzische Rahmenbedingungen für Grünewalds Aufenthalt in Aschaffenburg*, in: RIEPERTINGER, BROCKHOFF, *Das Rätsel Grünewald* (wie Anm. 3) S. 61–70.

<sup>10</sup> Vgl. ANTON KEHL, *„Grünewald“-Forschungen*, 1964, S. 148f.; im Übrigen die biographische Skizze bei ZIERMANN, *Matthias Grünewald* (wie Anm. 4) S. 10.

<sup>11</sup> ZIERMANN, *Matthias Grünewald* (wie Anm. 4) S. 201; ausführlich BERNHARD MÜLLER WIRTHMANN, *Von Fellen, Farben und vermischtem – Das Nachlassinventar des Mathis Gothart-Nithart*, in: RIEPERTINGER, BROCKHOFF, *Das Rätsel Grünewald* (wie Anm. 3) S. 71–84.

Erwähnung Grünwalds durch Melanchthon<sup>12</sup> wurden bislang schon als Zeugnisse seines sozial- und kirchenpolitischen Engagements gewertet.<sup>13</sup>

In beinahe jedem seiner erhaltenen Werke – nur etwa 26 Gemälde und 36 Zeichnungen<sup>14</sup> sind der Zerstörung während des Dreißigjährigen Krieges entgangen – tritt uns eine ekstatische, mit leidenschaftlicher Erregung den Pinsel führende, in ihrer subjektiven Willkür geradezu modern anmutende und in ihrer Epoche ganz und gar abseitige<sup>15</sup> Künstlerpersönlichkeit gegenüber. Das Schaffen Grünwalds ist erfüllt von religiösem Eifer und voll mystischer Symbolik; dabei nicht selten drastisch bis zum kaum Erträglichen. Der für die Reformationsepoche typische Naturalismus wird bei ihm idiosynkratisch übersteigert – wie zum Zeugnis der Erdennot. Nirgends ist dies eindringlicher zu erfahren als in seinem Hauptwerk, dem für die Antoniterkirche in Isenheim ausgeführten Polyptychon. Wer je die Darstellung des Kalvarienbergs auf der ersten Schauseite des „Isenheimer Altars“ in den Blick genommen hat, dem wird sich dieser Alptraum einer Kreuzigung unvergesslich in das Gedächtnis einbrennen. Auf der dritten Schauseite desselben Altars hat Grünwald die „Versuchung des Antonius“ dargestellt, die als dramatische Höllenphantasie des sich gegen Scharen böser Mächte wehrenden Heiligen konzipiert ist. Es ist eine Szene mit monsterartigen Wesen, wie derlei sonst nur von Hieronymus Bosch erdacht wurde.<sup>16</sup>

Wer die Werke Grünwalds, dieses „ganz Wilden“, wie Paul Klee<sup>17</sup> ihn bezeichnete, verstehen will, muss bereit sein, den mitunter kühnen, ja hemmungslos extremen Standpunkt des Künstlers einzunehmen. Dem steht vielfach das nur natürliche Bestreben des Betrachters entgegen, das Gesehene im eigenen, zumeist vom Streben nach Empfindung, Schönheit oder Frömmigkeit geprägtem Weltbild unterzubringen und damit ganz überwiegend aus

<sup>12</sup> PHILIP MELANCHTHON, *De tribus generibus dicendi, Elementorum rethorices libri duo*, Corpus Reformatorum, hg. von C. G. BRETSCHNEIDER, 1846, S. 504.

<sup>13</sup> ARNDT, *Mathis Neithart Gotthart* (wie Anm. 5) S. 19–29, hier S. 20.

<sup>14</sup> Vgl. MICHAEL ROTH, *Matthias Grünwalds Zeichnungen zum Isenheimer Altar*, in: BÉGUERIE-DE PAEPE, LORENTZ, *Grünwald und der Isenheimer Altar* (wie Anm. 2) 2007, S. 92–105, hier S. 92; THOMAS SCHAUERTE, *Ruhm, Nachruhm und Memoria. Anmerkungen zu Grünwald und seinen Auftraggebern*, in: *Matthias Grünwald: Zeichnungen und Gemälde*, 2008, S. 36–43, hier S. 36; ZIERMANN, *Matthias Grünwald* (wie Anm. 4) S. 9; CLAUS GRIMM, *Grünwalds Bildsprache*, in: RIEPERTINGER, BROCKHOFF, *Das Rätsel Grünwald* (wie Anm. 3) S. 31–44, hier S. 31, spricht von 25 Gemäldetafeln und 35 Zeichnungen.

<sup>15</sup> Vgl. VOGT, *Grünwald* (wie Anm. 5) S. 14.

<sup>16</sup> LANCKORONSKA, *Matthäus Gotthart Neithart* (wie Anm. 5) S. 106.

<sup>17</sup> „Von den Alten interessiert noch Grünwald, ein ganz Wilder (zum Unterschied von Halbwilden) und psychisch begabter Kerl“, vgl. FELIX KLEE (Hg.), *Paul Klee, Briefe an die Familie 1893–1940* 1: 1893–1906, 1979, S. 617.



der Perspektive einer gesunden, einer „goldenen Mitte“ heraus zu interpretieren.<sup>18</sup> Wilhelm Fraenger hat insofern für die mit den Abnormitäten eines Hieronymus Bosch konfrontierte Wissenschaft, also die Gruppe der sachverständigen Betrachter, das Bestreben festgestellt, „sich totzustellen oder durch unverbindliche Beschönigungen das brennende Problem zu mildern“.<sup>19</sup> So deutete Fraenger die seinerzeit vorherrschenden Reaktionen der Forschung auf die phantastischen Bildvisionen Boschs als Symptom einer reflexartig funktionierenden Selbstsicherung der Wissenschaft, mit der diese sich alle von der bürgerlichen Norm abweichenden und demgemäß methodisch schwer disziplinierbaren Erscheinungen vom Leibe zu halten suchte.<sup>20</sup> Ein erhellendes Beispiel für diesen allzu menschlichen Sprung auf das Angenehme bietet in bezeichnender Weise auch die Deutungsgeschichte von Caravaggios „Amor als Sieger“: In der Bildmitte ist in verspielter Pose ein Jüngling zu sehen, der an seinen Flügeln und den zwei Pfeilen in seiner Hand unmittelbar als der Venus-Sohn Amor erkennbar ist. Um Amor herum sind Musikinstrumente, Bücher, Architektengerät und Rüstungsteile platziert. Über mehrere Jahrhunderte hinweg ist darin eine Allegorie auf die viel besungene sieghafte Macht der Liebe gesehen worden (*omnia vincit amor*) (Abb. 1).<sup>21</sup> Erst in jüngster Zeit hat man die ausgesprochen homoerotischen Akzente in der Darstellung dieses Knabengottes erkennen und anerkennen wollen, obwohl der dem Blick des Betrachters von Caravaggio kunstvoll offengelegte Anus des Knaben und das Verfängliche seines zum Gesäß verdrehten linken Arms, einmal erkannt bzw. anerkannt, eigentlich kaum mehr zu übersehen sind.<sup>22</sup>

<sup>18</sup> WILHELM FRAENGER, Hieronymus Bosch, 1975, S. 8; kritisch gegenüber solcher Haltung auch Wassily Kandinsky: „Verstehen‘ ist Heranbildung des Zuschauers auf den Standpunkt des Künstlers“, WASSILY KANDINSKY, Über das Geistige in der Kunst, 1912, S. 12.

<sup>19</sup> FRAENGER, Hieronymus Bosch (wie Anm. 18) S. 8.

<sup>20</sup> FRAENGER, Hieronymus Bosch (wie Anm. 18) S. 8.

<sup>21</sup> Vgl. DUNCAN BULL et al. (Hg.), Rembrandt – Caravaggio. Katalog zur Ausstellung im Van Gogh Museum in Zusammenarbeit mit dem Rijksmuseum in Amsterdam, 2006, S. 142; ALBRECHT WILKENS, Licht und Gewalt bei Caravaggio. Studien zur Entstehung und Wirkungsgeschichte einer epiphanen Neuerung, Diss. FU Berlin 1999, S. 8–23.

<sup>22</sup> „Dies [die körperlich homosexuelle Note, Anmerkung des Verfassers] ist die Evidenz des Bildes und alle prüde Züchtigung, die diesem Bilde durch interpretierende Kunsthistoriker widerfahren ist, seien es adelnde Ikonologen oder kompensatorische Gottsucher, ist die Fortsetzung des Kampfes zwischen Amor divino und Amor terreno“, so sehr treffend HERWARTH RÖTTGEN, Caravaggio: Der irdische Amor oder Der Sieg der fleischlichen Liebe, 1992, S. 40; ihm folgend WILKENS, Licht und Gewalt (wie Anm. 21) S. 19f.



Abb. 1: Michelangelo Merisi da Caravaggio, „Amor als Sieger“, 1602–1603, Öl auf Leinwand, 156x113 cm, Staatliche Museen, Berlin.

### **Stuppacher Madonna**

Und so kann es nicht sonderlich verwundern, dass auch in der von Grünewald zwischen 1514 und 1516 geschaffenen „Stuppacher Madonna“ die Inhalte einer zweiten Bildebene bis heute unentdeckt geblieben sind, weil man in dieser Tafel ausschließlich ein Andachts- und Huldigungsbild im Sinne mystischer Marienminne nach dem Hohelied Salomons oder Bezüge zu

den Offenbarungen der Birgitta von Schweden sehen wollte:<sup>23</sup> Im Zentrum der Komposition stehe die Mutter mit dem Kinde. Maria reiche dem Knaben die Paradiesesfrucht, die den Sündenfall verursacht hat. Dies sei Grundaussage des Ganzen, alles Einzelne im Bild darauf sinngebend zu beziehen usw.<sup>24</sup>

Diese Deutungsmuster stehen ganz im Einklang mit den Methoden der Ikonographie, die Bildgegenstände primär unter Berücksichtigung von zeitgenössischen, vor allem philosophischen, theologischen oder literarischen Quellen erklärt.<sup>25</sup> Es ist wesentlich ein „wiedererkennendes Sehen, das die Malerei auf außerbildlich bekannte Daten bezieht“.<sup>26</sup> Nicht farbige Räume, sondern Begriffe rücken in den Vordergrund.<sup>27</sup> Der Betrachter sieht nicht zuerst und allein die Bilder selbst, sondern zugleich Texte zu Bildern. Er sieht vor allem, was er liest und hört.<sup>28</sup> Erschlossen wird, was dem Betrachter als

---

<sup>23</sup> Vgl. HEINRICH FEURSTEIN, Zur Deutung des Bildgehalts bei Grünewald, in: ERNST BUCHNER, KARL FEUCHTMAYR (Hg.), Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst 1, 1924, S. 137–163; PAUL RUESS, Unsere Liebe Frau von Stuppach, 1951, S. 67–97; WILHELM FRAENGER, Grünewald, 1983, S. 84–88; BERTA REICHENAUER, Grünewald, 1992, S. 68 und 75; ZIERMANN, Matthias Grünewald (wie Anm. 4) S. 159; KATHARINA HEINEMANN, Stiftungen für das Seelenheil: Heller-Altar und Maria-Schnee-Altar, in: RIEPERTINGER, BROCKHOFF, Das Rätsel Grünewald (wie Anm. 3) S. 205–222, hier S. 217.

<sup>24</sup> Vgl. etwa REICHENAUER, Grünewald (wie Anm. 23) S. 62–80; BRUNO HILSENBECK, Was er euch sagt das tut. Wallfahrten des Geistes und des Herzens zu Grünewalds Stuppacher Madonna, 1995, S. 9 und 63; BRIGITTE BARZ, Die Stuppacher Madonna von Matthias Grünewald, 1998, S. 10f.

<sup>25</sup> ERWIN PANOWSKY, Ikonographie und Ikonologie, 1978, S. 41–51.

<sup>26</sup> So OSKAR BÄTSCHMANN, Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik, 2001, S. 27, nach Max Imdahls Gegensatz zwischen dem „wiedererkennenden Sehen“ und dem „sehenden Sehen“, das sich auf die Sinnesdaten der Malerei selbst einlässt. Zur Lehre vom „unschuldigen Auge“ auch JOHN RUSKIN, The Elements of Drawing, 1857, dt.: Grundlagen des Zeichnens. Drei Briefe an Anfänger, 1901, S. 4f. (dort Anm. zu Ziff. 5); kritisch ERNST HANS GOMBRICH, Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation, 1960, S. 296.

<sup>27</sup> Dahin geht auch die Kritik Paul Valéry's: „Die meisten Leute nehmen die Welt viel häufiger mit dem Verstand als mit den Augen wahr. Anstelle farbiger Räume nehmen sie Begriffe in sich auf. Eine kubische weißliche Form, die hochsteht und mit Reflexen von Glasscheiben durchschossen ist, nennen sie mir nichts dir nichts ein Haus, was für sie soviel heißt wie: Das Haus!“, vgl. PAUL VALÉRY'S, Introduction à la méthode des Léonard de Vinci (1894), in: Œuvres 1, hg. von J. HYTIER, 1960, S. 1153–1199, zitiert nach der Ausgabe: PAUL VALÉRY, Leonardo. Drei Essays, übertragen von K. A. HORST, 1960, S. 67.

<sup>28</sup> Vgl. ERNST HANS GOMBRICH, Aims and Limits of Iconology, in: Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance, 1972, S. 1–25, dt.: Ziele und Grenzen der Ikonologie, in: EKKEHARDT KAEMMERLING (Hg.), Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme (Bildende Kunst als Zeichensystem 1) 1979, S. 377–433; EVELYN CHAMRAD, Der Mythos vom Verstehen: ein Gang durch die Kunstgeschichte unter dem Aspekt des Verstehens und Nichtverstehens in der Bildinterpretation, Diss. Düsseldorf 2001, S. 69f.





Abb. 2: Matthias Grünewald, „Stuppacher Madonna“, um 1516, Öl auf Leinwand auf Nadelholz, 186x150 cm, Pfarrkirche Mariä Krönung, Bad Mergentheim, Stuppach.

Wissensinhalt vorgegeben ist, was von ihm also zuvor gewusst wurde.<sup>29</sup> Wird ein Bild vom Künstler bewusst in mehrdeutige Zusammenhänge gestellt, so versagt diese Lehre, weil sie auf Eindeutigkeit angewiesen ist und das Sehen zu eindeutigen Schlüssen verleitet.<sup>30</sup> Sie erwägt erst gar nicht, dass ein

<sup>29</sup> Vgl. MAX IMDAHL, Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik, in: Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 60, 1980, S. 97; BÄTSCHMANN, Einführung (wie Anm. 26) S. 31–34 und 61.

<sup>30</sup> Vgl. CHAMRAD, Mythos vom Verstehen (wie Anm. 28) S. 5; zu solcher Reduktion des Sehens auch BÄTSCHMANN, Einführung (wie Anm. 26) S. 50.

Nichtverstehen oder nicht (gleich) Erkennen von Seiten des Künstlers oder seines Auftraggebers intendiert sein könnte.<sup>31</sup>

Dabei wäre es gerade bei einem wasserbaumeisterlichen Konstrukteur und Farbkünstler wie Grünewald geboten, die erste Annäherung an das im Bild Dargebotene über eine vorikonographische Wahrnehmung und Identifizierung reiner Formen, also gewisser Konfigurationen von Formen, Linien und Farben zu versuchen, als seine Kunst sogleich in das jeweilige außerbildliche historische Wissen einzuordnen und zwanghaft nach der Übereinstimmung aller Einzelheiten zum Ganzen als dem maßgeblichen Kriterium für die Richtigkeit des Verstehens zu fahnden.<sup>32</sup> Die Bilder und Zeichnungen Grünewalds sind in besonderem Maße geprägt von konstruktiv formalen Überlegungen<sup>33</sup>, die für die Bildaussage immanent sind.<sup>34</sup>

Auch bei der „Stuppacher Madonna“ (Abb. 2) erschließt sich der Zugang zu den chiffrierten Inhalten des Bildes über die dichte Konstruktion aus Formen und Farben.<sup>35</sup> Zwei Diagonale durchziehen die gesamte Bildtafel. Die eine führt vom Dach der Kirche in der rechten oberen Ecke an der linken Seite Marias und der Bank mit Krug und Schale entlang nach links unten. Eine weniger auffällige, zweite Sichtdiagonale verläuft von links oben nach rechts unten, also von der Aureole mit Gottvater an Marias rechter Seite vorbei zu den dornenlosen Rosen rechts unten. Optisches Zentrum des Bildes ist Maria

<sup>31</sup> Vgl. CHAMRAD, Mythos vom Verstehen (wie Anm. 28) S. 5.

<sup>32</sup> Ganz im Sinne der von Paul Valéry empfohlenen Methode: „Ich glaube jedoch, dass die sicherste Methode, ein Gemälde zu beurteilen, darin besteht, dass man zunächst nichts in ihm wiedererkennt und Schritt für Schritt die Folge von Induktionen vollzieht, wie sie die gleichzeitige Anwesenheit farbiger Flecken auf einem begrenzten Feld erforderlich macht, um dann von Übertragung zu Übertragung, von Vermutung zu Vermutung, bis zum Verständnis des Themas aufzusteigen, manchmal auch nur bis zum Bewusstsein des Wohlgefallens, das man nicht immer auf Anrieb verspürt hat“, vgl. VALÉRY, Leonardo (wie Anm. 27) S. 68. So in der Quintessenz auch BÄTSCHMANN, Einführung (wie Anm. 26) S. 145: „Der Übergang von der Frage nach der Bedeutung zur Frage nach dem, was die Bilder als sie selbst hervorbringen, ist für das Subjekt ein Übergang vom Rausch zur Nüchternheit. Das ist kein angenehmer Vorgang, aber er ist notwendig sowohl für uns wie für die Bilder. Wenn wir nach dem fragen, was sie hervorbringen, kommen sie uns neu in unser neu geöffnetes Anschauen und Erkennen.“

<sup>33</sup> LANCKORONSKA, Matthäus Gotthart Neithart (wie Anm. 5) S. 142.

<sup>34</sup> Instruktiv hierzu die Methode des „Farbfleckensehens“, wie sie Gustav Johannes von Allesch zu Pieter Bruegels Bauertanz beschrieben hat: „Wenn wir die im normalen Leben ganz ungewohnte und unnatürliche Haltung einnehmen, nicht sofort unser Augenmerk auf die dargestellten Vorgänge zu richten, Menschen, Häuser und Bäume zu bemerken, sondern wie mit einer Art Seelenblindheit geschlagen, zunächst nur die Oberfläche des Bildes ohne jede Deutung, ohne jedes gegenständliche Verständnis in uns aufnehmen, so bemerken wir eine große Menge heller bunter Farben, die von einzelnen dunklen Flecken unterbrochen sind“, GUSTAV JOHANNES VON ALLESCH, Wege zur Kunstbetrachtung, 1921, S. 90f.

<sup>35</sup> Vgl. dazu REICHENAUER, Grünewald (wie Anm. 23) S. 64.

mit dem Kinde, die mit ihrem ausgebreiteten Mantel ein Dreieck bildet. Ihr Kopf befindet sich auf dem Schnittpunkt der beiden Diagonalen. In der Form der Kathedrale wiederholt sich der pyramidale Aufbau der Marienfigur. Im physischen Mittelpunkt der Komposition befindet sich der Granatapfel. Farblich ist das Bild zum einen von fein abgestuften, nuancierten Farbtönen und einer diffusen Lichtgebung, zum anderen von farblich stark kontrastierenden Farbfeldern geprägt. Neben Gelb in den Lichtstrahlen des Himmels dominieren in dem Bild die Farben Blau, Grün und Rot in mannigfachen Stufungen: Grüne Töne finden sich in den der Natur angehörenden Motiven, die beinahe über die gesamte Szenerie wuchern. Rote Töne finden sich vor allem im Untergewand Marias und der Kathedrale. Blau sind der Himmel und der Mantel Marias. Der Körper des Kindes sowie Haupt und Hände Marias sind auffallend hell in einer rosigen Inkarnatfarbe gehalten. Diese rosigen Töne finden ihre Entsprechung im sandsteinfarbenen Kirchenbau, dessen in der Darstellung linke, etwas zurückliegende Gebäudehälfte in heller gehaltenen Tönen über den in zartem Gelb und Rosa schimmernden Regenbogen hinweg eine Verbindung zur hell-rosigen Hautfarbe von Mutter und Kind schafft. Nimmt man diese sich insgesamt hell absetzende, nach einem für Grünewald typischen, zentrierenden Darstellungsschema genau auf dem Scheitelpunkt der Bilddiagonalen sitzende und damit allein schon Bedeutung heischende Farbfläche näher in den Blick, so bewirkt die übergreifende Disposition der Farben und Helligkeiten<sup>36</sup> im Betrachter allmählich einen Sinnwechsel zwischen dem vordergründig Dargestellten und den durch verwandte Helltöne ineinander verschränkten Teilen eines zweiten, kunstvoll konstruierten Bildsinns in der Gestalt eines lüsternen Ebers.

Dabei handelt es sich nicht etwa um einen Eber im Sinne eines *sensus spiritualis*,<sup>37</sup> denn der Eber ist nicht nur geistiger Hintersinn des Bildes, der sich erst aus den Motiven und Zeichen erschlösse. Vielmehr ist er sichtbar in der Komposition selbst angelegt und damit selbst Zeichen. Die lüstern gekrümmte Rückenlinie ist durch das Halbrund des Regenbogens dargestellt. Das untere Ende des Halbrunds findet seine Verlängerung in dem Körper des Kindes, der das durch die Krümmung nach vorne geschobene Becken und die

---

<sup>36</sup> Grünewalds außergewöhnliche Fähigkeit, alles aus der Farbe heraus zu entwickeln, ist bereits mehrfach in der Forschung herausgearbeitet worden. Vgl. z. B. ANNA MORAHT-FROMM, Zum Frühwerk Grünewalds, in: MACK-ANDRICK, Grünewald und seine Zeit (wie Anm. 3) S. 119–126, hier S. 121f.

<sup>37</sup> Vgl. CHAMRAD, Mythos vom Verstehen (wie Anm. 28) S. 63; BÄTSCHMANN, Einführung (wie Anm. 26) S. 4.

beiden Hinterbeine des Ebers bezeichnet. Das prominent ausgeführte Ohr des Kindes wird bei dieser Betrachtung zum Ringelschwanz. Haupt und Hals der Mutter bilden Schulterpartie und rechtes Vorderbein des Ebers. Das Haar Marias fällt auf der rechten Kopfseite der damaligen Konvention entsprechend nicht senkrecht breit herab, sondern eng entlang des Kopfes und unterstreicht so den Umriss des Vorderbeins. Der Kopf des Ebers ist im Profil mit Ohr, lustvoll geschlossenem Auge und weit geöffnetem Maul sowie geheimnisvollen Hörnern aus der von Grünewald erfundenen<sup>38</sup> Gestaltung des Chors der Kathedrale heraus konstruiert, deren nördliche Querhausfassade von der Forschung als Fassade des südlichen Querhauses des Straßburger Münsters identifiziert wurde.<sup>39</sup> Am unteren Ende der Bauchseite des Ebers ragt in Gestalt des linken Armes des Kindes ein ausgeschachteter Penis hervor, dessen Eichel – im Mittelpunkt des Bildes – der rötliche Granatapfel bildet. Das Korallenarmband am rechten Handgelenk des Kindes, das im Lichte der kanonischen Motivik durchaus ungewöhnlich erscheint, profiliert den Penis an seiner Unterseite.

Grünewald hat die Gestalt des Ebers mittels einer genau kalkulierten Camouflage-Technik „auf die Kante“ gemalt. Er changiert gleichsam zwischen primärem und sekundärem Bildsinn. Wähnt man sich seiner umrisshaften Erscheinung auf sekundärer Ebene sicher, so kippt die visuelle Wahrnehmung auch schon wieder in die primäre Bildsphäre und umgekehrt.

Eine derart überlegte, bis ins Letzte ausgeklügelte Kompositionsweise aus Farben und Formen, die Bildgehalte maßgeblich aus der Farbe heraus zu gestalten vermag, ist für Grünewald durchaus typisch. Schon in seiner frühen „Verspottung Christi“ (Abb. 3) hat Grünewald die zwei schlagenden Schergen mittels weißer und jedenfalls heller Farbflächen zu einer Gruppe verklammert.<sup>40</sup> Es entsteht so eine Diagonale, die infolge ihrer zweifachen Durchkreuzung gemeinsam mit weiteren Farbkreuzungen die Idee der Passion im Sinne eines sekundären Bildinhalts in die Darstellung einfügt.<sup>41</sup>

<sup>38</sup> Vgl. PANTXIKA BÉGUERIE-DE PAEPE, PHILIPPE LORENTZ, Neue Hypothesen über die Entstehung des Isenheimer Altars: Grünewald und Straßburg?, in: DIES., Grünewald und der Isenheimer Altar (wie Anm. 2) S. 12–15, hier S. 14.

<sup>39</sup> BÉGUERIE-DE PAEPE, LORENTZ, Neue Hypothesen (wie Anm. 38) S. 14.

<sup>40</sup> BÄTSCHMANN, Einführung (wie Anm. 26) S. 141f.

<sup>41</sup> Zum komplexen Kompositionsschema der „Verspottung“ bereits LANCKORONSKA, Matthäus Gotthart Neithart (wie Anm. 5) S. 46.





Abb. 3: Matthias Grünewald, „Die Verspottung Christi“, 1503–1505, Öl auf Holz, 109x74,3 cm, Alte Pinakothek, München.

In der „Stuppacher Madonna“ erzeugt Grünewald ein zusätzliches Moment der Balance zwischen den Bedeutungsebenen, indem er das Auge des Betrachters immer wieder weg von der sphärischen Erscheinung des Ebers auf die in kräftigen Farben gemalten Gewänder Marias zieht: den blau-violetten Mantel und das überaus kostbar ausgestaltete rote Brokatgewand, in dem allein die Forschung über fünfzig verschiedene Rottöne<sup>42</sup> gezählt hat.

<sup>42</sup> Vgl. BARZ, Stuppacher Madonna (wie Anm. 24) S. 12.



Besondere Aufmerksamkeit verdienen in diesem Zusammenhang die Abweichungen, die sich zwischen Grünewalds vorbereitender Kreidezeichnung (Abb. 4)<sup>43</sup> und seinem ausgeführten Gemälde feststellen lassen.<sup>44</sup> Sie sind konstitutiv dafür, dass sich die genannten Bildelemente überhaupt zu der Erscheinung des Ebers verdichten können.

Während Maria in der Vorstudie noch gekrönt ist und damit zum Symbol des Triumphs der Kirche wird,<sup>45</sup> fehlt diese Krone auf der fertigen Bildtafel. Auffällig ist auch der später vollkommen veränderte Ausdruck in den Gesichtern von Mutter und Kind. Das Wickeltuch, in dem Maria das Jesuskind in der Zeichnung hält, ist im Gemälde durch einen Gazeschleier ersetzt, der kaum erkennbar ist und damit die Silhouette des Ebers nicht unterbricht. Außerdem hat Grünewald im Bild die Arme des Kindes anders angeordnet, die Flügel am Rücken weggelassen, das Korallenarmband hinzugefügt und hintersinnfälligerweise sämtliche Gliedmaßen des Kindes größer, voller und schwerer ausgeführt. Eine vorstudienkonforme Umsetzung hätte den hier vorgestellten Befund nicht zugelassen. Es ist daher anzunehmen, dass Grünewald erst während der Ausführung seine Ideen zum sekundären Bildinhalt entwickelte und ausgestaltete.

Mit der gefundenen Doppelbödigkeit der Bildtafel korrespondieren ihre selbst für heutige Augen im Kontext marianischer Andachtsbilder höchst eigenartige Gesamtanlage und Stimmung. Schon Wilhelm Fraenger hat auf die starke Sinnenfreude<sup>46</sup> hingewiesen, die aus dem Bild der „Stuppacher Madonna“ im Kontrast zum Muttergottesbild des Isenheimer Altars spricht. Zwar sind beide Bildnisse motivisch und stilistisch einander verwandt.<sup>47</sup> Anstelle des reinen Symbolismus eines theologischen Spiritualismus

---

<sup>43</sup> Die Zeichnung beschränkt sich auf die Darstellung der Bildzentrale mit Maria, dem Kind und dem Baum, vgl. dazu MICHAEL ROTH, Funktion und Nutzen der Zeichnung bei Matthias Grünewald, in: Matthias Grünewald: Zeichnungen und Gemälde (wie Anm. 14) S. 44–52, hier S. 50; DERS., Studien zur Stuppacher Madonna, in: ebenda, S. 178–180, hier S. 180.

<sup>44</sup> Vgl. ANTJE-FEE KÖLLERMANN, „... in Wahrheit den fürtrefflichsten und Besten gleich zu schätzen“ Matthias Grünewald – Anmerkungen zu Leben und Werk, in: Matthias Grünewald: Zeichnungen und Gemälde (wie Anm. 14) S. 14–35, hier S. 27; ROTH, Funktion und Nutzen (wie Anm. 43) konstatiert „massive Änderungen“, die eine „thematische Neuorientierung“ bedeuteten, ohne dies aber in einen Bedeutungszusammenhang stellen zu können.

<sup>45</sup> ROBERT SUCKALE, Themen und Stil altgläubiger Bilder 1517–1547, in: TACKE, Kunst und Konfession (wie Anm. 6) S. 34–70, hier S. 39.

<sup>46</sup> FRAENGER, Grünewald (wie Anm. 23) S. 86.

<sup>47</sup> Vgl. VOGT, Grünewald (wie Anm. 5) S. 99.



Abb. 4: Matthias Grünewald, „Maria mit Kind“, Studie zur „Stuppacher Madonna“, um 1516, Schwarze Kreide und Pinsel in brauner Wasserfarbe auf Papier, 31,4x27,8 cm, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen, Berlin.

in der Isenheimer Marien tafel tritt hier aber mit dem verwünschten, wildwüchsigen Sommergarten,<sup>48</sup> der gewittrigen Sommerschwüle, dem Ausdruck der Freude an farbenreicher Sinnenschönheit, die nicht zuletzt in der anmutigen Darstellung der ungekrönten „irdischen Maria“<sup>49</sup> zum Ausdruck kommt, eine überaus betonte „sinnhafte Gegenwärtigkeit“ in den Vorder-

<sup>48</sup> Zuweilen gar als „Lustgarten“ umschrieben, vgl. HANNS HUBACH, Matthias Grünewald. Der Aschaffenburger Maria-Schnee-Altar. Geschichte – Rekonstruktion – Ikonographie, 1996 (Quellen und Abhandlungen zur mittelhessischen Kirchengeschichte 77) S. 211.

<sup>49</sup> So auch schon LANCKORONSKA, Matthäus Gotthart Neithart (wie Anm. 5) S. 184.

grund, die für die Zeitgenossen Gründwalds noch weitaus empfindlicher gewirkt haben dürfte. Da Maria seit dem frühen Mittelalter zum Symbol der Kirche geworden war, wurden auf diese bezogene Inhalte sehr oft sinnfällig in Form marianischer Themen behandelt.<sup>50</sup> Die himmlische Maria, die zugleich die *Ecclesia Christi* ist, war Sinnbild der „guten, ewigen Kirche“.<sup>51</sup> In der Zeit der Glaubekämpfe symbolisierte die irdische Maria, die das Kind geboren hat, die „schlechte Kirche in ihrer Zeitlichkeit“.<sup>52</sup> Und Grünewald spitzt diese Aussage noch zu, indem er sie in starkem Kontrast zum nackten Kind überreich in ein rotes Gewand aus schwerem, kostbar verbrämten Brokat und einen von einer goldenen Borte gesäumten und mit violetter Seide abgefütterten blauen Mantel hüllt. Blau ist die Farbe des irdischen Christus und verweist somit direkt auf seinen römischen Stellvertreter auf Erden. Rot wiederum sind die Würdengewänder der römischen Kirche. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang schließlich auch das pausbackige, erstaunlich irdisch-menschlich anmutende Jesuskind, das auf Marias Schoß steht.<sup>53</sup>

Eine Betrachtung dieser komplexen Bildkomposition im Einzelnen legt den Schluss nahe, dass in diesem „Andachtsbild“ etwas nicht stimmen kann und am Ende alles zwischen Gut und Böse, Heil und Verdammnis zu oszillieren scheint. Die Bienenkörbe zur Linken Marias symbolisieren ebenfalls die irdische Kirche;<sup>54</sup> mit der Biene als dem Sinnbild des gläubigen Christen.<sup>55</sup> Verschiedentlich hat man hervorgehoben, dass die Bienenkörbe visionär eng mit Maria verbunden sind: Maria sei „in Wahrheit der Bienenkorb, als die hochgelobte Biene, Gottes Sohn, ... in meinem Schoß Einkehr nahm“.<sup>56</sup> Keine der maßgeblichen Deutungen dieses Bildes<sup>57</sup> hat indessen bemerken wollen, dass der linke Bienenkorb in der unteren Reihe auf dem Kopf liegt! Die Öffnung und das Flugloch zeigen nach oben. Ein Umstand, der suggeriert, dass in der Kirche etwas nicht stimmt bzw. eine Biene darin nicht sein kann; göttliche Empfängnis ist hier unmöglich.

<sup>50</sup> LANCKORONSKA, Matthäus Gotthart Neithart (wie Anm. 5) S. 136.

<sup>51</sup> LANCKORONSKA, Matthäus Gotthart Neithart (wie Anm. 5) S. 136.

<sup>52</sup> LANCKORONSKA, Matthäus Gotthart Neithart (wie Anm. 5) S. 142.

<sup>53</sup> So auch schon LANCKORONSKA, Matthäus Gotthart Neithart (wie Anm. 5) S. 185.

<sup>54</sup> Vgl. GERD HEINZ-MOHR, Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, 1971, S. 54.

<sup>55</sup> Vgl. OSCAR DOERING, Christliche Symbole. Leitfaden durch die Formen- und Ideenwelt der Sinnbilder in der christlichen Kunst, 1940, S. 138.

<sup>56</sup> Vgl. ZIERMANN, Matthias Grünewald (wie Anm. 4) S. 156.

<sup>57</sup> Weder FRAENGER, Grünewald (wie Anm. 23) S. 84–88 und 292f. noch REICHENAUER, Grünewald (wie Anm. 23) S. 61–80 noch ZIERMANN, Matthias Grünewald (wie Anm. 4) S. 156; anders nur BARZ, Stuppacher Madonna (wie Anm. 24) S. 28.

Eine andere gedankliche Verbindung lässt sich zur Verkündigungsszene auf der zweiten Schauseite des Isenheimer Polyptychons herstellen. In dem vor Maria liegenden Buch sind die Worte einer Prophezeiung aus Jesaja 7,14,15 zu lesen: *Ecce Virgo concipiet et pariet filium et vocabitur nomen ejus Emanuel. Butyrum et mel comedet ut sciat reprobare malum et eligere bonum* („Die junge Frau wird schwanger werden und einen Sohn zur Welt bringen, den wird sie Immanuel nennen. Er wird Rahm und Honig essen, bis er Gutes und Böses unterscheiden kann“).<sup>58</sup> Nun, im irdischen Garten der „Stuppacher Madonna“ gibt es allem Anschein nach weder Rahm noch Honig zu essen; die Bienenkörbe wirken verwaist und nicht bewirtschaftet, Krug und Schale sind leer. Die Umfriedung des Gartens ist in der linken Bildhälfte löchrig und morsch und verkehrt so das für die Mariensymbolik typische Motiv des „geschlossenen Gartens“ (*Hortus conclusus*)<sup>59</sup> als Bezirk der Tugend in sein Gegenteil.

Der Ansatz, das Bild nach traditioneller Lesart auf ein marianisches Andachtsbild zu reduzieren, wird schließlich auch durch den kaum sichtbaren Schleier konterkariert, der auf geniale Weise das Kind abschirmend einhüllt, ohne dabei aber die Flächenkomposition des Ebers auf zweiter Ebene zu tangieren. Einen ähnlichen Schleier hatte schon Cranach d. Ä. wenige Jahre zuvor in seinem für damalige Augen skandalös aufreizenden und vor zügelloser Liebe warnenden Aktbild „Venus und Cupido“ dargestellt. Grünewald könnte damit im Sinne der allbekannten Bedeutung eines „Schleiers kaum wahrnehmbarer Anspielungen“<sup>60</sup> eine deutliche Aufforderung zur Suche einer Verschleierung im Bild gegeben haben.

Neben dem lüsternen Eber ist in dem Bild eine Fülle weiterer, unmissverständlich diesseitig bis unzüchtig konnotierter Symbole enthalten. Da es in Grünewalds Kunst kaum bloße Dekoration gibt, dürfen wir auch hier jedes einzelne Motiv als Sinnträger behandeln. Die Bildzeichen sind dabei regelmäßig polysemantisch aufzufassen, haben also – ganz unabhängig von der gefundenen Doppelbödigkeit des Bildes – jeweils mehrere Bedeutungen, die dem heutigen Rezipienten in ihrer Gesamtheit häufig nicht mehr zugänglich sind.

<sup>58</sup> Vgl. PANTXIKA BÉGUERIE-DE PAEPE, PHILIPPE LORENTZ, Der Isenheimer Altar, in: DIES., Grünewald und der Isenheimer Altar (wie Anm. 2) S. 68–79, hier S. 71.

<sup>59</sup> Vgl. HUBACH, Matthias Grünewald (wie Anm. 48) S. 113.

<sup>60</sup> Vgl. etwa SALVATORE SETTIS, Giorgiones „Gewitter“. Auftraggeber und verborgenes Sujet eines Bildes in der Renaissance, 1978, S. 188.

Der Finger der linken Hand des Kindes deutet auf den Olivenbaum und die dahinter liegende Kathedrale. Auch diese beiden Motive symbolisieren die weltliche Kirche.<sup>61</sup> Grünewald hat hier einen dünnen, ungesunden, vergeilten Olivenbaum mit Blüten und unreifen Früchten gemalt. Die darin enthaltene Symbolik dürfte auf die Zeitgenossen in hohem Maße ungewöhnlich gewirkt haben. Zwar galt gleichzeitiges Fruchten und Blühen als übliches Zeichen der jungfräulichen Empfängnis Marias. Dies wurde aber regelmäßig an Walderdbeeren demonstriert, nicht an einem Olivenbaum (*olivia speciosa*), der zugleich zu den bekanntesten marianischen Symbolen für die Gottesliebe Marias und ihren Sieg über den Satan zählt.<sup>62</sup> In seiner exponierten Stellung erinnert der Baum an den sündhaften ‚Baum der Erkenntnis‘ aus Michelangelo wenige Jahre zuvor entstandenen Deckenfresko vom „Sündenfall“ in der Sixtinischen Kapelle, der nach christlicher Überlieferung für die falsche, deplatzierte Ausübung der Sexualität stehe, die „den Garten verwüstet“.<sup>63</sup> Hinzu kommen weitere Arrangements innerhalb der Bildtafel, die sich im Sinne einer sexuellen Metaphorik verstehen lassen: Die Fassade des Querhauses der Kathedrale ist zum einen durch zwei kreisrunde Fenster geprägt, deren acht Speichen jeweils in einer Narbe im Kreismittelpunkt zusammenlaufen und die Grünewald anstelle der blumigen Verzierung der Straßburger Rosetten dem Wappen der Stadt Mainz entlehnt haben dürfte.<sup>64</sup> Darunter liegend hat Grünewald anstelle der offen gestalteten Torbögen in der Fassade des Straßburger Münsters vertikal gezogene und wulstig gerandete, dunkle Wandöffnungen geprägt. Im Louvre kann man das um 1510 bis 1530 gemalte Bild „Lot und seine Töchter“ (Abb. 5) eines niederländischen Zeitgenossen<sup>65</sup> Grünewalds besichtigen. Zu sehen ist darauf Lot vor einem Zelt bei zärtlicher Umarmung einer seiner Töchter. Das Zelt hat eine gezogene, spitz zu-

<sup>61</sup> LANCKORONSKA, Matthäus Gotthart Neithart (wie Anm. 5) S. 185.

<sup>62</sup> LANCKORONSKA, Matthäus Gotthart Neithart (wie Anm. 5) S. 185.

<sup>63</sup> WILLIBALD SANDLER, Der verbotene Baum des Paradieses. Was es mit dem Sündenfall auf sich hat, 2009, S. 120f. und 123. – Eine Italienreise Grünewalds wird für möglich gehalten, ist aber nicht belegt. Vgl. hierzu EICHBERGER, Begegnungen (wie Anm. 2) S. 32. Gleichwohl ist der Einfluss toskanischer Künstler auf Grünewalds Werke in der Forschung mehrfach behandelt worden, vgl. dazu PHILIPPE LORENTZ, Grünewald und Leonardo da Vinci: Die Faltenentwürfe des Isenheimer Altars, in: BÉGUERIE-DE PAEPE, LORENTZ, Grünewald und der Isenheimer Altar (wie Anm. 2) S. 16–31, hier S. 31.

<sup>64</sup> Vgl. LANCKORONSKA, Matthäus Gotthart Neithart (wie Anm. 5) S. 189f.; HUBACH, Matthias Grünewald (wie Anm. 48) S. 103; ZIERMANN, Matthias Grünewald (wie Anm. 4) S. 156.

<sup>65</sup> Regelmäßig wird das Bild heute noch Lucas van Leyden zugeschrieben und auf das Jahr 1509 datiert. Oskar Bätschmann hält diese Zuschreibung für überholt, vgl. BÄTSCHMANN, Einführung (wie Anm. 26) S. 127.

laufende, dunkle Öffnung. Davor steht das leuchtende, rote Knie Lots, das zur anerkannten Metapher für die bevorstehende sexuelle Vereinigung wird.<sup>66</sup> In ähnlicher Weise scheint Grünewald mit den beschriebenen Bauelementen die weiblichen Geschlechtsmerkmale metaphorisch in der Kirchenfassade untergebracht zu haben.

Das Kleid Marias ist in seiner seltsamen Verbundenheit mit der umgebenden Flora als offen gekennzeichnet und wird so ebenfalls zum Symbol der weiblichen Scham. Schließlich lässt sich die antithetische Zweiheit von Schale (weit offen und weißlich hell) und Krug (dunkel und nach oben enger) am linken Bildrand im Sinne einer sexuellen Vereinigungsmetaphorik deuten. Dabei wird die symbolische Aussage dieses Bildausschnitts noch durch den abgelegten Rosenkranz unterstrichen, der als weiteres Motiv auf den verborgenen sekundären Bildgehalt verweist, indem hier nicht gebetet wird. In der „Versuchung des Antonius“ ließ Grünewald den Heiligen seinen Rosenkranz noch fest in der Hand halten.

Mehrfach ist in dem Bild symbolisch auch der Topos der gefahrenumwitterten Kirche bezeichnet. So in dem Regenbogen, der sich ikonographisch mit den Offenbarungen der Birgitta von Schweden aus dem 14. Jahrhundert in Verbindung bringen lässt, deren erste gedruckte deutsche Gesamtausgabe 1502 erschienen war.<sup>67</sup> Darin lässt die schwedische Mystikerin Maria angesichts des Sittenverfalls im römischen Kirchenstaat und am Hof der Päpste Innozenz VI. und Urban V. über die vom Einsturz bedrohte Kirche klagen und sich selbst als Regenbogen bezeichnen, um welchen Wolken dräuen, in denen sich diejenigen sammeln, die ein ausschweifendes Leben führen.<sup>68</sup> Mit dem Granatapfel (Abb. 6) oder besser – auf zweiter Bildebene – der von Geilheit geröteten Eichel des Ebers beansprucht dieser Topos gar den physischen Mittelpunkt des Bildes. Auch an dieser Stelle bleibt die Symbolik Grünewalds

---

<sup>66</sup> So auch BÄTSCHMANN, Einführung (wie Anm. 26) S. 129.

<sup>67</sup> WALTER KARL ZÜLCH, Der historische Grünewald, 1938, S. 249; LANCKORONSKA, Matthäus Gotthart Neithart (wie Anm. 5) S. 187; FRAENGER, Grünewald (wie Anm. 23) S. 86.

<sup>68</sup> Vgl. ZIERMANN, Matthias Grünewald (wie Anm. 4) S. 125.





Abb. 5: Anonym (vormals Lucas van Leyden), „Lot und seine Töchter“, um 1510 bis 1530, Öl auf Holz, 48x34 cm, Musée du Louvre, Paris.

indessen mehrdeutig. Als Granatapfel steht das Motiv für die Kirche als Gemeinschaft der Gläubigen und außerdem für den Priesterstand, der in seiner asketischen Schale reichen Samen trägt.<sup>69</sup> Er ist des weiteren Symbol der irdische Lebensfülle und Vegetation.<sup>70</sup> In welchem Maße Grünwald auch hier mit Blick auf beide Bildebenen komponiert, wird deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass dem Kinde in vergleichbaren Darstellungen üblicher-

<sup>69</sup> Vgl. nur REICHENAUER, Grünwald (wie Anm. 23) S. 68.

<sup>70</sup> HEINZ-MOHR, Lexikon (wie Anm. 54) S. 128.

weise Apfel (Erlösung vom Sündenfall durch Christi Tod) oder Weltkugel (Weltherrschaft Christi) gereicht werden.<sup>71</sup>

Wie nun die gekünstelten Fingerspiele um den „Granatapfel“ herum zu deuten seien, darüber wurde in der Vergangenheit viel gerätselt.<sup>72</sup> Während Maria die Frucht auf den Fingerspitzen ihrer linken Hand zu balancieren scheint, deutet das Kind mit exaltierter Fingergestik in diese Richtung, ohne sie aber zu berühren. Regelmäßig mündeten die Erklärungen über einen angeblichen Segnungsgestus (rechte Hand des Kindes) oder Dreifaltigkeitsgestus (linke Hand Marias) in religiös überhöhte Fingersymbolik<sup>73</sup>, die dem brennenden Problem dieses auffälligen Arrangements im Zentrum des Bildes letztlich ebenso ausweichen wie nüchternere Deutungen jüngeren Datums.<sup>74</sup> In Wahrheit durfte das Kind das sündige Bildzentrum gar nicht und Maria es niemals anders als mit spitzen Fingern berühren.



Abb. 6: Detail aus Abb. 2.

Die sich zwischen Auge und Hängeohr am Kopf des Ebers auffallend dunkel absetzenden, von Grünewald zum Zwecke der Gestaltung des Eberkopfes eigens in die Chorfassade der Kathedrale konstruierten Streben erinnern an ein Hirschgeweih oder Eselsohren. Sie könnten so eine Anspielung auf den seinerzeit allbekanntesten „Papst-Esel“<sup>75</sup> sein: Im Jahr 1496 soll im Tiber ein selt-

<sup>71</sup> REICHENAUER, Grünewald (wie Anm. 23) S. 68.

<sup>72</sup> REICHENAUER, Grünewald (wie Anm. 23) S. 64.

<sup>73</sup> REICHENAUER, Grünewald (wie Anm. 23) S. 68–71; HILSENBECK, Was er euch sagt das tut (wie Anm. 24) S. 13.

<sup>74</sup> Michael Roth spricht von einem „spielerischen Greifmotiv“, was es wohl aber gerade nicht ist, denn das Kind vermeidet die Berührung, vgl. MICHAEL ROTH, Funktion und Nutzen der Zeichnung bei Matthias Grünewald, in: Matthias Grünewald: Zeichnungen und Gemälde (wie Anm. 14) S. 44–52, hier S. 50.

<sup>75</sup> Vgl. zur Legende vom „Papst-Esel“ LANCKORONSKA, Matthäus Gotthart Neithart (wie Anm. 5) S. 107f.



sames Tier mit dem Geweih eines Hirsches (Klerus) und Ohren eines Esels (Papst) gefunden worden sein. Damit wäre der Eber auch deutlich mit dem Kirchenbau und der „sündhaften“ Bilddiagonale verbunden, die das Bild vom Dach der Kirche entlang der linken Seite Marias bis zu den Sexuelsymbolen Krug und Schale durchzieht. Mit der anderen Bilddiagonalen, die das Bild von Gottvater in der linken oberen Ecke bis hinunter zu den dornenlosen Rosen (sündenloser Mensch) durchkreuzt, lässt sich der Eber dagegen nur insoweit in Beziehung setzen, als er direkt auf dem Kreuz beider Diagonalen liegt und so im übertragenen Sinne zwischen beiden steht.

Indem Grünewald in der „Stuppacher Madonna“ anders als noch in seiner Vision der „Versuchung des Antonius“ nicht phantastische Gestalten sündigen Getiers erdenkt, sondern einen Eber darstellt, verleiht er seiner bildhaften Anklage eine unmissverständliche Stoßrichtung. Das Schwein als Symbol des Schmutzes, der Unzucht und böser Geister hat in der christlichen Kultur eine lange Tradition. Im Matthäus Evangelium (8,28ff.) ist zu lesen, wie die von Jesus im Gebiet der Gerasener ausgetriebenen bösen Geister auf ausdrücklichen Wunsch in eine Schweineherde fahren. In der Heiligengeschichte des Antonius ist das Schwein ein ständiges Symbol seiner Versuchungen durch Dämonen. Seit dem Spätmittelalter schließlich war das Schwein zunehmend zum Symbol für den sittlichen Verfall der Kirche geworden, indem es mit unzüchtig oder luxuriös lebenden Pfaffen und Mönchen assoziiert wurde.

### Schneewunder

Der Stuppacher Eber ist keine einmalige Obszönität im Werk Grünewalds,<sup>76</sup> verursacht etwa durch eine affekthafte Empörung. Vielmehr bildet diese Bildtafel im Rahmen des erhaltenen Werkes den verborgenen Auftakt zu Grünewalds von nun an nicht mehr nachlassender künstlerischer Auseinandersetzung mit den reformatorischen Ideen und Anklagen seiner Zeit. Seit jeher wird gerätselt, ob das Stuppacher Bild als Mitteltafel des dreigliedrigen

---

<sup>76</sup> Auf die bezeichnende künstlerische Nähe zwischen Grünewald und Hans Baldung Grien, dessen Bilder vielfach ebenfalls von obszönen Sujets geprägt sind, ist in der Forschung wiederholt hingewiesen worden, freilich ohne dass dabei die hier behandelten Obszönitäten im Schaffen Grünewalds erkannt worden wären, vgl. dazu nur ANNA MORAHT-FROMM, Eine Begegnung mit Folgen? Grünewald und Baldung, in: MACK-ANDRICK, Grünewald und seine Zeit (wie Anm. 3) S. 39–47.

Maria-Schnee-Altars gedacht war.<sup>77</sup> Das linke Flügelbild dieses Altars, das seine Stifter dargestellt haben soll, ist verschollen.<sup>78</sup> Eine Verbindung der Stuppacher Tafel und des „Schneewunder“-Bildes in einem Altar wird heute zwar vielfach auch mit dem Hinweis verneint, dass keinerlei thematische Zusammengehörigkeit in den Tafeln festzustellen sei.<sup>79</sup> Tatsächlich kann das „Schneewunder“-Bild (Abb. 7) im Lichte der hier vorgestellten Deutung der Stuppacher Tafel aber als ihre beziehungsreiche motivische und farbliche Ergänzung und dabei nicht weniger scharfe und obszön gestaltete Anklage gegen die Lasterhaftigkeit des Klerus, hier insbesondere der römischen Kurie gedeutet werden, womit schließlich auch die einstige Bogeninschrift des Maria-Schnee-Altars, die vor dem „schleichenden Gift der Entsittlichung der Kirche in deutschen Landen“ mahnte, auf zweiter Ebene eine sinnfällige Bestätigung erfährt.<sup>80</sup>

Das Bildprogramm behandelt auf seiner primären Bedeutungsebene die Legende vom Maria-Schneefest. Darin wird berichtet, wie in der Sommernacht vom 3. auf den 4. August des Jahres 352 der römische Patrizier Johannes und Papst Liberius den gleichen Traum hatten. Maria erschien ihnen und gab ihnen die Weisung, auf dem römischen Hügel Esquilin eine Kirche zu bauen. Den Bauplatz dafür habe sie durch das dort bereitete Schneefeld selbst erkoren und bezeichnet. Tags darauf fand man den wunderbaren Sommerschnee tatsächlich, und der Papst entwarf darin sogleich den Grundriss für den Bau, den der Patrizier stiftete: St. Maria Maggiore.<sup>81</sup>

Grünewalds Darstellung ist als Simultanbild nach dem Prinzip der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen gestaltet:<sup>82</sup> In der mittleren Bildebene sieht man den Papst im Lateran hinter den nach beiden Seiten zurückgezogenen roten Vorhängen der Loggia auf einem grün-goldenen Himmelbett träumend ruhen. Draußen auf den Palaststufen vor dem Gebäude steht der Patrizier Jo-

<sup>77</sup> Vgl. HUBACH, Matthias Grünewald (wie Anm. 48) S. 110–129; ZIERMANN, Matthias Grünewald (wie Anm. 4) S. 153–161.

<sup>78</sup> Vgl. HUBACH, Matthias Grünewald (wie Anm. 48) S. 10, HEINEMANN, Stiftungen (wie Anm. 23) S. 205.

<sup>79</sup> Vgl. etwa FRANZISKA SARWEY, Grünewald-Studien. Zur Realsymbolik des Isenheimer Altars, 1983, S. 25 sowie die Nachweise bei ZIERMANN, Matthias Grünewald (wie Anm. 4) S. 158f.

<sup>80</sup> Zur Bogeninschrift vgl. HUBACH, Matthias Grünewald (wie Anm. 48) S. 112.

<sup>81</sup> So nach BARZ, Stuppacher Madonna (wie Anm. 24) S. 7; vgl. auch HUBACH, Matthias Grünewald (wie Anm. 48), S. 13f.

<sup>82</sup> Vgl. ZIERMANN, Matthias Grünewald (wie Anm. 4) S. 162.



Abb. 7: Matthias Grünewald, „Schneewunder“, um 1517–1519, Öl auf Leinwand auf Tannenholz, 179x91,5 cm, Augustinermuseum, Freiburg im Breisgau.

hannes mit seinem von hinten dargestellten Eheweib, das zu der Himmelserscheinung Marias im Bildhintergrund emporzuschauen scheint. Im Hintergrund wird die Erscheinung von vielen anderen Menschen wahrgenommen. Weiter vorne formt sich bereits eine Prozession, die vom Papst angeführt zum Esquilin strebt. Ganz im Vordergrund des Bildes hat der Papst als Hauptfigur schon die Hacke erhoben, um im Beisein des knienden Patrizierehepaars auf dem Flecken gefallenen Schnees stehend den Grundriss der ersten stadtrömischen Marienkirche abzustecken. Die Enden des päpst-

lichen Mantels werden von zwei Diakonen, ebenfalls in roten, gold-gesäumten Dalmatiken getragen. Hinter ihnen folgt eine große Zahl weiterer Kleriker mit Kardinalshüten und Bischofsmitren.

Auffallend ist das von Gold prangende Ornat des Papstes, dessen lautes Rot sich in den ihm nachfolgenden Angehörigen der Kurie und den Vorhängen des päpstlichen Schlafgemachs fortsetzt. Es ist eben dieses Rot, das auch in der Stuppacher Tafel die weltliche Kirche symbolisierte. Der Lateran mit dem schlafenden Papst ist in Gelbtönen gehalten, der Farbe des Verrats.<sup>83</sup> Den Vorhang über dem päpstlichen Bett hat Grünewald in irdischem Grün gemalt. Die Haltung des vor dem päpstlichen Schlafgemach nach vorne übergebogenen, den Hintern reckenden Eheweibes im Bildmittelgrund wirkt lasziv. Der Stiel der vom Papst gehaltenen Hacke läuft in gerader Linie im Schritt des Papstes aus und wird so zum Phallussymbol, aus dessen vorderem Ende, dargestellt durch die metallene Hacke, das Ejakulat zur Erde fließt. Der Papst steht inmitten einer riesigen Lache Spermas, die als Symbol der lasterhaften Ausschweifungen der kirchlichen Würdenträger durch den Schnee dargestellt ist. So ungewöhnlich die erhobene Hacke in diesem ikonographischen Zusammenhang erscheint,<sup>84</sup> so sinnfällig kann sie nur in dieser Haltung zum Phallus der Papstkirche werden.

Zur Farbigkeit des Bildes kontrastieren die Gestalt des Weibes des Johannes im Bildmittelgrund sowie die Gesichter des Ehepaares, des Papstes (Abb. 9) und auch des linken Diakons im Vordergrund fahl und elend. Es ist etwas Hoffnungsloses in diesen Mienen. Sie erinnern an die „bösen Gesichter“ in Hieronymus Boschs „Ecce Homo“ (Abb. 8), das dem „Schneewunder“-Bild auch im Gesamtaufbau ähnelt.

---

<sup>83</sup> Vgl. nur HEINZ-MOHR, Lexikon (wie Anm. 54) S. 108. Auch in seinem Abendmahl hat Grünewald den Judas in gelbem Gewand unmissverständlich als Verräter kenntlich gemacht; vgl. dazu MORAHT-FROMM, Zum Frühwerk (wie Anm. 36) S. 122.

<sup>84</sup> Gewöhnlich wird der Papst mit einer zum Boden gerichteten Hacke dargestellt, was auch näher liegt, weil er im Begriff ist, mit der Hacke die Umriss der zu errichtenden Kirche abzustecken; vgl. etwa die bekannten Darstellungen dieses Sujets durch Masolino da Panicale (um 1420), Il Sassetta (um 1430) oder Jacopo Zuchhi (1580).





Abb. 8: Hieronymus Bosch, „Ecce Homo“, um 1480 bis 1490, Mischtechnik auf Eichenholz, 71x61 cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main.

Hier wie dort sind es Gesichter von Menschen, die Jesus als dem Heilbringer fern sind. Das Gesicht des rechten Diakons wirkt zudem feist – lasterhafte Völlerei hat ihn fett gemacht. Die zentrale Bildaussage, der Schlüssel also zum Bildverständnis etwa im Sinne der Lehre Sedlmayrs vom „anschaulichen Charakter“,<sup>85</sup> ist in den Physiognomien der Beteiligten zu finden, vor allem der des Papstes, deren Ausdruck ungewöhnlich und dem vordergründigen Anlass seltsam unangemessen ist – schließlich ist man Zeuge eines Wunders!

<sup>85</sup> Dazu BÄTSCHMANN, Einführung (wie Anm. 26) S. 73–76.

Auch hier findet sich das Explanans also im Bild selbst, wobei Grünewald andere Mittel der verschleierte Mitteilung wählt, als in der Stuppacher Tafel.



Abb. 9: Detail aus Abb. 7.

Auftraggeber sowohl der „Stuppacher Madonna“ also auch des „Schneewunder“-Bildes war der fromme Aschaffener Stiftskanoniker Heinrich Reitzmann.<sup>86</sup> Es stellt sich damit die Frage, wie es gleichwohl zu den vorstehend beschriebenen Inhalten kommen konnte. Die Antwort darauf muss spekulativ bleiben. Zwar kann davon ausgegangen werden, dass Reitzmann die Bilder zur „Sicherung des eigenen Seelenheils“ in Auftrag gab und selbst keine reformatorischen, antiklerikalen Proteste damit bezweckte.<sup>87</sup> Die Rahmenbedingungen der Auftragserteilung dürften Grünewald aber hinreichend Raum für die letztlich doppelbödige Einarbeitung der obszönen Anlagen gelassen haben. Die vertraglichen Absprachen mit Reitzmann werden wie damals üblich die gewünschten Themen und inhaltlichen Programme der zu schaffenden Werke nur stichwortartig umschrieben haben.<sup>88</sup> Ein strenges Diktat Reitzmanns im Detail ist bei einem Künstler wie Grünewald, der immerhin der Hofmaler des ranghöchsten deutschen Kurfürsten war, nicht anzunehmen.<sup>89</sup> Die Visierungen, die den Vertragsgegenstand durch Zeichnungen ergänzend umschrieben, waren wohl nicht koloriert, womit

---

<sup>86</sup> Vgl. ZIERMANN, Matthias Grünewald (wie Anm. 4) S. 153–157.

<sup>87</sup> Zu Leben, Frömmigkeit und Motivation des Heinrich Reitzmann vgl. HUBACH, Matthias Grünewald (wie Anm. 48) S. 14–28.

<sup>88</sup> ARNDT, Mathis Neithart Gothart (wie Anm. 5) S. 19–29, hier S. 22.

<sup>89</sup> ARNDT, Mathis Neithart Gothart (wie Anm. 5) S. 19–29, hier S. 22.

letztlich auch die farbliche Ausgestaltung der künstlerischen Freiheit unterlegen haben dürfte.<sup>90</sup> Im Fall der „Stuppacher Madonna“ weicht die ausgeführte Tafel im Ergebnis überdies gravierend von der vorbereitenden Kreidezeichnung ab.<sup>91</sup> Informationen zur Motivation Grünewalds während der Vorbereitung und Ausführung der von Reitzmann bestellten Werke liegen nicht vor. Ob Grünewald die Ideen zu seinen äußerst subtilen Ausgestaltungen, die den vom Wunsch um eine Jenseitsvorsorge getragenen Stifterwillen raffiniert unerkant unterliefen, erst während der Ausführungen in den Sinn kamen oder ob er sie schon im Zeitpunkt der Vorarbeiten eingeplant hatte, muss offen bleiben. Ebenso, ob er seine kirchlichen Auftragswerke über solche vertraulichen Bildbotschaften an ein eingeweihtes, reformatorisch gesinntes Publikum vielleicht vor dem nur wenige Jahre später bereits entfesselt wütenden Bildersturm schützen wollte, dessen erste Vorboten sich ihm möglicherweise schon ankündigten oder ob er gar selbst gewisse ikonoklastische Tendenzen hatte.

### **Kreuztragung**

Eine diesem Papst (vgl. Abb. 9) ganz ähnliche, elend fahle Physiognomie weist die Gestalt Jesu in Grünewalds „Kreuztragung“ (Abb. 10) auf. Als „eines der hässlichsten [Gesichter des Christus, Hinweis des Verfassers] in der ganzen christlichen Kunst“<sup>92</sup> darf auch es als die Miene des verlorenen Sünders verstanden werden.

Schon mehrfach ist dieses Bild, das Grünewald wohl in den Jahren 1523/24<sup>93</sup> für die Rückseite des Tauberbischofsheimer Altars vermutlich im Auftrag des lutherisch gesinnten Tauberbischofsheimer Pfarrers Christoph Schreiber<sup>94</sup> gemalt hat, mit seinen ausgeprägt naturalistischen Elementen als antiklerika-

---

<sup>90</sup> ARNDT, Mathis Neithart Gothart (wie Anm. 5) S. 19–29, hier S. 22.

<sup>91</sup> Dazu schon Anm. 43.

<sup>92</sup> So HEINRICH ALFRED SCHMID, Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald 1, 1911, S. 235.

<sup>93</sup> Vgl. KARL ARNDT, BERND MOELLER, Die Bücher und letzten Bilder Mathis Gothart-Nitharts, des so genannten Grünewald, in: RIEPERTINGER, BROCKHOFF, Das Rätsel Grünewald (wie Anm. 3) S. 45–60, hier S. 47 mit weiteren Nachweisen.

<sup>94</sup> So mit aller gebotenen Zurückhaltung im Ergebnis auch ARNDT, MOELLER, Die Bücher (wie Anm. 93) S. 45–60, hier S. 53–55.





Abb. 10: Matthias Grünewald, „Kreuztragung“, Tauberbischofsheimer Altar (Rückseite), um 1523–1524, Öl auf Tannenholz, 193x152 cm, Kunsthalle, Karlsruhe.

le Anklage gedeutet worden, am hellstichtigsten wohl von Maria Lanckoronska.<sup>95</sup> Der Betrachter sieht den Christus, wie er auf dem Weg zur Kreuzigungsstätte unter der Last des Kreuzes zusammenbricht und, wie von

<sup>95</sup> So insbesondere LANCKORONSKA, Matthäus Gotthart Neithart (wie Anm. 5) S. 222–231; dezidiert gegen diese Lesart aber ARNDT, MOELLER, Die Bücher (wie Anm. 93) S. 45–60, hier S. 49; unentschieden JESSICA MACK-ANDRICK, Von beiden Seiten betrachtet. Überlegungen zum Tauberbischofsheimer Altar, in: DIES., Grünewald und seine Zeit (wie Anm. 5) S. 68–77, hier S. 73.



Gott verlassen, elend und hoffnungslos zum Himmel aufschaut. Um ihn herum vier Peiniger. Der rechte zerrt an ihm, der linke glotzt mit entstellter Visage, die beiden Schergen im Hintergrund holen zu Schlägen aus.

Eine nähere Betrachtung einiger bemerkenswerter Arrangements dieses stark konzentrierten Bildes<sup>96</sup> weist es als flammende Anklage der Lasterhaftigkeit eines Jesus spottenden römischen Klerus aus. Zunächst ist es bezeichnend, dass Grünewald die Szene innerhalb der Stadtmauern verlegt hat; gewöhnlich haben Künstler für Kreuztragungen eine Szenerie außerhalb der Stadt gewählt.<sup>97</sup> Die architektonische Kulisse mit Kuppel und Porticus lässt sich als Motivik des Lateranpalasts deuten.<sup>98</sup> Die Kuppel erinnert zudem an den Rundbau aus dem „Schneewunder“.<sup>99</sup> Das Geschehen spielt sich demnach vor der Hauptkirche Roms und nicht in Jerusalem ab.<sup>100</sup> Nur wenige Jahrzehnte zuvor hatte Sandro Botticelli die Handlung seines Freskos „Aufruhr gegen das Gesetz Mosis“ ebenfalls auf römischen Boden verlegt, um damit aber den Führungsanspruch der römischen Kurie in Fragen des Ritus hervorzuheben. Der Reformationskünstler Grünewald verkehrt den mit dem gleichen Darstellungsmittel nahegelegten Bezug zur Kurie ins Negative, indem er Jesus als am Sitz des Heiligen Stuhls gepeinigte Kreatur zeigt. Die leitmotivische Inschrift über dem Architrav genau unterhalb des Lateran ER IST VMB VNSER SVND WILLEN GESCLAGEN entstammt dem Buch Jesaja 53.<sup>101</sup> Jesaja ist der Prediger gegen den Sittenverfall und Luthers Lieblings-Prophet.<sup>102</sup> Die an der linken Oberkante der Architektur sitzende, geriefte Kugel auf einem Blätterkranz kann als stilisierter Granatapfel und damit ebenfalls als Symbol für die irdische Kirche aufgefasst werden.<sup>103</sup> Sie ist in irdischem Grün gehalten wie auch die Landschaft im Bildhintergrund und der Boden, auf dem die Handlung stattfindet. In der Kleidung der Peiniger dominieren auch hier wieder Rot- und Gelbtöne – farbikonographisch die

<sup>96</sup> Grünewald hat in seiner Darstellung auf viele für Kreuztragungsszenen übliche Motive verzichtet, vgl. dazu im einzelnen ARNDT, MOELLER, Die Bücher (wie Anm. 93) S. 45–60, hier S. 49–52.

<sup>97</sup> Vgl. JESSICA MACK-ANDRICK, Die „Kreuztragung“ des Tauberbischofsheimer Altars als Beispiel andachtsfördernder Bildstrategien, in: DIES., Grünewald und seine Zeit (wie Anm. 3) S. 241–246, hier S. 244.

<sup>98</sup> Vgl. LANCKORONSKA, Matthäus Gotthart Neithart (wie Anm. 5) S. 224f., mit weiteren Nachweisen.

<sup>99</sup> So schon SCHMID, Gemälde und Zeichnungen (wie Anm. 92) S. 235.

<sup>100</sup> LANCKORONSKA, Matthäus Gotthart Neithart (wie Anm. 5) S. 224.

<sup>101</sup> Dazu ausführlich ARNDT, MOELLER, Die Bücher (wie Anm. 93) S. 45–60, hier S. 47f.

<sup>102</sup> ZIERMANN, Matthias Grünewald (wie Anm. 4) S. 186.

<sup>103</sup> LANCKORONSKA, Matthäus Gotthart Neithart (wie Anm. 5) S. 223.

Farben des römischen Klerus und seiner Soldaten sowie des Verrats.<sup>104</sup> Der Turban auf dem Kopf des zweiten Schergen von links deutet auf einen Ungläubigen,<sup>105</sup> einen Türken – der Schock über die Eroberung Konstantinopels saß noch tief – der nach Luthers Lehre als „Geißel Gottes“ eine personifizierte Ermahnung zur Umkehr zum Glauben darstellt und den er mit dem Papst gleichsetzte.<sup>106</sup> Die Person vor ihm trägt eine Mütze mit Ohrenklappen, zu der ein in Zaddeln zerschlitzter Schulterkragen gehört. Es liegt nahe, darin einen Hinweis auf die von Bischöfen und Domherren getragene Mozetta zu vermuten.<sup>107</sup> Den Reiter im linken Hintergrund hat Lanckoronska als Karikatur Papst Leos X. gedeutet.<sup>108</sup> Das untere Ende des steil aufragenden Querbalkens des Kreuzes – die Stellung der Kreuzbalken in diesem Bild ist für die zeitgenössische Darstellung einer Kreuztragung sehr ungewöhnlich – setzt, von der Kutte verdeckt, im Schritt Jesu an und bildet so das Symbol eines monströsen Phallus. Das blaue Gewand Jesu, das ihn als irdisch-weltlich ausweist,<sup>109</sup> legt dabei auch hier den Schluss auf den Stellvertreter Christi auf Erden nahe. Zusammen mit der Hellebarde, die den phallischen Querbalken in seinem oberen Viertel als Hoheitszeichen kreuzt und auf gleiche Höhe wie dieser aufragt, wird das Bild zu einer subtil arrangierten Demonstration gegen Macht und Wollust der Kurie.

### Trias Romana

In seiner als „Trias Romana“ (Abb. 11) bezeichneten Kreidezeichnung auf Papier tritt die Protesthaltung Grünewalds gegen den Klerus am offenkundigsten zu Tage. Die kunsthistorische Forschung geht seit langem ganz überwiegend davon aus, dass es sich auch hierbei um ein Spätwerk Grünewalds handelt.<sup>110</sup> Meist wird sie gar als das letzte erhaltene Werk Grünewalds

<sup>104</sup> LANCKORONSKA, Matthäus Gotthart Neithart (wie Anm. 5) S. 225.

<sup>105</sup> So LANCKORONSKA, Matthäus Gotthart Neithart (wie Anm. 5) S. 225.

<sup>106</sup> Vgl. hierzu MARTIN BRECHT, Luther und die Türken, in: BODO GUTMÜLLER et al. (Hg.), Europa und die Türken in der Renaissance (Frühe Neuzeit 54) 2000, S. 11–27.

<sup>107</sup> LANCKORONSKA, Matthäus Gotthart Neithart (wie Anm. 5) S. 225.

<sup>108</sup> LANCKORONSKA, Matthäus Gotthart Neithart (wie Anm. 5) S. 225f.

<sup>109</sup> In diesem Sinne auch LANCKORONSKA, Matthäus Gotthart Neithart (wie Anm. 5) S. 225.

<sup>110</sup> Vgl. RENATE KROLL, Matthias Grünewald, Trias Romana, in: Dürer, Holbein, Grünewald. Meisterzeichnungen der deutschen Renaissance aus Berlin und Basel, 1997, S. 192–194, hier S. 194. Michael Roth plädiert unter Heranziehung physiognomischer Ähnlichkeiten mit Darstellungen von Männerköpfen im Frühwerk Grünewalds neuerdings für eine frühere Einordnung (um 1510–1515) und nimmt damit auch eine kritische Haltung gegenüber den

angesehen,<sup>111</sup> das er noch vor seiner möglicherweise schließlich unvermeidlichen Demission aus den Diensten des Mainzer Kurfürsten Albrecht von Brandenburg und Abwanderung in das schützende protestantische Halle 1526<sup>112</sup> schafft.



Abb. 11: Matthias Grünewald, „Trias Romana“, um 1525, Kreide auf Papier, 27,2x19,9cm, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen, Berlin.

---

vorherrschenden antiklerikalen Deutungen dieser Zeichnung ein, vgl. MICHAEL ROTH, Die Männerköpfe in einer Gloriolen, sogenanntes Dreigesicht, in: Matthias Grünewald: Zeichnungen und Gemälde (wie Anm. 14) S. 102–106, hier S. 104.

<sup>111</sup> ZIERMANN, Matthias Grünewald (wie Anm. 4) S. 188.

<sup>112</sup> Vgl. MACK-ANDRICK, Von beiden Seiten betrachtet (wie Anm. 95) S. 68–77, hier S. 72.

Dargestellt sind zusammengefasst unter einer Gloriele drei Köpfe, die auf einem einzigen Hals sitzen und am Hinterkopf miteinander verwachsen sind. Den außerbildlichen, titelstiftenden Bezugsrahmen der Zeichnung bildet, wie Emil Markert<sup>113</sup> schon 1943 überzeugend dargelegt hat, eine Kampfschrift des „Pfaffenkriegers“ Ulrich von Huttens, die 1520 unter dem Titel *Vadiscus sive Trias Romana* erschien und weite Verbreitung fand. Die unheilige Dreieinigkeit bestehe aus einem zum Betrachter gewandten hageren Kopf mit stechendem Blick für die Habsucht und den Geiz. Der zum Himmel gereckte Kopf zur Rechten stelle die Hoffahrt dar. Links sei schließlich ein schwammiger geistloser Blödian zu sehen, Inbegriff der Pfaffen-Karikatur der Zeit. Mit der Warze auf der Nase, die sich als Hinweis auf die Syphilis deuten lässt, werde dieser Kopf zum Symbol der Unkeuschheit.

### **Zwischen Sünde und Erlösung**

Zwei Topoi prägen das Werk Grünewalds in dessen Reife- und Spätzeit. Da ist zum einen weiterhin das große Lebensthema Grünewalds: Die Passion Christi, mit der Kreuzigung als Kulmination.<sup>114</sup> Und daneben die in Sorge über die sündigen Zustände der Zeit gemalten Protestwerke von einer durch ihre unwürdigen Diener verratenen christlichen Kirche. Die „Stuppacher Madonna“ und das „Schneewunder“ erscheinen dabei noch wie gleichsam klandestine Beglaubigungen seiner reformatorischen Gesinnung, die sich erst in der „Kreuztragung“ und bis zur „Trias Romana“ in kaum noch übersichtbaren Bezügen manifestiert. Als Zeugnisse menschlicher bzw. klerikaler Sündhaftigkeit verhalten sie sich antithetisch zu den Passionsbildern, die demgegenüber wie Kontrapunkte des rechten Glaubens wirken. So als habe Grünewald auf seine kühnen kirchenpolitischen Anklagen am Ende wieder Zuflucht und Selbstvergewisserung in dem Erlösung verheißenden Kreuzestod Christi gesucht. Seine „Karlsruher Kreuzigung“<sup>115</sup> und die schließlich

---

<sup>113</sup> EMIL MARKERT, *Trias Romana – Zur Deutung einer Grünewald-Zeichnung*, in: *Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte (Wallraf-Richartz-Jahrbuch)* 12/13 (1943) S. 198.

<sup>114</sup> Vgl. hierzu JESSICA MACK-ANDRICK, *Passionsfrömmigkeit zur Zeit Grünewalds*, in: *DIES., Grünewald und seine Zeit (wie Anm. 3)* S. 350f.

<sup>115</sup> Schon VOGT, *Grünewald (wie Anm. 5)* S. 101–106, stellte an der „Karlsruher Kreuzigung“ eine bemerkenswerte Veränderung der Farben fest („als wäre eine Brunnenvergiftung an der Farbe geschehen“) und beschrieb anschaulich wie hier im Vergleich zur Kreuzigungsszene

gänzliche Abkehr von der Malerei<sup>116</sup> legen dabei indessen die Vermutung nahe, dass die Verletzungen, die Grünewalds fromme Seele an seiner flammenden künstlerischen Auseinandersetzung mit den Zeitumständen genommen haben könnte, zu tief waren und ihn in Verzweiflung und Resignation stürzten. Die von Walter Karl Zülch für Grünewalds letzte Lebensphase auf Grundlage der vorhandenen biographischen Urkunden diagnostizierte „schwere seelische Katastrophe, in der der Meister zusammenbrach“,<sup>117</sup> wäre im Lichte der hier vorgestellten Thesen dann auch aus dem malerischen Spätwerk Grünewalds erklärlich.

Constantin M. Lachner  
Corneliusstrasse 15  
60325 Frankfurt am Main

### **Abbildungsnachweise**

- Abb. 1, 2, 3, 7, 10: The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei. DVD-ROM, 2002. Distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH.
- Abb. 4, 5, 8, 9, 11: Web Gallery of Art.
- Abb. 6: Kapellenpflege Stuppacher Madonna, Bad Mergentheim.

---

aus dem Isenheimer Altar alles in dumpfer niederbeugender Schwere hinabzusinken und abzustürzen drohe.

<sup>116</sup> Vgl. nur VOGT, Grünewald (wie Anm. 5) S. 106.

<sup>117</sup> ZÜLCH, Der historische Grünewald (wie Anm. 67) S. 47.