

REZENSIONEN

GEORG SCHEJA, *Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald (Mathis Gothart Nithart)*. Aufnahmen von Bert Koch. Köln, Verlag M. DuMont Schauberg, 1969. 80 Seiten, 38 Abb. und 16 Farbtafeln. DM 34. -

Wer im Klappentext die Versicherung liest, daß es dem Autor „erstmalig“ überzeugend gelingt, den Inhalt des Altarwerks zu deuten, wird das Buch mit besonderer Erwartung zur Hand nehmen. Es wäre jedoch unrecht, das vorliegende Ergebnis an dieser Behauptung messen zu wollen, da der Verfasser selbst in der Einleitung seine Arbeit nur als einen Versuch versteht, „den Aufbau des Altars und die Hintergründe der Darstellung aus der besonderen Konstellation der Begegnung deutscher und italienischer Vorstellungsinhalte in Kloster Isenheim zu erhellen“. Schon Zülch hatte die Aufmerksamkeit auf das Problem gelenkt mit der Bemerkung: „Hier liegt das größte Rätsel des Isenheimer Altars beschlossen, zwischen den Italienern Orliac und Guersi und Meister Mathis“. In der Tat scheint die Frage berechtigt, wie weit durch die beiden aus dem italienischen Kulturbereich stammenden Präzeptoren, deren Namen mit dem Retabel verbunden sind, speziell in Italien faßbare Ausprägungen theologischer Inhalte zur Darstellung gelangten. Entsprechende Einwirkungen auf die bildliche Formulierung werden in zwei Fällen angenommen: bei der Sonne hinter dem Auferstandenen, die in ihrer farblichen Gestaltung trinitarische Signifikanz besitzen soll, und bei der unter der baldachinartigen Architektur knienden Marienfigur mit der Flammenkrone. Beide Male ist die „Divina Commedia“ als Quelle herangezogen, allerdings nicht in einem direkten Verweisungszusammenhang, sondern als aufschlußreiche Parallele, die eine gemeinsame Voraussetzung erkennen läßt. Als bestimmendes Element für die Konzeption des Programms wird der bei der Formulierung der heilsgeschichtlichen Ereignisse aufgezeigte Aspekt der *vita contemplativa* betont. Ihre Zurückführung auf den heiligen Antonius, der als ihr „Begründer“ bezeichnet wird, gewinnt Bedeutung im Hinblick auf die Annahme, daß die Verehrung des Heiligen in den Antoniterniederlassungen besonders dieser Ausprägung seines Wesens gegolten habe; auch in Isenheim.

Angesichts des ausdrücklichen Hinweises auf die Rolle der Isenheimer Präzeptoren Jean d'Orliac und Guido Guersi ist man etwas enttäuscht, wenn man in dem ersten, „Gründung“ überschriebenen Abschnitt feststellt, daß die Ausführungen über beide nur eine Zusammenfassung des von Schmid und Zülch bereits erschlossenen Materials bieten. Gerade bei einer monographischen Behandlung wäre es angebracht gewesen, die verschiedenen noch nicht genutzten Quellenbestände auf neue Gesichtspunkte hin zu überprüfen. Der Abschnitt, der allgemein über die Antoniter – ihre Ordensgründung, den Aufgabenbereich und die Konstituierung nach der Augustinerregel am Ende des 13. Jahrhunderts – informiert, befaßt sich mit der Rolle des Isenheimer Klosters als „Katalysator künstlerischer Aufträge“ seit der Mitte des 15. Jahrhunderts. Dabei wird nicht recht klar, wie die Aussage zu verstehen ist, daß Guersi, der nach Orliacs Resignation 1490 Präzeptor wurde, überall den eigentlichen Stifter, d. h. seinen

Vorgänger, in den Vordergrund gestellt habe. Schongauers Flügel des Marienaltars mit dem knienden Jean d'Orliac sind um 1475, also noch zu dessen Präzeptorenzeit, entstanden, und seine Wiedergabe im Schrein des Retabels, das Grünewald mit Flügeln versah, entspricht durchaus der auch sonst üblichen Sitte, dem Stifter an dem ihm verdankten Werk einen Platz zur Bekundung seiner Devotion einzuräumen. Unklar bleibt dem nicht mit der Materie Vertrauten ebenfalls die Begründung für die Annahme, daß Grünewald den Schrein bei der Übernahme des Auftrags bereits vorgefunden habe, da nirgends ein Datum für die als terminus post quem angeführte Tätigkeit des Malers der Katharinentafeln genannt wird und die wechselnde Verwendung der Bezeichnung „Altar“ für Mensa und Retabel den Schluß zuläßt, bei der erwähnten Errichtung des Katharinenaltars um 1475 habe es sich um dessen Ausstattung mit einem Retabel gehandelt.

Die Ausführungen über das Programm und seine Gestaltung sind in zwei Kapiteln angeordnet, deren Überschriften „Erste“ und „Zweite Betrachtung“ deutlich machen, daß es darauf ankommt, den Leser stufenweise hinzuführen zum eigentlichen Gehalt. Zum Schluß wird in einer Zusammenfassung „Das Gesamtprogramm“ erörtert. Gegenstand der ersten Betrachtung ist der „Aufbau“ in seiner ursprünglichen Gestalt, den schon die Kommission von 1794 mit der Feststellung charakterisierte: „rien de plus élégant dans le goût gothique“, und in seiner Disposition. Als entscheidendes Faktum wird bei dieser die Akzentuierung jeder Schauseite durch das Schema der von zwei Flügeln flankierten großen Mittelszene hervorgehoben. Wenn schon bei der ersten und dritten Schauseite zu differenzieren wäre – denn die beiden Standflügel erscheinen in einem anderen Verhältnis zur Mitte als die Darstellungen aus der Antoniusvita –, so entbehrt die Aussage für die zweite Schauseite der Evidenz. Gerade daß hier die Tafeln nebeneinandergereiht sind, bewirkt in der Folge der Wandlungen eine künstlerische Spannung, da die letzte Öffnung nach der vorausgehenden parataktischen Anordnung mit der Betonung der Mitte einen neuen Aspekt bietet. Die Unterschiede verweisen auf den Inhalt des Darstellungsprogramms. Von seiner Deutung aus gelangt auch der Verfasser zu der erwähnten Dreiteilung, nachdem er zuvor festgestellt hat, daß der erste Eindruck der einer einfachen Reihe von Bildern sei. Auf diese Deutung muß im folgenden noch eingegangen werden.

Bei der Beschreibung hätte man ein Wort zu der vor nicht allzulanger Zeit erfolgten Vertauschung der beiden Standflügel erwartet, da sie in Fachkreisen noch immer Widerspruch findet. Sie wird einfach als Gegebenheit hingenommen, aber neben formalen ließen sich wohl auch ikonologische Gründe für den jetzigen Zustand vorbringen. Im Anschluß an den „Darstellung“ überschriebenen Abschnitt werden „künstlerische Zusammenhänge“ aufgezeigt, ausgehend von der Frage, wo „der Grund der doppelten Außerordentlichkeit, der künstlerischen Form und des Inhalts“ (S. 22), liege. Der allgemeine Hinweis auf die außergewöhnliche Persönlichkeit Grünewalds erfährt eine Konkretisierung in der Kennzeichnung der Weite seines Horizonts durch die Aufzählung der verschiedenen und verschiedenartigen Kunstäußerungen, von denen er Kenntnis hatte und die er in souveräner Unabhängigkeit seinem eigenen

Stil dienstbar machte: Schongauer, Pacher, Holbein und Dürer, die zeitgenössische Malerei der Niederlande und Italiens werden als Voraussetzungen genannt, die sich im Motivischen – etwa der Formulierung der Auferstehung und der an Luca della Robbia's Florentiner Relief erinnernden Figur des liegenden Wächters –, in der malerischen Differenzierung und in der Auffassung des Menschen und des Raumes nachweisen lassen. Bei den Beziehungen zu Italien wäre noch Herbert von Einems Aufsatz über das Auferstehungsbild zu nennen. Der Annahme, daß der über dem Grab schwebende Christus hier zum ersten Mal in einer deutschen Darstellung erscheint, widerspricht der Holzschnitt Altdorfers von 1512, auf dem die Lichtfülle um den Auferstandenen durch die Konfrontation mit irdischen Lichtquellen als himmlischer Glanz gekennzeichnet wird. Die Potenzierung der verfügbaren Mittel zu einem eigenen Ausdrucksstil führt zu der Frage der Abgrenzung gegenüber der gleichzeitigen italienischen Kunst und m. E. zu einer berechtigten Ablehnung der Etikette „antiklassisch“ für die von Grünewald geschaffenen Werke.

Die „Zweite Betrachtung“ geht vom Schrein aus, dessen Figurenanordnung im Sinne einer *sacra conversazione* interpretiert und damit unmittelbar mit dem italienischen Auftraggeber in Verbindung gebracht wird. An seiner maßgeblichen Rolle für die Konzeption des Programms besteht kein Zweifel, aber vielleicht sollte man die Gebärdensprache der den Ordenspatron flankierenden Heiligen nicht überbewerten. Ihre Wahl ist verständlich, läßt sich jedoch nicht mit absoluter Sicherheit begründen. Die Annahme, daß sie ausschließlich bedingt sei durch die Evangelistensymbole in dem Rankenwerk über dem thronenden Antonius, erscheint nicht zwingend. Möglicherweise entsprach dem Salvator mit der Versammlung der Glaubensboten in der Predella im Gesprenge eine Figurengruppe, die auf den Inhalt des Evangeliums verwies oder an das Jüngste Gericht erinnerte. Auch die von Oettinger und anderen betonte paradiesische Signifikanz des Laubwerks müßte man in Erwägung ziehen. Statt der vagen Angabe in Anm. 28, daß die beiden ursprünglich zu Füßen des Heiligen knienden Figuren „heute an anderer Stelle stehen“, wäre die Nennung der Sammlung Böhler angebracht gewesen. Für die Interpretation der zugehörigen Flügel ist die Abgrenzung gegen den Versuch Zülchs, die Begegnung der beiden Eremiten als Stimmungsbild zu verstehen, charakteristisch. Eindringlich wird der Weg in die Wüste, an dessen Beginn die Konfrontation mit den Dämonen steht, als Weg zum Frieden der *vita contemplativa* gekennzeichnet. Merkwürdigerweise bleibt bei der Betrachtung die Bildtradition bis auf die Erwähnung des Schongauerstichs und des Holzschnitts Dürers mit der Speisung durch den Raben ganz außer acht. Als Legendenillustration und auf Retabeln findet sich aber gerade die Quälerei des auf dem Boden liegenden Heiligen durch die Dämonen häufiger. In einer *Vita* von 1426 richtet überdies der in seinem wiederhergestellten Grabgehäuse Kniende an Christus die Frage, die bis auf die (vielleicht aus Raumgründen bei Grünewald fehlende) Einfügung „*a principio*“ mit der auf dem Zettel im Vordergrund formulierten übereinstimmt; es bedarf deshalb für die Abweichung vom Text der *Legenda aurea* keinerlei Begründung (vgl. Anm. 37; statt „*et*“ muß es heißen „*ut sanares . . .*“). Die ausführliche Erörterung, welcher Augen-

blick in dem von Hieronymus geschilderten „heiligen Streit“ der beiden Anachoreten über die dem jeweiligen Gesprächspartner zugedachte Würde, das gebrachte Brot zu brechen, gemeint sei, ist m. E. illusorisch, da Antonius, das begonnene Gespräch fortführend, von dem Ereignis noch gar nichts weiß, während Paulus dem Raben (daß er herab „schwirrt“, ist sicher eine Reminiszenz an Nietzsche, aber kaum geeignet, den dargestellten Vorgang anschaulich zu bezeichnen) zur gewohnten Stunde entgegenblickt und – wie es scheint – ohne Überraschung die Fürsorge für seinen Gast gewahrt, den er als Empfänger des zweiten Brotes bezeichnet. Die übliche Identifizierung des Antonius mit Guersi auf Grund des an seinen Sitz gelehnten Wappens wird zu Recht als unsicher erachtet (Anm. 44).

Die Schwierigkeiten, die trotz der nicht geringen Anzahl von Interpretationsversuchen die zweite Schauseite dem Verständnis bietet, bringen es mit sich, daß man hier die eigentlichen Lösungen erwartet. Als Ausgangspunkt der Erklärung dient, wie bereits beim „Aufbau“ dargelegt wurde, die Annahme, daß es sich nicht um eine einfache Szenenfolge handelt. Eine theologische Grundidee, die Mitte und Flügel verbindet, wird auf Grund der beiden vorkommenden Lichtnimbos behauptet. Durch ihre biblische Festlegung erscheinen Verkündigung und Auferstehung als geeigneter Ansatz für die theologische Inhaltsdeutung. Bei der Verkündigung bietet die Beobachtung, daß Maria in einem Brevier gelesen hat, die Möglichkeit, die schon im Zusammenhang mit der vorausgehenden Schauseite hervorgehobene Betonung der „klösterlichen *vita contemplativa*“ als ein besonderes Charakteristikum der Gesamtkonzeption anzusprechen. Die Tendenz, den jungfräulichen Stand der Gottesmutter in Beziehung zu setzen zur monastischen Lebensform, ist früh schon anzutreffen und hat in der Kunst des späten Mittelalters auch gelegentlich auf ihre Kleidung eingewirkt. Ungenau und daher irreführend ist die Aussage: „Eine Version der Verkündigungslegende gibt an, daß Maria in der mystischen Kontemplation über das Heil des Menschengeschlechts beim Lesen der Jesaiasstelle empfang“ (S. 34). Daß durch die Gestaltung des Schauplatzes als Oratorium der Jungfrau „eine Angleichung an die Metapher *Maria-Ecclesia*“ beabsichtigt ist (ebda), möchte ich nicht annehmen; plausibler scheint mir die gelegentlich anzutreffende Vorstellung, der würdigste Ort für die Empfängnis Christi sei das Oratorium *virginis* gewesen.

Am Beispiel der Auferstehung hat schon 1931 Erwin Panofsky (nicht Panowski, vgl. Anm. 31!) das Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst exemplifiziert. In der Tat zielt die Beschreibung: „Mit herrlichem Schwung entfährt der Auferstehende . . . in die Glorie des Lichts“ (S. 34) bereits auf die spätere Deutung, die besagt, der Menschensohn sei hineingeschoben in die als eine visionäre, ikonographisch feststellbare Formel der Trinität interpretierte Aureole. Dem widerspricht nun freilich die Aussage, daß Christus nicht im Licht erscheint, sondern selbst Licht ist. Die als Belege für die trinitarische Erklärung der Sonnenscheibe in ihrer farbigen Erscheinung, Gelb, Rot und Blau, angeführten Beispiele, eine Miniatur aus dem Scivias und eine Stelle aus der *Divina Commedia* (XXXIII. Gesang, Paradiso), besitzen m. E. keine Relevanz, schon deshalb nicht, weil bei Grünewald der äußere „blaue

Kreis" gar nicht mehr zur „Substanz“ der Sonne gehört (von Einem, der bereits den Passus aus Dante zitiert und auch auf Hildegard von Bingen hinweist, hat um vieles allgemeiner formuliert: „Etwas von diesem Lichtglanz der Danteschen Gottesvision scheint auch Grünewald in seiner Auferstehung aufgefangen zu haben.“); gemeint ist der ortus solis, der Aufgang der Sonne der Gerechtigkeit, der als Lichtphänomen zur Darstellung gelangt, nicht „das Aufleuchten des Antlitzes Christi im Sonnenkern der mystischen Trinitätsformel“ (S. 40). Einer Korrektur bedarf die Aussage, daß nach Markus (man sollte übrigens zwischen Evangelienbericht und Legende unterscheiden!) die Auferstehung gleichzeitig mit dem Sonnenaufgang geschah; sie als „die eigentliche Erlösung“ nach mittelalterlicher Auffassung zu bezeichnen (S. 36), ist irreführend.

„Zwischen den beiden Polen der Vermenschlichung des Göttlichen (Verkündigung) und der Vergöttlichung des Menschlichen (Auferstehung), steht das so viel gedeutete Menschwerdungsbild“ (S. 40). Der Verfasser schafft sich die Ausgangsbasis für seine eigene Interpretation, indem er die wichtigsten bisherigen Versuche in ihren Ergebnissen vorstellt und auf ihre Methode hin befragt, um daran die Unzulänglichkeit aufzuzeigen. Auf seine Auseinandersetzung vor allem mit Joseph Bernharts „theologischem Deutungsversuch“ – der das Engelskonzert und die Madonna mit dem Kind als zwei zeitlich aufeinanderfolgende Szenen versteht –, aber auch mit Feursteins und Zülchs „Erweiterungen dieses Schemas“ durch die Einbeziehung der birgittinischen Schriften (Anm. 74 und 75) kann hier nicht eingegangen werden. Der in seiner Richtung als zwangsläufig erachtete Weg der Deutung von der Benennung der szenischen Darstellung „zu einem ganz allgemeinen und komplexen Wesensbild der Madonna“ (S. 43) wird ebenso „in den Untersuchungen, welche mit den Methoden strenger ikonographischer Forschung unternommen wurden“ (von Einems Bemühungen um das Menschwerdungsbild) gesehen: „Am Ende bleiben nur noch einfache Begriffsbezeichnungen als Gegenüberstellungen übrig: sponsa et mater, virgo et mater, die keine szenische Kontrastierung mehr ergeben.“ Gelegentlich bedürfen die Gegenargumente ihrerseits der Korrektur. So erweist sich die Erklärung, „die Krone auf und über dem Haupte der Maria“ trete „erst nach der Geburt Christi, bei der Darstellung der Hl. Familie und der Anbetung der Könige [auf]“ (S. 44), bei einer genaueren Kenntnis des Materials als falsch; auf der Altartafel aus Cortessem im Musée Royal in Brüssel trägt schon die kaum geborene Maria auf dem Arm der Mutter eine Krone. Auffallenderweise bleibt bei den ganzen Darlegungen – wohl aus der Vorstellung der Einmaligkeit der Formulierungen Grünewalds heraus – die Bildtradition weitgehend außer acht.

Die eigene Deutung basiert auf der Beobachtung, daß die Lichtglorie der kleinen Marienfigur der des Auferstandenen gleicht. Die Jungfrau ist – so der Schluß – demnach im Zustand der Verklärung dargestellt, wie er sich aus ihrer Aufnahme in den Himmel und ihrer Krönung ergibt. In der Konfrontation mit der dem Irdischen zugehörigen Madonna in ihrem Mutterglück wird eine gewisse Entsprechung zu der Gegenüberstellung von Auferstehung und Verkündigung gesehen. Der offensichtliche szenische Zusammenhang zwischen beiden Figurationen erfordert indes, die eine als

visionäre Schau der anderen zuzuordnen. Als gewichtige Stütze für diese Auffassung wird Leres Beschreibung des Retabels herangezogen, die man bisher allerdings – u. a. F. X. Kraus (nicht Schmid [S. 153, nicht 87!], der den Text nur als Bestätigung für die Identifizierung der Lichtgestalt mit Maria auswertet) – nicht im Sinne des Verfassers verstanden hat. Er ist der Meinung, daß der Mutter, die in dem Kind „Erniedrigung und Leiden des Erlösers“ sieht, „wie in einem Gesicht die Folgen seiner Menschwerdung, ihre eigene Erhöhung“, d. h. Himmelfahrt und Krönung, gezeigt wird (S. 46). Als eine Bestätigung dafür lasse sich das Spiel des Knäbleins mit den goldenen Kugeln begreifen. Lanckorónskas Behauptung, es handle sich bei der Gebetsschnur um den freudenreichen Rosenkranz, wird modifiziert zu der ebensowenig belegbaren Bestimmung als glorreicher Rosenkranz; die beiden Paternosterperlen sollen auf die bereits genannten „Geheimnisse“: Aufnahme Marias in den Himmel und ihre Krönung, hinweisen. „Es ergibt sich daraus ein völlig einheitlicher theologischer Gehalt sowohl des Mittelbildes als auch des gesamten Zustandes. Dargestellt ist die sogenannte *theologia gloriae*, d. h. die Anschauung, daß die Menschwerdung, also die Verleiblichung des Göttlichen auch eine Verklärung des Menschlich-Leiblichen zur Folge hat“ (S. 46). Demgemäß wird mit der Landschaft die Vorstellung des Paradieses verbunden als Bild der erneuerten Erde, auf der das „neue Jerusalem“ – wie eine geschmückte Braut – in der Gestalt der „mit der Sonne bekleidete(n) Madonna“ im neuen Tempel Salomos erscheine (S. 49). Man sieht: die Vision schlägt um in Spekulation.

Dieses theologische Grundgerüst, in das die Hirtenverkündigung am Berghang nicht so recht hineinpaßt, muß nach Erweis der Darstellungen „noch durch ein Bedeutungsprisma besonderer Art gesehen worden sein“. Bei der Erklärung der einzelnen, Maria mit dem Kind zugeordneten Motive ist die Angabe, daß die Rosenkranzmesse aus dem siebten (!) Jahrhundert stamme (S. 49), zu korrigieren; außerdem kommen – entgegen der Behauptung des Verfassers – Waschzuber, Schöpfgefäß und Handtuch auch auf Bildern der Geburt Christi vor. Dem Hinweis auf die mögliche Einwirkung der kontemplativen Praxis, wie sie in ihrem Ablauf in den zitierten Versen Ubertinos da Casale faßbar ist, wird man dennoch im allgemeinen zustimmen können, allerdings nicht der Übersetzung von *cibandus* = „gegessen werden“, so daß die anschließende Erklärung: „wobei das Essen sich auf die sakramentale und mystische Vereinigung bezieht“ (S. 51), zu streichen ist. Die Übersetzung würde man sich ohnedies präziser wünschen (von „baden“ ist in dem zitierten (!) lateinischen Text nichts gesagt), ebenso die Verwendung des Begriffs *Mystik*, wenn z. B. von dem „mystischen Akt der Verehrung der Leiblichkeit Christi“ gesprochen wird; ich glaube außerdem nicht, daß die Hinzufügung der Gegenstände der Wochenstube diese Signifikanz besitzt. Im Zusammenhang mit der mystisch interpretierten Gottesgeburt der Jungfrau – der vornehmsten Vertreterin des klösterlichen Lebens – gewinnt die Klosteranlage am Berghang als Stätte der *vita contemplativa* und als das neue Zion Bedeutung.

Die Frage nach dem Außergewöhnlichen der „Engelskrönung Mariä“ konzentriert sich auf die Flammenkrone der knienden Gestalt. Sie ist „ein ikonographisches Uni-

kum und die Crux aller Deutungen des Altars“ (S. 52). Als ganz so singular wird man sie indes nicht bezeichnen können, da zumindest ein weiteres Beispiel, wenn auch aus späterer Zeit, in Cignanis Kuppelfresko in Forlì existiert. Einen Zugang zu dieser besonderen Vorstellungsform der Krönung soll die Schilderung Dantes vom Triumph Christi und der Flammenkrönung der Madonna im Fixsternhimmel vermitteln. Die in der Übersetzung von Vossler in extenso zitierte Stelle (Paradiso, XXIII, 16 – 136) ist mit erklärenden Hinweisen versehen, die m. E. nicht immer den intendierten Sachverhalt treffen. Die Aussage im 93. Vers über den lebendigen Stern (Maria): „che là su vince come qua giu vinse“ läßt sich wohl nicht auf die Krönung und auf die Geburt Christi beziehen; gemeint sind der himmlische Glanz und die strahlende Gnaden- und Tugendschönheit Marias während des irdischen Daseins. Wenn mit der Beschreibung, wie der Erzengel Gabriel vom Himmel in Gestalt einer facella herabsteigt, die Maria umkreist einem Kronreif gleich, die Vorstellung der Krönung verbunden wird, so läßt sich das schwerlich nachvollziehen, denn selbst die Aussage: „onde si coronava il bel zaffiro“ (101), die durch den Bezug auf das Tönen der das Bild der Feuerlohe substituierenden Leier unanschaulich bleibt, ist als Kreisbahn des Engels in der Art des Umlaufs von Gestirnen zu verstehen. Die Anwendung auf Grünewalds Darstellung – obwohl betont wird, daß keineswegs eine Illustration der Visionen Dantes erfolgt sei – führt denn auch zu einem wenig befriedigenden Ergebnis: einerseits soll die in einer blauen Aureole schwebende Engelsegestalt mit dem sprühenden Diadem Gabriel wiedergeben, der zur Krönung herabschwebt, andererseits ist Maria bereits gekrönt, so daß der Engel als „Flammenkrone“ nicht mehr in Aktion treten kann. Aber auch die Beschränkung auf die allgemeine Feststellung, „daß in der „Divina Commedia“ eine theologische Ideenkomposition in einer ganz besonderen Form vorliegt, die auch bei Grünewald erscheint“ (S. 54), läßt sich nicht aufrecht halten, da die kniende Maria im Augenblick der Empfängnis dargestellt ist und der Lichtnimbus, der ihr Antlitz umgibt (sie ist nicht von der Sonne „umkleidet“!), sich durch den Sol justitiae in ihrem Schoß erklärt; dafür finden sich Belege in der schriftlichen Überlieferung und in der Bildtradition. Das Fazit: man muß zu der theologischen Deutung zurückkehren, die freilich verschiedener Modifikationen bedarf.

Wichtig scheint mir in der vorliegenden Arbeit die starke Betonung des kontemplativen Elements, das in der Tat bisher zu wenig beachtet wurde; allerdings bedürfte auch hier manches der Korrektur: das Kontemplative ist stärker in der Art der Erfassung des Heilsgeschehens als in der Demonstration der „inneren Entsprechung der vita contemplativa und der vita Christi“ zu sehen (S. 65). Der Versuch, „das Thema der vita contemplativa mit ihrem legendären Begründer“, dem heiligen Antonius, in Zusammenhang zu bringen und so die dritte Schauseite mit den beiden anderen enger zu verknüpfen, mutet etwas gewaltsam an. Es ist außerdem undenkbar, daß der Ordenspatron im Tympanon der baldachinartigen Architektur auf der zweiten Schauseite als Thronender erscheint, „von dem der Auftraggeber des Altars, Guido Guersi, den Segen für sein Werk erfleht“ (S. 55).

Die zweite Betrachtung schließt mit der Deutung der Kreuzigung, bei der ebenfalls die Ergebnisse der bisherigen Literatur kurz skizziert werden. Mit Recht wendet sich der Verfasser gegen die seit Feurstein übliche Heranziehung der Schriften der heiligen Brigitta als Quelle für die Wiedergabe des Gekreuzigten. In der Ohnmacht Mariens erkennt er den Mitvollzug des Leidens und Sterbens Christi, wie er sich in den spätmittelalterlichen Klöstern in der kontemplativen Erfahrung darstellt. Die weiße Kleidung Mariens ist jedoch durch das Zitat aus dem *Mitrale* des Sicardus als Tracht, die auf den geistlichen Stand hinweist, nicht zu belegen, da die der *vita contemplativa* zugeordneten *contemptibilia indumenta* von schwarzer Farbe sind (das ganze Zitat s. Ewald M. Vetter, *Die Kreuzigungstafel des Isenheimer Altars*; Sitzungsberichte d. Heidelberger Akad. d. Wiss., Phil. Hist. Kl. 1968, S. 58, Anm. 139. Einer freundlichen Mitteilung von Herrn Dr. H. Schnell zufolge war der weiße Mantel noch in seiner Jugend im Vorarlberg als Trauerkleidung üblich; es wäre allerdings zu fragen, ob er bei Grünewald nicht in einer durch die Gesamtvorstellung bedingten Bedeutung verwendet wurde). Eine Auslegung im Sinne der kontemplativen Ausrichtung des Programms erhält auch der dem Täufer beigefügte Spruch: *Illum oportet crescere me autem minui*. „Das *crescere*, das Wachsen Gottes, ist ein bestimmter theologischer Begriff, der die Auffassung des Leidens Christi als Triumph ausspricht“ (S. 62). Mit einer – leider nicht genau belegten – Bernhardstelle wird das Herabsteigen Christi als Möglichkeit der Erhöhung, des Wachsens, charakterisiert; die Aufforderung: „Gehe hin und tue desgleichen“, wendet die Vorstellung auf das eigene Leben, so daß auch hier sich ein Zusammenhang mit der *vita contemplativa* ergibt. Diese Deutung ist sicher – gewissermaßen als tropologische Sinnschicht – möglich, aber als Schlüssel für das Gesamtprogramm der ersten und zweiten Schauseite wird man wohl die mit dem Johannesspruch von Anfang an verbundene Vorstellung des Wachsens des *Sol justitiae* sehen müssen. Die Forderung, aufgestellt im Augenblick seiner Eklipse, erfüllt sich auf der zweiten Schauseite, deren Szenen so gewählt sind, daß sein Aufstieg sichtbar wird.

So steht wohl trotz des vorliegenden Buches die eigentliche Deutung des Isenheimer Altares immer noch aus.

Ewald M. Vetter

RUTH IRMGARD PINNAU, *Johann Martin von Rohden, Leben und Werk*, J. D. Broelemann, Bielefeld 1965. 251 Seiten Text, 44 Abb., 5 Farbtafeln, 48.50 DM.

Es ist selten, daß die Vorzüge und die Schwächen eines Buches so offen zutage treten und so dicht beieinander liegen. Die Arbeit ist aus einer Dissertation hervorgegangen. Sie macht erstmalig in zusammenhängender Form mit dem Leben und Werk eines bedeutenden, merkwürdigerweise noch wenig beachteten Malers aus dem deutsch-römischen Kunstkreis des frühen 19. Jahrhunderts bekannt. Die Untersuchung ist ein wichtiger Baustein zu der heute allenthalben in Gang befindlichen Erarbeitung der lange und zu Unrecht übersehenen Kunst im weiteren Umkreis der deutschen Romantik.