

Das Evangelium des Malers Mathis



Betrachtungen
zum Isenheimer Altar
Siegfried Kettling

Siegfried Kettling
Das Evangelium des Malers Mathis

Siegfried Ketting

Das Evangelium des Malers Mathis

Betrachtungen zum Isenheimer Altar



R. BROCKHAUS VERLAG WUPPERTAL

INHALT

Die Bibel der Ärmsten	9
Der Altar der Aussätzigen	10
Wettstreit unter Brüdern	14
Jener muß wachsen	18
Der Gott aus dem Leichenschauhaus	24
Deutung auf vier Sinnebenen	31
Es ist vollbracht!	33
Kirche unter dem Kreuz	38
Das Wort ward Fleisch	41
Und wenn die Welt voll Teufel wär	44
Auch in der Hölle bist du da	48
Ich war tot	51
Tod und Teufel muß sich schämen	56
Gesetz und Evangelium	57
Benutzte Literatur	59
Verzeichnis der Abbildungen	61

Die Bibel der Ärmsten

Die großen Altäre des Mittelalters wollten Bibeln sein. Es waren Wandelaltäre, die sich aufklappen ließen wie Bücher und dem Betrachter viele Schauseiten darboten. «Armenbibeln» nannte man sie, Bibeln für die «Armen im Geiste», für alle, die nicht lesen und schreiben konnten. Sie wollten das Evangelium vor Augen malen, wollten Predigt sein, Wort Gottes für die Augen.

Eine der gewaltigsten dieser Bibeln entstand in dem kleinen oberelsässischen Dorf Isenheim in den Jahren zwischen 1512 und 1515/16, also am Vorabend der Reformation in geistig bewegter Zeit. «Eines der mächtigsten Zeugnisse abendländischen Geistes», so sagen Kulturgeschichtler von diesem Isenheimer Altar. Wir aber wollen ihn eine *Bibel* nennen. Nicht nur eine Armenbibel, sondern *die Bibel der Ärmsten*.

Der Altar der Aussätzigen

Eine bewegte Geschichte hat dieser Isenheimer Altar zu erzählen. Als im Gefolge der Französischen Revolution das Kloster zu Isenheim säkularisiert, das heißt in staatlichen Besitz überführt wurde, transportierte man ihn in das etwa zwanzig Kilometer entfernte Colmar, wo der Staat ein Nationalmuseum errichten wollte. 1852 fand er dann dort seinen Platz im Museum Unterlinden. Nach dem Krieg von 1870/71 kam das Elsaß zum Deutschen Reich, und als der Erste Weltkrieg auch die nahe Grenze erreichte, fand der Altar Unterschlupf in Münchens Alter Pinakothek. Nach dem Versailler Vertrag kehrte er zurück nach Colmar.

Gewiß hat er im Museum Unterlinden im Chorraum einer ehemaligen Kirche einen würdigen Platz gefunden. Allerdings einen Platz im Museum. Nimmt man einen Altar aus dem gottesdienstlichen Raum heraus, entfremdet man ihn so seiner ursprünglichen Aufgabe, dann besteht immer die Gefahr, daß er eingeschrumpft wird auf das bloß Geschichtliche, das bloß Ästhetische, daß er aus einer Bibel fürs Volk zu einem Schaustück wird für Kunstkenner und Kunstbeflissene. Die Predigt für die Augen droht eine Sehenswürdigkeit zu werden, im Vorbeigehen begafft, beim Sightseeing «mitgenommen». Darum ist es wesentlich, nach der ursprünglichen Heimat des Isenheimer Altars zu fragen, nach seiner wahren Bestimmung.

Wie fast alle mittelalterliche Kunst ist auch der Isenheimer Altar ein Auftragswerk, bestellt vom Antoniterorden für sein Kloster und Spital in Isenheim. Auf einer Seitentafel sehen wir den heiligen Antonius, der um das Jahr 300 (251–356) in Ägypten lebte und als einer der Väter des Mönchtums gilt. Um 1070 sollen seine (angeblichen) Reliquien in ein Dorf der französischen Dauphiné gebracht worden sein. Die Legende berichtet, daß dort um das Jahr 1100 der Sohn



eines begüterten Edelmannes von der Hautpest befallen wurde. Bei lebendigem Leibe drohte er unter entsetzlichen Schmerzen zu verfaulen. Der verzweifelte Vater rief den heiligen Antonius flehentlich um Hilfe an und gelobte ihm zugleich sein Vermögen, falls der Sohn gesund würde. Der Sohn genas überraschend, und der Vater hielt Wort. Sein Kapital bildete den Grundstock für die Arbeit der Antoniter-Bruderschaft. Sie widmete sich als Hospitalorden der Pflege solcher Menschen, die vom *Antoniusfeuer* – wie der Volksmund jene Krankheit nannte – befallen wurden. Zu diesem Antoniterorden, der sich rasch ausbreitete, gehörte auch das wohl schon im dreizehnten Jahrhundert errichtete Präzeptorat Isenheim.

Bei dem Antoniusfeuer, das sich seit dem Ende des elften Jahrhunderts in Westeuropa epidemisch ausbreitete, handelte es sich um eine Mutterkorn-Erkrankung, um eine oft tödliche Pilzinfektion. «Feuer» nannte man die Krankheit wegen ihres zuerst hervortretenden Symptoms – eines entsetzlich brennenden Schmerzes. Die Glieder wurden brandig, faulig, färbten sich schließlich schwarz wie Kohle. Menschen verwesten bei lebendigem Leibe. Kein Wunder, daß die Krankheit auch den Namen «das höllische Feuer» bekam.

Der Behandlung solcher Menschen wandten sich die Antoniter zu. Man rühmte ihre aus Heilkräutern bereiteten Arzneien, den Antoniuswein und den Antoniusbalsam. Oft erwiesen sich die von geschickten Chirurgen durchgeführten Gliedamputationen als lebensrettend.

Das Antoniterhospital zu Isenheim war also geradezu ein Aussätzigenhäus. Die Behandlung der Kranken begann vor dem Hochaltar der Kirche. Es wurde zunächst Beichte gehört, Abendmahl gefeiert und um ein Heilungswunder gefleht. Dem seelsorgerlichen Zuspruch folgte dann die medizinische Behandlung. Die Abbildung auf der gegenüberliegenden Seite zeigt, in erschreckendem Realismus gestaltet, das medizinisch getreue Abbild eines am Mutterkornbrand



Erkrankten. Für solche von entsetzlicher Pein gequälten und vom Verwesungshauch des Todes umgebenen Menschen wurde der Isenheimer Altar gemalt. Er wandte sich also nicht an Satte und Gesunde, nicht an Kunstbeflissene und Schönheitsdurstige, nicht an Kenner und Genießer, sondern an Menschen, die sich buchstäblich «in der Hölle Brand» währten.

Für den Maler mußte dieser Auftrag beides sein: eine ungeheure Herausforderung und eine unermessliche Last. Gibt es eine gute Nachricht, ein Evangelium, eine gemalte Bibel für diese Ärmsten? Welche Botschaft kann in dieser Grenzsituation bestehen, Sterbende trösten, Verzweifelte aufrichten? Welche Botschaft erweist sich als lebendig im Pesthauch der Verwesung? Was ist die Wahrheit, die durchträgt, wenn alle Schönheit zerfällt? Kann es einen Himmel geben mitten in der Hölle?

So ist dieser Ausschnitt aus der Versuchung des heiligen Antonius (wir gehen auf dieses Bild später ein) ein wesentlicher Schlüssel zum Verständnis des Altars. Er öffnet uns sein Innerstes, zeigt uns den ursprünglichen Sitz im Leben. Die entsetzliche Darstellung jenes gepeinigten Menschen will uns hereinholen in ein neues Hören auf das Evangelium des Malers.

Wettstreit unter Brüdern

Das Bild vom Eremitenbesuch erzählt vom Treffen zweier Einsiedler. Der neunzigjährige heilige Antonius, links auf einem mächtigen Felsbrocken in feierlicher Gewandung thronend, hat den ältesten aller Eremiten, den hundertdreizehnjährigen Paulus von Theben, aufgesucht. Die «Legenda aurea», die goldene Legende, ein im Mittelalter vielgelesenes Erbauungsbuch, berichtet davon: In jener weltabgeschiedenen Hochgebirgseinsamkeit, wo Mensch und Tier fast paradiesisch beieinander wohnten, ereignete sich täglich die Wiederholung des alttestamentlichen Eliawunders. Ein Rabe (oder ist es im Bild ein Auerhahn?) brachte allabendlich ein Brot herbei. An diesem Tage aber, wo die zwei Väter sich begegneten, trug er ein doppeltes Brot im Schnabel. Zwischen den beiden Gottesmännern – so erzählt die Legende – entstand ein heiliger Wettstreit, wer das Brot zuerst brechen dürfe. Jeder wollte dem anderen den ehrenvollen Vortritt lassen, bis schließlich beide – als von Gott in gleicher Weise Beschenkte – die Gabe gemeinsam ergriffen. Die lebhaften Gesten, die ausgestreckten, sprechenden Hände machen uns zum Zeugen jener Begegnung. Dabei weist der Zeigefinger des uralten Paulus nicht nur auf sein Gegenüber, sondern auch auf den im Hintergrund unweit eines Baches äsenden Hirsch. Das Psalmwort wird uns vor Augen gemalt: «Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser, so schreit meine Seele, Gott, nach dir» (Psalm 42,2). Durst nach Gott, Heimweh nach dem Ewigen, nicht ichverhaftete Selbstvervollkommnung wird hier als Quelle für eine betende und meditierende Existenz gezeigt.

Doch die Bilder des Isenheimer Altars tragen alle mehrere Bedeutungsschichten in sich, sind mindestens doppelstöckig. In der Gestalt des würdigen Ordenspatrons Antonius ist gleichzeitig der gegenwärtige Isenheimer Ordenspräzeptor Guido Guersi dargestellt, kenntlich an dem Wappen, das zu seinen Füßen am Felsen lehnt und des-



sen Farben in seinem Gewand wiederkehren. Guersi dürfte damals etwa achtzig Jahre gewesen sein. Im Eremiten Paulus aber bildete sich der Maler selbst ab (die ganz auffällige Verwandtschaft mit dem zweifellos echten, in Erlangen aufbewahrten Selbstbildnis Grünewalds erweist das). Freilich zeigt sich uns der damals im vierten oder fünften Lebensjahrzehnt stehende Meister künstlich gealtert, um dem greisen Eremiten nahezukommen. Auftraggeber und Maler begegnen hier also einander.

Von *Guido Guersi* wissen wir wenig. Der aus vornehmem Geschlecht stammende Franzose (er kam wohl aus Lothringen oder aus der Dauphiné) war von 1490 bis zu seinem Tode 1516 Präzeptor im Antoniterorden, Ordensvorsteher und Spitalleiter, Chefarzt und Seelsorger in einer Person. Den Plan seines Vorgängers, Kirche und Krankenhaus prächtig auszubauen, trieb er energisch vorwärts. 1515 krönte er sein Werk mit dem neuen Hochaltar, dem Werk Grünewalds. Dieser Auftrag überrascht, denn erst vierzig Jahre zuvor hatte ein so bedeutender Künstler wie Martin Schongauer einen Altar für Isenheim geschaffen (Reste finden sich im Museum Unterlinden). Zur Zeit des Malers Grünewald, unmittelbar vor dem Ausbruch der Reformation, wurden Glaubensprobleme mit unerhörter Leidenschaft diskutiert. Man lebte im Gefühl einer Endzeit, sah Gottes Gericht wie eine Gewitterwolke sich über der verweltlichten Kirche zusammenballen und suchte mit ungeheurer Radikalität neue Antworten auf alte Glaubensfragen. Es wurde so leidenschaftlich um den nach vorn weisenden Weg gerungen, daß Schongauers stille, schöne gotische Tafeln nicht mehr ausreichten, als überholt empfunden wurden.

Wir sehen hier, in die Gestalten der Väter gehüllt, den Theologen und den Künstler in eindringlichem Gespräch. So haben sie wohl das Programm des Altars, jene Predigt für das Spital der Aussätzigen, miteinander entworfen. Zu ihren Füßen wächst aus dem steinigen

Grund ein prächtiges Stilleben von Pflanzen empor. Vierzehn oder fünfzehn Arten haben Biologen erkannt, sämtlich Heilpflanzen aus der Klosterapotheke der Antoniter. Darunter sind Spitz- und Breitwegerich, Hahnenfuß und weiße Taubnessel, Eisenkraut, Kreuzenzian und Mohn; hinzu kommt, von den abgestorbenen Bäumen herabhängend, eine Moosart mit antibiotischer Wirkung. *Heilung und Heil*, Lebenshilfe im alles umfassenden Sinn wollte das Klosterhospital bieten: Tinkturen zur Genesung und das Wasser des Lebens, auf das der Bach im Hintergrund deutet.

Jener muß wachsen

Noch an anderer Stelle im Altar hat sich der Maler Grünewald selbst dargestellt. Grünewald – dieser gewiß falsche, zuerst von dem bedeutenden barocken Kunstschriftsteller Joachim Sandrart (1606–1688) aufgebrachte Name hat sich so tief eingepägt, daß auch wir im folgenden den Maler so nennen wollen. Vom Leben dieses – neben Albrecht Dürer und Hans Holbein dem Jüngeren – dritten großen Malers der Reformationszeit wissen wir nur wenig Greifbares. Immer neu entbrennt deshalb der Streit der Historiker um seine Person. Wie hieß er wirklich? Nach dem amtlichen Nachlaßverzeichnis: «Meister Mathis maler Nithart oder Gothart» (wobei Nithart oder Neidhart als Familienname anzusehen ist).

Meister Mathis wurde um 1475 oder 1480 in Würzburg geboren, stand lange Zeit als Hofmaler im Dienst des berühmt-berüchtigten Albrecht von Brandenburg, Erzbischof zu Mainz, und starb am 30. oder 31. August 1528 in Halle an der Saale.

In der Gestalt Johannes des Täufers (Abbildung S. 21) hat er sich zum zweiten Mal in den Altar hineingemalt. Das geht nicht nur aus den Gesichtszügen hervor, entscheidendes Beweisstück ist vielmehr der Gegenstand, den die Hand des Täufers umklammert. Bei genauerem Hinsehen entdeckt man einen Holzgriff, der mit Drahtschlingen umwickelt ist und zur Befestigung eines Malerwerkzeugs dient. Die weltberühmte Hand Johannes des Täufers ist also zugleich die Hand des Malers.

Darüber ist auf den nachtschwarzen Himmel wie auf eine dunkle Wand ein Spruch gesetzt. Er ist als Motto, als Lebensprogramm für Johannes den Täufer wohlbekannt, aber, wie wir sehen werden, auch für den Maler Grünewald gültig. Wir entziffern den lateinischen Satz: «Illum oportet crescere, me autem minui.» Jener, nämlich Christus, der so übergroß dargestellte Gekreuzigte, muß wachsen, ich aber muß abnehmen (Johannes 3, 30).



Johannes der Täufer sagt das im vierten Evangelium nicht etwa mit Wehmut und Resignation, sondern voller Jubel. Er, der Vorläufer, ist nicht vergebens vorangeilt; der Starke, der da kommen sollte, hat ihn nicht im Stich gelassen, er ist als der Verheißene in die Welt getreten. Heiter kann der Täufer deshalb beiseitetreten, kann im wörtlichen Sinn ab-danken. Jener wächst, nun kann ich getrost abnehmen. Wenn die Sonne aufgeht, haben die Sterne ihr Werk getan. Mit Bedacht hat die alte Kirche das Johannesfest auf den Tag der Sommersonnenwende, den 24. Juni gelegt. Die wahre Sonne Gottes ist aufgegangen, was schadet es, wenn das alte Licht der alten Welt abnimmt und die Tage kürzer werden! Er *soll* wachsen, ich *will* abnehmen. In diesem Wahlspruch des Johannes liegt das volle, frohe Ja.

Dieses Motto, diese Lebensparole, hat auch den Weg des Malers Grünewald gezeichnet. Was er 1515 gewiß noch ganz ahnungslos ne-

ben sein Selbstporträt schrieb, wurde zum inneren Gefälle seiner Biographie. Er war Hofmaler bei Albrecht von Mainz, jenem weltlichsten aller damaligen deutschen Kirchenfürsten. Dieser Erzbischof hatte sich gegen hohe Summen eine so unerhörte Ämterhäufung vom Papst erkaufte, wie sie kirchenrechtlich gar nicht erlaubt war. Das Geld hatte das Bankhaus Fugger zu Augsburg vorgestreckt. Ein schwunghafter Ablaßhandel, bei dem sich der Papst und Albrecht von Mainz die Beute teilten – der eine, um die Peterskirche neu zu bauen, der andere, um seine Schulden zu decken –, wurde in Gang gesetzt. Als Chefmanager gewann man den berüchtigten Ablaßpropagandisten Johannes Tetzel. Es war eben dieser Ablaß, der Luther zu seinen 95 Thesen nötigte (1517) und so die Bewegung der Reformation in Gang brachte.

Im Dienst dieses skrupellosen Albrecht von Mainz wirkte Grünewald. In das Leben dieses begnadeten Predigers mit dem Pinsel trifft die vollmächtige Predigt von der Rechtfertigung allein aus Gnaden, das Wort vom Kreuz. Sie gewinnt sein Herz, und was tief in seinem Inneren wächst, drängt ihn, in seinem Leben sichtbare Konsequenzen zu ziehen. Über kurz oder lang muß der Maler entscheiden, wem in seinem Leben der erste Rang gebührt, der eigenen Karriere oder dem gekreuzigten Herrn. Wer soll wachsen? Ich selbst oder Er? So heißt die alles entscheidende Frage.

1526 verläßt Grünewald den Mainzer Dienst. Abnehmen, Absteigen steht nun als Überschrift über den noch folgenden Stationen. 1526 finden wir den Künstler in Frankfurt am Main; als Seifenfabrikant sucht er seinen Lebensunterhalt zu erwerben. 1527 geht er nach Halle an der Saale und läßt sich vom Rat der Stadt weit unter seinen Fähigkeiten als Wasserkunstmacher (Brunnenmeister) engagieren. Im Jahre darauf stirbt er an der Pest.

Das vernagelte Kästchen mit dem Nachlaß birgt sein Geheimnis. Im amtlichen Verzeichnis heißt es über den Inhalt: «Das nu Testa-



ISAIAE GORTET
CRESCERE
MEUM
DIXIT

ment ingebunden und sunst viel scharteken lutherisch», das Neue Testament (in Luthers deutscher Übersetzung) gebunden, und viele andere lutherische Schriften. Der Kunstgeschichtler W. Rolfs hat gefolgt: «Wer zahlreiche Schriften des Reformators, siebenundzwanzig seiner Predigten anschafft und sie des Einbindens wert erachtet, auch das Lutherische Neue Testament ... in Besitz hat, kann nicht gleichgültig an der Lehre von der Erlösung ... vorbeigegangen sein.»

Maria Lanckoronska spricht ganz schlicht und eindeutig von seinem Bekenntnis zu dem Gekreuzigten. Die Hand des Malers weist auf Christus.

Das bedeutet, daß es für jedes Leben nur ein lohnendes Thema gibt: Er muß wachsen! Das eigene Abnehmen ist gleichsam der dunkle Hintergrund zu dieser Leuchtschrift.

Abnehmen mußte der Künstler auch nach seinem Tode: Sein Name war verschollen, seine Werke wurden Schongauer, Dürer, Baldung Grien oder anderen zugeschrieben. Später tauchte die Phantasiebezeichnung «Grünewald» auf. Erst im neunzehnten Jahrhundert erhält der Künstler seine Identität zurück: Mathis der Maler.

Etwa ab 1914 gibt es dann geradezu eine Grünewald-Begeisterung, eine ungeahnte Grünewald-Renaissance. Die Expressionisten waren zu Wort und Farbe gekommen, sie wollten nicht den leisen Ton, sondern den gellenden Schrei, nicht das harmonisch Wohlproportionierte, sondern das durch gewaltsame Verzerrung Schockierende, das plakativ Deutliche, Unübersehbare und Unüberhörbare. Und in Grünewald, dem großen Expressiven, dem Mann mit der bezwingenden Gebärde, fanden sie ihren Ahnen. Grünewald war nun in aller Munde.

Ob man ihm mit dieser expressionistischen Sicht gerecht wurde? Die Hand, die auf den Gekreuzigten weist, macht deutlich: So wenig man den Vorläufer Johannes trennen darf von dem, der da kommen sollte, so wenig darf man den Zeugen Mathis von seinem Herrn ab-

lösen. Wer Grünewald recht betrachtet, kann gerade nicht bei ihm stehenbleiben; er muß den Zeigefinger als Wegweiser verstehen: Jener muß wachsen, jener, mit dem «Gott seinen einzigen Sohn gab, auf daß alle, die an ihn glauben, nicht verloren werden, sondern das ewige Leben haben» (Johannes 3,16).

Der Gott aus dem Leichenschauhaus

Das Passionsbild zeigt uns den großen Wandelaltar, wie er sich einst an Werktagen und in Bußzeiten darstellte. Wir sehen also sein Alltagsgesicht. Zu dem gewaltigen Mittelfeld (Format 2,69 Meter × 3,07 Meter) kommen die beiden schmalen Seitenflügel mit dem Ordenspatron Antonius (von uns aus rechts) und dem Märtyrer Sebastian (links). Der Spitalorden der Antoniter beschaffte sich das Geld für seine Krankenhäuser durch einen päpstlich unterstützten Bettelbetrieb. Dabei setzte man werbewirksame Flugblätter in Umlauf. Auf ihnen fanden sich zumeist dieselben Heiligen, denen wir hier auch begegnen: der heilige Sebastian, als Nothelfer gegen die Pest gepriesen, Antonius, hilfreich gegen das «höllische Feuer», Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist, von denen man Rettung von der Epilepsie erflachte.

Das ist freilich nur eine sehr vordergründige Erklärung für das Stelldichein dieser Gestalten. Wir müssen tiefer eindringen in das geheimnisvolle Bild in der Mitte.

Doch bevor wir uns den Einzelheiten betrachtend zuwenden, hören wir auf die Stimme des französischen Dichters Joris-Karl Huysmans (1848–1907), der sich bereits im neunzehnten Jahrhundert sehr um Grünewalds Werk mühte und uns mit eindrücklichen, geradezu beschwörenden Worten die Gestalt des Gekreuzigten vor Augen stellt:

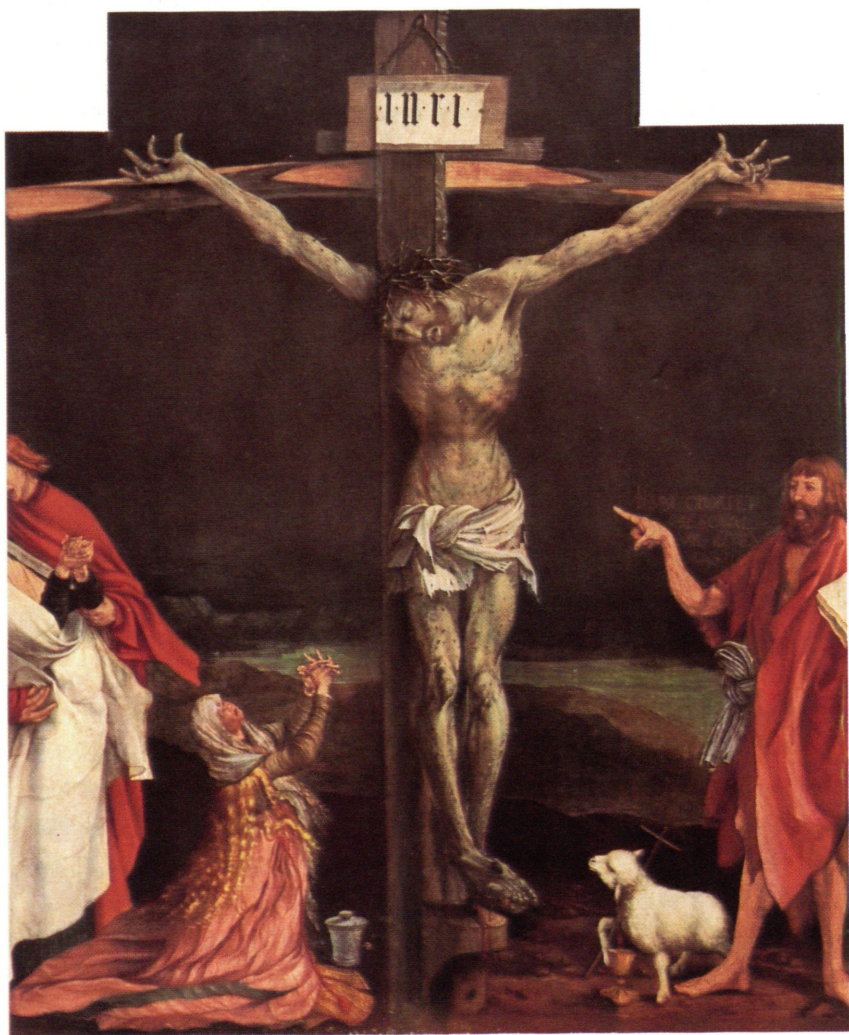
«Im alten Kloster Unterlinden reckt er (der Meister) sich gleich beim Eintritt wild entgegen und betäubt uns sogleich durch den entsetzlichen Nachtmahr einer *Kreuzigung*; sie wirkt wie der Orkan einer entfesselten Kunst, der vorbeistürmt und uns mit sich reißt, und man bedarf einiger Minuten, um sich wieder zu fassen, um den Eindruck kläglichen Grauens zu überwinden, den dieser riesenhafte Gekreuzigte in uns erweckt ...



Die Mitte der Bildfläche nimmt ein riesenhafter Christus ein, der, an den anderen Gestalten gemessen, weit über ihre Proportionen hinausgeht; er ist an einen schlecht abgerindeten Baumstamm geschlagen, dessen frisches, helles Holz stellenweise sichtbar wird. Der Querpfeiler, an dem die Hände festgenagelt sind, wird durch die Schwere des Körpers herabgezogen und bildet die Kurve eines gespannten Bogens; der Körper ..., fahl und glänzend, mit Blut bespritzt und von den Rutenspitzen, die in den klaffenden Wunden hängenblieben, zerfetzt und rissig wie eine Kastanienschale. An den übermäßig langen Armen zucken die Hände konvulsivisch (krampfartig) und greifen in die Luft; die aneinandergeworferten Kniegelenke stehen einwärts, und die durch einen Nagel übereinandergeschlagenen Füße bilden nur noch einen verworrenen Knäuel von Muskeln, auf dem das verfärbte Fleisch und die schon blaugewordenen Fußnägel zu verwesen beginnen. Von einer gigantischen Dornenkrone beschwert, fällt das Haupt auf die aufgedunsene, sackförmige Brust, auf der die Rippen sich wie Streifen abzeichnen, herab ... So hatte er ... dulden können, hatte er röcheln, verrecken können wie ein Strauchdieb, wie ein Hund in Schmutz und Niedrigkeit, da er im Abstieg bis ans Ende ging, bis zur Schmach der Verwesung, bis zum letzten eitrigen Schimpf.»

Bevor wir uns der Botschaft des Altars weiter zuwenden, möchte ich an einigen Punkten auf die souveräne künstlerische Meisterschaft Grünewalds aufmerksam machen. Kunst und Können gehören sprachlich wie sachlich zusammen.

1. Das mächtige Passionsbild zeigt uns den Altar in völlig geschlossenem Zustand, das heißt, alle Flügel sind nach innen geklappt. Man sieht nur deren Außenansicht. Das große Mittelbild ist also aus zwei Tafeln zusammengefügt. Bei genauem Hinsehen erkennt man besonders am oberen und unteren Rand den Spalt, der das Gesamtbild halbiert.



(Würde man den Altar «aufblättern», so träte darunter das ebenfalls aus zwei Tafeln bestehende große Weihnachtsbild zutage.)

Natürlich sollte der Riß nicht den Körper des Gekreuzigten zerschneiden, er läuft – kaum zu bemerken – links neben dem Kreuzesstamm entlang. Die gewaltige Gestalt Christi mußte aus der Bildmitte heraus auf die rechte Hälfte hinübergerückt werden, was das Gleichgewicht, die Balance des Bildes bedrohte. Wurde doch jetzt die rechte Bildhälfte extrem übergewichtig.

Es ist erstaunlich, wie grandios Grünewald dieses kompositorische Problem meisterte. Es mußte ihm gelingen, das Auge des Betrachters so stark auf die linke, die zu leicht belastete Seite hinüberzuziehen, daß der Eindruck, die Illusion eines symmetrischen Bildes entstand.

Er setzt dazu als Mittel Linie wie Farbe ein. Eine bogenförmige Linie, die zu Füßen des Kreuzes bei dem Salbgefäß entspringt, fährt vorn an dem zurückgebogenen Körper der knienden Maria Magdalena entlang und gleitet am Gewand des Lieblingsjüngers Johannes vorbei in das Nachtdunkel am linken Bildrand. So wird unser Blick nach links hinübergezogen.

Dasselbe bewirkt der starke Farbkontrast zwischen dem blendendweißen Gewand der Mutter Maria und dem dahinter aufflammenden Rot des Lieblingsjüngers, das seinerseits wie ein Feuer vor dem nachtdunklen Himmel lodert. Auch diese unerhört intensive Farbwirkung holt unseren Blick nach links hinüber. Jedenfalls empfinden wir beim Betrachten das Bild als großartig ausgewogen in einem wundervollen Gleichgewicht aller Teile.

2. Etwas Eigenartiges entdecken wir beim Beobachten des aufragenden Kreuzesstamms. Unten, dort, wo der Stützblock für die Füße angebracht wurde, ist er frontal dem Betrachter zugewandt, der von rechts auf das Bild zuschreitet. Oben jedoch, wo der Titel mit dem Namen des Herrn hängt, ist die Frontseite des Stammes

dem zugekehrt, der sich von links nähert. Der Stamm ist also in sich selbst geschraubt, um die eigene Achse gedreht. Drehung heißt im Lateinischen «Tortur». Tortur meint aber zugleich Folter.

Den Leib des bereits gestorbenen Herrn zeigt uns Grünewald ganz gerade aus der Vordersicht, bietet ihn uns zur Betrachtung dar. Eine Spirale des Schmerzes und der Qual aber durchläuft stellvertretend den Stamm, an dem er hängt. Das Kreuz wächst gleichsam innerlich mit dem Gekreuzigten zusammen, wird eins mit ihm. «Wort vom Kreuz» kann Paulus das Evangelium nennen (1. Korinther 1,18).

3. Ganz neu und ungewöhnlich ist bei der Darstellung des Kruzifixes, daß sich der Querbalken oben verbiegt. Hier wird einmal Grünewalds Realismus sichtbar. Er nimmt das schwere Gewicht des überdimensionalen Körpers physikalisch ernst. Aber es ist mehr gesagt. Hier hängt der Eine, der der Welt Sünde trägt, der «das große Weltgewichte» (Paul Gerhardt) auf sich nimmt, sich mit der Verdammnis der Menschheit belädt. Es ist, als ob der große mittelalterliche Theologe Anselm von Canterbury neben uns unter das Volk träte und uns fragte: «Considerastine quanti ponderis sit peccatum?» Hast du schon bedacht, von welchem Gewicht die Sünde ist?

Aber wir können noch einen Schritt weitergehen. Das Kreuz und der Leib des Herrn bilden miteinander einen Bogen, den angespannten Bogen einer Armbrust. Ist das denkbar? Der gekreuzigte Jesus als Waffe? Als Waffe Gottes? Am Ende der Sintflut-Geschichte heißt es (1. Mose 9,12 und 13): «Und Gott sprach: Das ist das Zeichen des Bundes, den ich geschlossen habe zwischen mir und euch und allem lebendigen Getier bei euch auf ewig: Meinen Bogen habe ich in die Wolken gesetzt; der soll das Zeichen sein des Bundes zwischen mir und der Erde.»

Wir wissen: da ist vom Regenbogen die Rede, dem Friedenszeichen Gottes. Das hebräische Wort meint aber zugleich den Kriegs-

bogen. So also macht Gott Frieden, daß er seinen Sohn auf den Bogen spannt, und daß er statt unser in dem Sohn sich selber trifft. Jetzt ist das Kreuz Jesu das Zeichen des Friedens. Gott hat abgerüstet, der Bund ist geschlossen. «Nun ist groß Fried ohn' Unterlaß ...»

Deutung auf vier Sinnebenen

Die Bibelausleger der frühen Christenheit stellten die Regel vom drei- oder vierfachen Schriftsinn auf. Jede Stelle der Bibel habe mehrere Sinnebenen, mehrere Bedeutungsschichten; sie sei einem vielstöckigen Haus zu vergleichen, meinten die Väter.

Diese Regel gilt es auch bei der Betrachtung des Isenheimer Altars zu beachten. Auch hier sind wenigstens vier Dimensionen zu erkennen, die einander durchdringen und umgreifen.

1. Zunächst geht es um den *historischen*, den *biblisch-geschichtlichen* Bereich. Der Maler möchte uns vor Augen stellen, was damals um das Jahr dreißig geschah, als Jesus, der Judenkönig, unter Pontius Pilatus starb. Wir sollen dabei gleichsam selbst Augenzeugen werden.

2. Sodann möchte das Kunstwerk Antwort geben auf die Frage nach dem Sinn, nach der Bedeutung dieses Ereignisses. Geschah dort mehr als ein Justizmord? Haben wir späteren Generationen etwas mit diesem Sterben zu tun? Betrifft es uns? Bezieht es uns ein? Hier geht es um die eigentlich *theologische*, die *dogmatisch-lehrhafte* Ebene.

3. Auf dem Salbgefäß, einer edlen italienischen Fayence-Arbeit, findet sich, von Schnörkeln umgeben, die Jahreszahl 1515. Das ist gewiß eine Datierung des Werkes, aber nicht nur das. Der Altar hat eine Botschaft an die damals lebende Generation auszurichten, an die Kirche seiner Gegenwart. Er will aktuelle Ansprache sein. Hier tritt die *Predigt-Dimension*, die *homiletische* Ausrichtung des Kunstwerks hervor.

4. Der Altar hat seine eigentliche Heimat im Hause der Aussätzigen, ist umbrandet von der Schmerzensflut im Spital der Antoniter. Wie lautet seine sehr persönliche, ganz *seelsorgerlich* ausgerichtete Botschaft an die Sterbenden? Was ist sein Evangelium mitten im höllischen Feuer?

Diese vier Sinnebenen, die historische, dogmatische, homiletische und seelsorgerliche, sind nach- und miteinander zu bedenken. Es geht um *Heilsgeschichte* und theologische *Lehre*, um *Predigt* und persönlichen *Zuspruch*.

Es ist vollbracht!

«Er neigte das Haupt und verschied» (Johannes 19,30). Diesen Augenblick der Passionsgeschichte hat der Maler gestaltet. Schwer ist das Haupt Jesu auf die Brust gesunken. Schon beginnen die Farben der Verwesung den Körper zu überziehen. Still ist es geworden unter dem Kreuz. Nichts mehr von gaffender Menge, spottenden Priestern, wüffelnden Soldaten. Eine kleine Gruppe sammelt sich unter dem einen Querbalken des Kreuzes und dem daran ausgestreckten Arm des Herrn, wie unter einem schirmenden Dach (Abbildung S. 39). Gerade noch hat der Sterbende das Wort an seine Mutter gerichtet und an den Jünger, den er liebhatte, hat beide aneinandergewiesen: «Das ist dein Sohn. Das ist deine Mutter!» Selbst von unendlichem Schmerz gezeichnet, kann der Jünger doch, dem Auftrag des Herrn gemäß, die ohnmächtig zurücksinkende Maria mit seinem Arm umfassen und stützen. Die totenbleiche Gestalt – das Gesicht hebt sich kaum vom Weiß des Umhangs ab – sinkt hinein in eine rote Flut von Liebe.

Es ist die Kunst des Expressionisten Grünewald, eine ganze Figur in einer einzigen großen Gebärde zusammenzufassen. Dieser anatomisch unmögliche, überlange rechte Arm des Jüngers, der sich bergend um die Gestalt der Hilflosen legt – das *ist* Johannes.

Darunter, am Fuß des Kreuzes neben dem Salbgefäß, Maria Magdalena, jene große Sünderin (ihr Name ist in der Christenheit bis heute bekannt geblieben), die mit ihren Tränen Jesu Füße wusch und sie mit ihren Haaren trocknete (Lukas 7,37-50). Wie einst an jenem Tage der Freude hat sie in dieser Stunde des Schmerzes ihr Haar gelöst. Es rinnt wie eine Flut von Tränen an ihr herab. Ihre Gesichtszüge sind von unendlicher Qual entstellt, wie von innerem Kampf zerrissen. Vergebens müht sie sich, die zuckenden, sich im Schmerz ringenden Finger zur Haltung des Gebets zusammenzufügen.

Hinter dem allen die Finsternis, die das Land überzieht. Bang möchte man fragen: Wird das Licht, das die Gruppe vorn überstrahlt, auch verlöschen? Wird alles in übermächtigem Dunkel untergehen? Ist die Sonne der Welt gestorben? Es ist vollbracht! Das griechische Wort kann man auch übersetzen: Jetzt ist alles zu Ende! Jetzt ist alles vorbei! Alles aus! Ist das Schöpferwort «Es werde Licht» (1. Mose 1,3) widerrufen? Hat Tohuwabohu das letzte Wort? Bange Karfreitagsfragen.

Es steht geschrieben

Doch da tritt der Prophet hervor und mit ihm die göttliche Antwort (siehe die Abbildung S. 21). Nicht mit «*Vorhersager*» sollte man das Wort Prophet übersetzen, sondern mit «*Hervorsager*»: Einer, der die bisher verborgenen Gedanken Gottes enthüllt. Mit Johannes dem Täufer erheben sich alle Zeugen des alten Bundes; Abraham und David, Elia und Jesaja sind in ihm zur Stelle. Dies ist ihre Stunde. Dies ist der Tag, den sie von fern sahen, nach dem sie riefen. Nein, die Väter des Alten Testaments sind nicht tot, waren wohl noch nie so lebendig wie jetzt. Jesus hat es bezeugt: Ihm, dem lebendigen Gott, leben sie alle (Lukas 20,38).

Johannes hält die Bibel in seiner Linken, das Wort der Treue Gottes, das Schlüsselwort auch für diese Stunde. Er öffnet die Schrift und bezeugt: Was hier geschah, war nicht Zufall oder Unfall, nicht bloß ein Skandal unter den vielen Abscheulichkeiten dieser Welt. Nicht einfach ein weiteres Opfer brutaler Gewalt, ein Justizmord, wie es viele gibt – hier hat, durch alle menschliche Bosheit hindurch, Gott selbst gehandelt.

Die geheimnisvollen Worte aus dem 53. Kapitel des Jesaja läßt er zu uns reden: «Er, der Knecht Gottes, war der Allerverachtetste und Unwerteste ... Er war so verachtet, daß man das Angesicht vor ihm verbarg ... Fürwahr, er trug unsre Krankheit und lud auf sich unsre Schmerzen ... Er ist um unsrer Missetat willen verwundet und um unsrer Sünde willen zerschlagen. Die Strafe liegt auf ihm, auf daß wir Frieden hätten, und durch seine Wunden sind wir geheilt.»

Unser Auge haftet unwillkürlich an dem ausgereckten Zeigefinger des Propheten (wir sahen schon, daß diese Hand zugleich dem Maler Grünewald gehört). Im Mittelalter wurde unter der Fülle der Reliquien auch der Finger des Johannes gezeigt. Die Legende berichtete, als man die Leiche des Täufers verbrannte, habe dieser Finger be-

harrlich Widerstand geleistet. Noch nach dem Tod habe er seiner Aufgabe treubleiben wollen, wegzuweisen von sich, um dem Kommanden den Weg zu bereiten.

Gleichgültig, ob Grünewald diese Überlieferung kannte oder nicht - er hat in unvergleichlicher Weise den ganzen Johannes auf diese eine Geste hin gesteigert. Jeder Muskel an seinem Leib ist gestrafft, jede Sehne gespannt, und alles verdichtet sich in der einen Gebärde. Der ganze Mann ist Zeigefinger, Fingerzeig. «Indikator» hat ihn Bernhard von Clairvaux genannt, Anzeiger, Wegweiser zu Christus.

Höre, du Zeuge, so fragen wir den Täufer weiter, uns beschäftigt jene Dunkelheit über der Welt. Mag sie nun meteorologisch durch eine Sonnenfinsternis verursacht gewesen sein oder durch einen Sturm, der solche Sandmassen mit sich führte, daß der Himmel darüber bleiern grau wurde - kannst du uns diese Finsternis deuten?

Wieder läßt der Prophet die geöffnete Bibel sprechen. Er weist auf Amos 8,9 hin. Da kündet der Prophet den Tag Gottes an, den umfassenden, weltweiten Gerichtstag des Herrn, den Jüngsten Tag, und sagt: «Zur selben Zeit, spricht Gott der HERR, will ich die Sonne am Mittag untergehen und das Land am hellen Tage finster werden lassen.»

Versteht ihr - so ruft uns der Mann mit der Bibel zu -, Karfreitag *war* dieser universale Gerichtstag. Da hatte sich Gottes Fluch einer mächtigen Gewitterwolke gleich über der Erde zusammengeballt. Aber nun hat sich der heilige Zorn entladen. Der Blitz ist eingeschlagen, aber er hat *ihn* getroffen, ihn stellvertretend für uns. Darum berichtet der Evangelist Markus: «Um die sechste Stunde ward eine Finsternis über die ganze Welt bis zu der neunten Stunde» (Markus 15,33).

In dieser «Gottesfinsternis» unter dem lastenden Schweigen Gottes, der sich ganz in Nacht verbirgt, bricht aus der Tiefe der Anfech-

tung Jesu Schrei hervor: «Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen»? Aus der Hölle kommt dieser Schrei («verlassen») und greift doch durch alle Finsternis hindurch nach dem Herzen des Vaters («*Mein Gott!*»).

Als Jesus um die neunte Stunde mit diesem Schrei stirbt, ist das Gottesurteil vollstreckt, das Gericht zu Ende, das Heil vollbracht. Das Jüngste Gericht ließ Jesus an sich vollziehen.

Wer ihm glaubt, der ist in ihm geborgen. Um die neunte Stunde durchbrach die Sonne alle Finsternis, und die Gestalten stehen nicht etwa *noch* im letzten Abendlicht, bevor die Nacht alles verschlingt, sondern *schon* im Sonnenaufgang der neuen Welt. Gott hat noch einmal gerufen: «Es werde Licht!»! Weltenwende, Zeitenwende bedeutet Jesu Sterben für das Universum. Zur Lebenswende will das dem einzelnen Menschen werden.

Die Botschaft des Täufers gewinnt zeichenhafte Gestalt in dem Lamm zu seinen Füßen. Aus der Herzwunde ergießt es sein Blut in einen Abendmahlskelch. Wie ein Lamm, ja, als das Lamm Gottes gab Jesus sein Leben. Aber diese Tat will den Menschen ganz persönlich erreichen, will ihn anrühren in der Mitte seiner Existenz, will jedem auf den Kopf zugesagt werden, ja, im Schmecken und Sehen leibhaftig wahrgenommen sein. «Christi Blut für dich vergossen», so heißt es bei jeder Abendmahlsfeier.

Kirche unter dem Kreuz

Damit sind wir von der ersten, geschichtlichen Ebene (Karfreitag im Jahre dreißig oder dreiunddreißig) über die zweite, die theologische Schicht (der Prophet öffnet die Schrift) bereits zur dritten gelangt, zur *Predigt*, zur aktuellen Anrede an die Generation von 1515.

Es ist ja erregend genug, daß unter dem Kreuz Jesu nicht nur ein Mensch steht, der damals bereits Jahre tot war, Johannes der Täufer, sondern zugleich – und zwar in der Gestalt des Täufers – jemand, der erst mehr als ein Jahrtausend später geboren wurde: Mathis der Maler. Der eine lebt nicht mehr, der andere noch nicht, doch beide sind sie hier in das Karfreitagsgeschehen einbezogen; sie werden «gleichzeitig» mit dem gekreuzigten Jesus. Was der Philosoph Kierkegaard mit dem Wort «Gleichzeitigkeit» ausdrückte, erklingt in einem Negro Spiritual ganz einfach so: «Warst du da, als sie kreuzigten den Herrn?» («Where you there when they crucified my Lord?») Dieses Dabei- und Darinsein heißt Glaube. Und in diesem glaubenden «Darinsein» finden Vorfahren und Nachkommen den ihnen von Gott zugedachten Platz. Hier erfüllt sich die Bestimmung für Adam und Eva ebenso wie für die letzte Generation unserer Weltgeschichte. Alles, was Menschenantlitz und Menschennamen trägt, hat hier Heimatrecht. Deshalb malt sich der Künstler mit hinein in das Passionsbild. «Für mich ist Jesus gestorben», verkündet Mathis der Maler, «für mich und für dich, der du dies Bild siehst. Und für mich wie für dich bedeutet dieser Tod das Leben.» Wort Gottes für Auge und Herz!

Ist es verwunderlich, daß der Meister auch bei den übrigen Gestalten nach Menschen seiner Zeit greift, um sie in dieses Geschehen hereinzuholen? Maria, die Mutter Jesu, ist fraglos als mittelalterliche Nonne dargestellt, als Ordensschwester im weißen Leinen. Der Lieblingsjünger an ihrer Seite tritt als Priester auf im klerikalen



roten Ornat mit dem runden Halskragen. Die Kirche, in ihren offiziellen Vertretern Orden und Klerus, steht unter dem Kreuz. Steht sie wirklich da? fragt Grünewald. Nur dort kann sie wahrhaft *stehen*.

Zu Nonne und Priester gesellt sich in der dritten Gestalt, in Maria Magdalena, der Laienstand. Auffallend ist das kostbare Gewand, Zeichen eines feinen Geschmacks. Ein Kunstgeschichtler spricht von den «sehr verwöhnten Farben» am Kleid der Frau und von dem Eindruck, «als habe sie sich aus der Weltüppigkeit hineinverirrt in diese Nacht des Grauens» (Fraenger).

Fotografische Durchleuchtung dieser Tafel mit Röntgenlicht hat entdecken lassen, daß der Körper der Maria Magdalena erst nachträglich dieselbe rückwärts gebogene Haltung bekommen hat, wie wir sie bei der Mutter Maria finden. Das bedeutet doch, für die Nonne wie für die vornehme Frau aus dem Laienstand gibt es nur eine angemessene Haltung: das Niedersinken zu den Füßen des Gekreuzigten. Gerade das erlesene, modische Gewand steigert den Kontrast. Aller Glanz, aller Geschmack, alle Kultiviertheit dieser Welt sinkt in den Staub vor dem elenden Gehängten, in dem Gott selbst sich all seiner Herrlichkeit entäußerte. Aber auch alle ernstgemeinte, alle eifrige Frömmigkeit, alle innige Religiosität – das bezeugen hier Priester und Nonne – wird tief und wahr erst dort, wo sie aus der Liebe zu dem Gekreuzigten entspringt.

So ruft der Maler Grünewald als Zeuge seines Herrn, als Bußprediger und Freudenbote, kurz: als Evangelist seine Zeitgenossen unter das Kreuz. Sein Ruf gilt der weithin verweltlichten Kirche ebenso wie der gebildeten, begüterten Oberschicht. Er meint Adel und Bürgertum, ja zielt umfassend auf alle Schichten, meint jedermann, auch den armseligsten Todeskandidaten im Isenheimer Spital. Evangelist und Seelsorger will Grünewald sein.

Mit den in sich verklammerten Händen der Maria Magdalena, die sich in verzweifeltm Ringen verkrampfen, stellt er den Todeskampf

der Menschheit dar. Er möchte die Hände der Leidenden entkrampfen und die Lippen öffnen zu dem Gebet: «Kyrie eleison», Herr erbarme dich. Er will dazu ermutigen, auf den Mann in der Mitte zu sehen, der sterbend der Welt das Leben bringt und dessen Armut alle wahrhaft reich macht.

Das Wort ward Fleisch

Der Prediger Grünewald wird (hier erreichen wir die vierte Bedeutungsebene) zum *Seelsorger* an den Leidenden im Spital. Wir sagten schon, daß man die Patienten zuerst vor den Hochaltar trug und eine Wunderheilung erbat. Ist der Tod Konsequenz der Sünde, so heißt Sündenvergebung doch Befreiung von Sünde und Tod. Vermag der Gekreuzigte mit der Schuld nicht auch die Krankheit aufzuheben? Solche spontanen Heilungen hat es in der Kirchengeschichte immer wieder gegeben, die Regel sind sie jedoch nie gewesen – auch nicht in Isenheim vor Grünewalds Altar. Deshalb redet der Maler als Seelsorger eindringlich zu Menschen, deren irdischer Weg zumeist damit endet, daß sie bei lebendigem Leibe verwesen.

Wie spricht er zu ihnen? *Er zeigt ihnen den gekreuzigten Christus* (s. Abbildung S. 27). Für die erschreckend naturalistisch dargestellten Wunden am Leib des Herrn fand Grünewald seine Modelle bei den Patienten im Spital. Um die grauenerregenden Verwesungstöne genau zu treffen, stieg er in die Leichenkammern hinab. Dabei scheute er sich nicht, scharf hinzublicken, das Krankheitsbild genau zu erfassen und es mit dem Pinsel exakt zu kopieren. Er wollte ganz nahe an der Wirklichkeit der Sterbenden im Spital sein.

Ein Arzt, Doktor Richet, der das Gemälde aus medizinischer Sicht untersuchte, stellt fest: «Grünewald geht in der sorgfältigen Be-

handlung des Details so weit, die entzündlichen Wundränder, die sich um die kleinen Eiterbeulen herum entwickeln, anzudeuten.»

Mit einem Wort, Grünewald malt seinen von Dornen gepeinigten Christus als einen Hautkranken, als Mitpatienten, als Leidensgefährten der Kranken dort – als ihren Zimmergenossen, als «Kameraden», der ihre Kammer teilt. Die Botschaft des Johannesevangeliums «Das Wort ward Fleisch» wird hier wahrhaft beim Wort genommen. Gott wurde Fleisch bis in den Zerfall dieses Fleisches hinein, bis in Grab und Verwesung. Hier wird wirklich der Gott des Leichenhauses, «der Erlöser des Rinnsteins» gemalt. Hier muß man es wagen, mit Huysmans zu sagen: «Dieses verquollene Aas war eines Gottes Aas ... ganz ohne Heiligenschein.»

Doch das Entscheidende ist nicht diese unerhörte Verbundenheit, diese erschreckende Solidarität, in die hinein Gott sich begibt. Er wurde gewiß einer von uns, als er die furchtbarste Todesart erlitt, die die Antike kannte. Aber er blieb doch mitten darin der ganz *andere*. Der andere, weil er alles ändern wollte, indem er den Tod überwand. Gerade im Sterben ist er der andere, denn er empfängt nicht wie wir den wohlverdienten Lohn der Sünde, sondern geht freiwillig in den Tod; er macht als der Reine unsern Tod zu dem seinen. Durch seinen Tod verschafft er uns den Zutritt zum ewigen Leben, zum Leben mit Gott in dieser und in der zukünftigen Welt. Sein Sterben ist des Todes Tod geworden.

Grünewald ruft den Sterbenden zu: Blickt auf zu ihm, der in seinem Sterben euer aller Sterben durchlitt und dabei die Tür aufstieß zu einem Leben, das kein Tod beenden kann!

Im Mittelalter sang man ein ergreifendes Passionslied. Vielleicht wurde es auch im Isenheimer Spital angestimmt: «Salve caput cruentatum ...»

Paul Gerhardt hat dieses lateinische Lied ins Deutsche übersetzt und neu gestaltet. Auf den Gekreuzigten blickend, stimmen wir ein:

«O Haupt voll Blut und Wunden,
voll Schmerz und voller Hohn,
o Haupt, zum Spott gebunden
mit einer Dornenkron,
o Haupt, sonst schön gezieret
mit höchster Ehr und Zier,
jetzt aber hoch schimpfieret:
gegrüßet seist du mir!

Nun, was du, Herr, erduldet
ist alles meine Last,
ich hab es selbst verschuldet,
was du getragen hast.
Schau her, hier steh ich Armer,
der Zorn verdienet hat.
Gib mir, o mein Erbarmer,
den Anblick deiner Gnad.

Wenn ich einmal soll scheiden,
so scheid nicht von mir,
wenn ich den Tod soll leiden,
so tritt du dann herfür,
wenn mir am allerbängsten
wird um das Herze sein,
so rei mich aus den Ängsten
kraft deiner Angst und Pein.»

Und wenn die Welt voll Teufel wär

Von dem Passionsbild kommend, blicken wir auf die Versuchung des heiligen Antonius. Glaube an den gekreuzigten Herrn bedeutet Kreuzesnachfolge. Der Knecht ist nicht größer als sein Herr, heißt es im Matthäusevangelium (10,24). Wird die Botschaft vom Gekreuzigten auch mitten in der Hölle standhalten, dort, wo die Teufel los sind?

«Dein Kampf ist unser Sieg, dein Tod ist unser Leben.» Die «Legenda aurea» berichtet von der Versuchung – man möchte sagen, von der Passion – des Antonius folgendes:

«Also lag er von den Schmerzen seiner Wunden darnieder gestreckt, aber mit der Kraft des Geistes reizte er die Teufel abermals zum Streite. Da erschienen die bösen Geister in mancherlei greulicher Tiere Gestalt und zerzerzten ihn abermals mit ihren Hörnern und Zähnen und Krallen gar jämmerlich. Aber auf einmal kam ein lichter Schein und verjagte die Teufel ganz und gar. Und Antonius war alsbald gesund. Da verstand er wohl, daß Christus gegenwärtig war, und sprach: «Wo warst du, guter Jesus? Warum warst du nicht sogleich hier und heiltest meine Wunden?» Da antwortete unser Herr und sprach: «Antonius, ich *war* bei dir.»»

Die Pforten der Hölle haben sich geöffnet, haben das Heer der Dämonen ausgespuckt. Wie eine Sintflut bricht die Gewalt des Bösen von allen Seiten über den Gottesmann herein. Wir sehen ein Gewirr von Ungeheuern so ineinanderfluten, daß oft gar nicht auszumachen ist, zu welchem Wesen diese Klaue, dieser Flügel, jener Fuß gehört. Die dämonischen Wesen selbst sind wirre Kombinationen, gewaltsame Montagen, zusammengesetzt aus Gliedmaßen ganz unterschiedlicher Tiergattungen: Wolfszähne und Hirschgeweih, Krokodilsrachen und Fledermausflügel, Schildkrötenleib und Habichtsschnabel.



«Diabolos» heißt der Herr der Hölle, Auseinanderbringer, Verwirrer. Das Dämonische ist das Perverse, das Chaotische. Satan ist nicht selbst schöpferisch, er lebt davon, Gottes gute Schöpfung zu verzerren, zu zersetzen.

Als am Anfang der Bibel die Geschöpfe aus Gottes guter Hand kommen, steht über ihnen das ordnende Wort: «Ein jegliches nach seiner Art» (1. Mose 1). Gottes Welt ist wohlgeformt und festgefügt, sie hat Gestalt.

Hier jedoch wird jede Ordnung zerrissen, jede Gestalt verkehrt. Fratzen, Karikaturen, Monster drängen heran. Dämonie heißt: Alles Sittliche zerfällt; das wurzelhaft Böse, die pure Lust am Frevel erhebt ihr Haupt. Auch das kosmische Gefüge zerbricht; Chaos überflutet alles. Auch jede rational geistige Ordnung, alle Vernunft wird zertrümmert; es triumphiert der Wahn. Diese teuflische Tollheit hat Methode, sie will Gottes Gottheit bestreiten. Aus Gottesdienst soll schwarze Messe werden, das Gotteslob in Lästerung umschlagen.

Mitten unter diesen Ausgeburten der Hölle liegt Antonius hingestreckt, gebissen, getreten, am Haar gerissen. Sein Mund öffnet sich, wohl zu einem Schrei, doch nicht zum Fluch. Seltsam, mitten im Chaos ist Antonius die einzig ruhende Gestalt. Sein Gewand ist nicht zerrissen, anders als das Leinentuch Christi. Sein Gesicht ist nicht zerkratzt, anders als die geschundene Haut Jesu. Es ist, als ob mitten in der Qual der Folter sich erfüllt, was Paul Gerhards Abendsegen erfleht:

«Breit aus die Flügel beide,
o Jesu, meine Freude,
und nimm dein Küchlein ein!
Will Satan mich verschlingen,
so laß die Engel singen:
«Dies Kind soll unverletzt sein!»»

In der Tat, Gott stellt die «güldnen Waffen ums Bett und seiner Engel Schar».

Im Vorbeigehen wollen wir noch anmerken, daß kundige Beobachter nun doch versucht haben, so etwas wie Ordnung in diesen höllischen Haufen zu bringen. Man hat sieben Hauptteufel zu nummerieren versucht und sie mit den sieben Todsünden der katholischen Lehre - Zorn, Hoffart, Völlerei, Geiz, Unkeuschheit, Trägheit, Neid - identifiziert. Man hat Anspielungen auf die verweltlichte Kirche im frühen sechzehnten Jahrhundert entdeckt: Der Satan tobt am liebsten im Hause Gottes. Darauf spielt die bischofslila gefärbte Stola an, der Gewandstreifen bei dem Untier mit dem Krokodilmaul in der Mitte. Man hat in Antonius den Ordenspräzeptor Guersi wiederentdecken wollen, der von der Unbußfertigkeit der Kirche seiner Zeit gepeinigt wird. - Das alles mag dahingestellt bleiben.

Auch in der Hölle bist du da

In der linken Ecke hockt jenes Wesen, das wir schon ganz am Anfang betrachtet haben, jener am Antoniusfeuer erkrankte Mann, nur mit einer Gugel, einem kapuzenartigen Kleidungsstück, angetan. Kein Zweifel, hier wird höchst realistisch, mit geradezu fotografischer Treue ein Krankheitsbild festgehalten. Noch nie, so bezeugen Kunstgeschichtler, hat ein Maler es gewagt, in der Darstellung von Fäulnis und Verwesung so weit zu gehen. Kein medizinisches Lehrbuch der Hautkrankheiten enthält abstoßendere Abbildungen. Es handelt sich also fraglos um einen *Menschen* mit vor Qual verzerrtem Gesicht. Gleichzeitig aber befremdet seine schamlose, seine geradezu obszöne Haltung. Wenn man die Füße betrachtet, so entdeckt man nicht etwa vom Fleisch schon freigelegte Knochen eines Menschen, sondern Enten- oder Froschfüße, sozusagen den teuflischen Drudenfuß*.

Der leidende Mensch ist also zugleich als *Krankheitsdämon* dargestellt. Die Krankheit selbst ist als eine Ausgeburt der Hölle erfaßt und wird in den tollen, dämonischen Reigen eingefügt. Wie soll man jenes seltsame Zwitterwesen verstehen? Soll man so deuten: Der Kranke ist eben vom Dämon gezeichnet, er empfängt den verdienten Lohn seiner Taten; seht, wie liederlich er mit dem Heiligsten umgegangen ist!?

In seiner Rechten hält er nämlich ein zeitgenössisches Beutelbuch. (Dabei war der Lederbezug des Buchdeckels am Schnitt – also an den drei offenen Seiten des Buchdeckels – so verlängert, daß er sich wie ein Sack zubinden ließ. So sorgsam pflegte man die unendlich kostbare Bibel oder ein wertvolles Gebetbuch zu verwahren.) Hier ist die Hülle zerrissen, aufgeplatzt, so sehr hat der Mann das Wort Gottes mißachtet. Recht geschieht dem Frevler!

*Unter Druden verstand man im Mittelalter Hexen und Nachtgeister.

Ich meine nicht, daß diese Deutung ins Zentrum trifft, denn im Bild wird nicht moralisiert, sondern Gottes Trost gespendet. Jene Zwittergestalt, halb leidender Mensch, halb Krankheitsdämon, hat eine doppelte Botschaft an die Sterbenden vor dem Hochaltar, an die von einem furchtbaren Feuer gequälten Patienten.

Zuerst: Erkennt ihr in dem Kranken euer Ebenbild? Dann wißt, ihr befindet euch in guter Gesellschaft, es geht euch wie dem frommen Glaubensvater Antonius. Wie er einst, so werdet ihr jetzt aufs Blut gequält. Es kann unter Christen nicht anders sein. Aber mehr: Eure Krankheit bedeutet teuflische Versuchung, sie will euch einreden, jetzt habe Gott euch verlassen und vergessen, jetzt wärt ihr von Gottes Liebe verstoßen. Den Trost der Bibel will euch der Satan rauben; ihr sollt sie beiseitewerfen wie ein zerfleddertes Buch. Den bösen Rat will sie euch einflüstern, den einst Hiob von seiner Frau empfing: «Sage Gott ab und stirb!» (Hiob 2,9)

Dann allerdings wäre das höllische Feuer, an dem ihr leidet, ein Triumph der Hölle. Das Hohngelächter der Dämonen, das durch eure Fieberträume klingt, würde dann wirklich ertönen. Aber seht, der gequälte Antonius öffnet den Mund zum Gebet. Und auch euer Leidensgefährte in der Ecke dort hat mit letzter Kraft den Kopf emporgehoben, sein Schrei erklingt in Gottes Ohr.

In der rechten Bildecke bemerken wir ein weißes Blatt. Darauf stehen in lateinischer Sprache jene Zeilen aus der Antoniuslegende: «Wo warst du, guter Jesus? Warum warst du nicht sogleich hier und heiltest meine Wunden?»

Warum? Hat nicht auch Jesus so gerufen: Mein Gott, mein Gott, *warum* hast du mich verlassen? Ob Gott antwortet? Über den Dämonen der Hölle öffnet sich der Himmel. Wie in einer Vision wird uns der Thron Gottes gezeigt. Gottesglanz bricht hervor, «Licht vom unerschaffnen Lichte». Es taucht die fern ragenden Berggipfel in ein morgendliches Leuchten. Gottes Tag bricht an. Die Stunde

der Geister und Gespenster ist vorbei. Über den verkohlten Dachsparren fährt Gottes Engel herab, sein Speer mit dem Kreuzeszeichen trifft den dämonischen Heerführer. «Ein Wörtlein kann ihn fällen» (Martin Luther). Die teuflischen Gesellen fliehen nach links und rechts oder zerschellen an der strahlenden Felswand wie die geflügelte Schlange in der Mitte. Gewiß, die Leiden dieser Welt sind real. Die Welt von 1515 oder heute ist voller Ängste, und sie hat viele Gründe dazu. Es stirbt sich nicht bequem am Antoniusfeuer, am Krebs oder in atomaren Katastrophen.

Und dennoch: Vor dem Glanz Gottes werden die finsternen Mächte zu Gestalten des Nichtigen, sind nichts als Spuk und Gespenst. Zu Alpträumen werden sie, die vor der Klarheit des Tages nicht bestehen. – Warum das gilt, warum es Wirklichkeit ist und nicht vertröstende Ideologie? Wir schauen auf das letzte Bild. Dort finden wir den Glanz Gottes im Angesicht des auferweckten Jesus Christus wieder.

Ich war tot

Grünewalds Auferstehungstafel (2,69 × 1,43 Meter, s. Abbildung S. 53) ist das kühnste, das revolutionärste Gemälde des ganzen Altars. Da unternimmt ein Maler das Wagnis, sich mit Pinsel und Farbe an ein Ereignis heranzutasten, das auch im Neuen Testament nirgends beschrieben wird, das in den Erzählungen der Evangelisten als das Tiefste und Wundersamste der ganzen Jesusgeschichte streng ausgespart bleibt. Wir erfahren im Neuen Testament einerseits von der Entdeckung des leeren Grabes. Wir hören andererseits von den Erscheinungen des auferstandenen Herrn vor den Jüngern. Aber der Akt der Auferweckung selbst bleibt ein unaussprechbares Geheimnis zwischen dem Vater und dem Sohn. Denn hier ist mitten in einem Grab, mitten am Ort der Verwesung das ganz Andere, das ganz Neue hereingebrochen. Der geschundene Leib Jesu wird zum ersten Stück des neuen Himmels und der neuen Erde.

Läßt sich das mit Farbe und Linie auch nur von fern andeuten? Wir alle, auch der Maler, stehen doch gleichsam nur am Kraterrand, den der neue Aufbruch der neuen Welt Gottes hinterließ, sehen die Spuren des Wunders, können es selber aber nicht greifen.

Wenn man sich anschaut, wie andere Meister vor, neben und auch nach Grünewald Osterbilder gestaltet haben, so stellt man auch bei den gelungensten Werken fest: Hier wird uns im Grunde die Wiederbelebung eines Toten, seine Rückkehr ins bisherige Dasein vor Augen gemalt. Das Alte kehrt noch einmal – sozusagen in Neuauflage – wieder.

So sehen wir etwa in Dürers Darstellung aus der großen Holzschnitt-Passion Christus trotz aller Symbole, die den Vorgang überhöhen (Wolken, die den aufgezogenen Vorhang zur Welt Gottes andeuten, darüber schwebende Engel, Lichtglanz, der vom Haupt Jesu ausgeht), Jesus als ganz materiell körperliche Gestalt, ja, als einen

Mann nach dem Schönheitsideal der Renaissance, wohlproportioniert und kraftvoll wie ein griechischer Gott.

Hier ist völlig übersehen, daß die Bibel bezeugt: Die Auferstehung wird nicht Wiederherstellung des alten Leibes sein. Auferstehung bedeutet *Verwandlung*. Paulus betont in 1. Korinther 15: «Fleisch und Blut (also unser jetziges Wesen, das der Todeswelt verhaftet ist) können das Reich Gottes nicht ererben» (Vers 50). An die Stelle des vergänglichen Leibes wird der «geistliche Leib» treten. Auch ein Leib also, aber einer, dem der göttliche Schöpfergeist allein Gestalt gibt (Vers 44). Paulus hat das geheimnisvolle Wort geprägt: «Wir werden *verwandelt* werden» (Vers 51). Verwandlung ist nicht die Behebung von Schönheitsfehlern, nicht Restauration oder Denkmalpflege. Verwandlung ist aber auch nicht totale Neuschöpfung aus dem Nichts. In der Verwandlung liegen Bleiben und radikales Neubeginnen ineinander, Kontinuität und Diskontinuität zugleich.

Grünewald hat es als erster unternommen, die Auferweckung Jesu als Verwandlung darzustellen; wie er beim Passionsbild die Spirale des Schmerzes, die Qual der Folter im gedrehten Kreuzesstamm ausdrückte, so benutzt er auch hier einen «Stellvertreter», das Leichentuch. Von einem Strudel, einem Wirbel erfaßt, fährt es aus dem Grab empor. In allen Farben des Regenbogens leuchtet es auf (seine ganze Palette hat der Maler dabei eingesetzt!), bis es schließlich droben in einem Licht aufleuchtet, das auf das Geheimnis Gottes verweist, in einem Licht, das nicht von dieser Welt ist. Dieses Leichentuch, das sich wie ein wehender Königsmantel um die Gestalt des Siegers legt, erweckt den Eindruck, daß Christus geradezu aus dem Grab emporschießt, aufwärts geschleudert wird. Da ist nichts von einem mühsamen Emporklettern; da ist wahrhaft Himmelfahrt!

Grünewald hat dabei verschiedene Motive benutzt und sie in eins verschmolzen: Christus ist die Sonne der Welt. So lautete die Botschaft der alten Kirche. Deshalb beschlagnahmte sie das heidnische



Sonnenwendfest, den 25. Dezember, und schuf daraus das Weihnachtsfest. Denn Christus allein ist die Sonne der Gerechtigkeit, von der der Prophet Maleachi sprach (4,2). Das Zentrum dieser Weltensonne bildet bei Grünewald das leuchtende Haupt Christi. An den Rändern blitzen die Sterne auf. Das Ostergeschehen hat Bedeutung für die ganze Schöpfung. Das Weltall, das Universum hat seinen Herrn bekommen, den Kosmokrator, den Pantokrator Jesus. Ihn, der verheißt: «Siehe, ich mache alles neu» (Offenbarung 21,5). «Alles ist durch ihn geworden» (Johannes 1,3); alles wird durch ihn vollendet.

Grünewald nimmt hinzu, was die Evangelisten über die Verklärung Jesu berichten. «Er wurde verklärt - verwandelt (es ist die Rede von Metamorphose) -, und sein Angesicht leuchtete wie die Sonne, und seine Kleider waren weiß wie das Licht» (Matthäus 17,2). Schließlich ist auch die Himmelfahrt Jesu einbezogen. Ostern ist die Erhöhung Jesu Christi zum Kyrios, zum Herrn. Ihm ist gegeben alle Gewalt im Himmel und auf Erden.

Bei dieser Verwandlung des geschundenen Leichnams in ein Wunder des Lichts hat Grünewald die Gestalt Jesu nicht etwa verschwinden oder sich auflösen lassen. Es geht nicht, wie manche Kommentatoren sagen, um Vergeistigung, Entmaterialisierung. Der griechische Gegensatz von Körper und Geist liegt ganz fern. «Das Ende aller Wege und Werke Gottes ist *Leiblichkeit*» (F. Chr. Oetinger). Jesus bleibt als Gestalt erkennbar. So wie die Jünger bei seiner Erscheinung wissen: Es ist der Herr! Mehr, Grünewald betont nachdrücklich: Der erhöhte Herr ist identisch mit dem gekreuzigten Jesus. Das Kreuz schwebt gleichsam als unsichtbares Gerüst hinter Körper, Haupt und Händen. Jetzt wächst aus den am Kreuz ausgestreckten Händen die Segensgebärde des Weltenherrn. Aus den Nägelmalen und der Seitenwunde brechen Lichtstrahlen gebündelt hervor. Hier erfüllt sich, was Gott durch Jesaja sagte: «In meine Hände habe ich dich eingegraben» (Jesaja 49,16). Ich Mensch, der ich mit aktiv war,

die Nägel in seine Hände zu treiben, ich bin nun als Begnadeter auf ewig mit ihm verwachsen. Wie könnte mich nun irgend etwas, sei es höllisches Antoniusfeuer oder Weltkatastrophe, von ihm trennen? Es ist vollbracht! Der Pantokrator Christus, der Herr der ganzen Welt, ist mein Heiland Jesus.

In der Offenbarung des Johannes spricht er den alles umstürzenden Satz: «Siehe, ich *war* tot» (1,18). Umstürzend ist darin das kleine Wort «*war*». Wir können vom Tod nur in der Gegenwartsform reden. Liebe Menschen sind tot. Oder in der Weise der Zukunft. Wir werden einmal tot sein. Beim Tod ist eine Tür ins Schloß gefallen, die sich von uns nicht öffnen läßt. Doch hier ertönt der Trompetenstoß: «Ich *war* tot!» Für mich ist der Tod Vergangenheit. Für mich ist der Tod getötet. Der Tod ist überwunden. Was an Jesus geschah, war nicht ein *privates* Ostern für einen *privaten* Karfreitag, sondern Wende der Zeiten. Es ist vollbracht!

Tod und Teufel muß sich schämen

Grünewalds Bild schildert den Triumph der Vertikalen über die Horizontale. Dort in der Waagerechten liegen die gepanzerten Wächter. Nicht einfach umgefallen sind sie; sie wurden *gefällt*, abgehauen, wie es der Baumstumpf in der rechten Ecke demonstriert (ein Querverweis auf die Predigt des Täufers: «Es ist schon die Axt den Bäumen an die Wurzel gelegt»). Die Wächter repräsentieren den Versuch, die alte Welt vor dem Christussieg in Sicherheit zu bringen. Sie sollen garantieren, daß die Formel «tot ist tot» für immer gültig bleibt. Sie sollen den Status quo, die Herrschaft von Sünde, Tod und Teufel, stabil erhalten. So sind sie Erzreaktionäre, Vertreter des alten Regimes. Das Grab Christi soll unter Verschuß bleiben. Das Wort «todsicher» soll weiter als der Gipfel aller Gewißheiten gelten – sicherer noch als das Amen in der Kirche. Aber nun sind sie mit ihren unmodernen, schon zu Grünewalds Zeit antiquierten Waffen gefällt, besiegt, erledigt. Christen wissen nichts mehr von «todsicher». Ist doch der Tod ein höchst unsicherer, unzuverlässiger Kantonist geworden, seit Jesus auferstand. Auf den Tod kann man sich nicht mehr verlassen, verlässlich ist allein Jesu Sieg. Ostersicher, Christusgewiß sind die Christen. Sie wagen es im Namen Jesu, aufrecht zu stehen und dem Teufel ins Gesicht zu lachen.

Gesetz und Evangelium

Nur wer wie Grünewald von diesem Ostersieg schützend umleuchtet ist, wer sich dort festgemacht, gehalten weiß, kann den Realitäten der Welt offen ins Auge sehen. Er kann es sich leisten, monatelang als sensibler Künstler mit Verseuchten und Verpesteten unter einem Dach zu leben. Er kann es wagen, seinen Pinsel in die Farbe von Eiter und Fäulnis zu tauchen, kann schonungslos Verwesung malen, weil er von der großen Verwandlung weiß. Man hat Grünewald «den besessensten aller Realisten» genannt. Aber wahr ist das nicht. Besessen hat ihn keineswegs das, was wir – vermeintlich nüchtern – die «unabänderlichen Realitäten» nennen, noch weniger die Lust an Tod und Untergang. Wahrhaft «besessen», in Besitz genommen hat ihn ausschließlich Jesus Christus, das blutende Gotteslamm und der strahlende Lebensfürst. Grünewald hat wie Luther die Schuld, die Verlorenheit, die Todesverfallenheit des Menschen (von Paulus im Römerbrief «das Gesetz» genannt) dramatisch beschworen, weil er vom *Evangelium* wußte, weil der Mann von Karfreitag und Ostern sein Herz gewonnen hatte.

Der Maler kann die ungeschminkte Diagnose stellen, weil er die rettende Therapie kennt. So rief er einst Menschen im höllischen Antoniusfeuer, so ruft er heute von Schuld und Zukunftsangst umgetriebenen Zeitgenossen zu: Seht, das Leben ist erschienen! Jesus Christus malt er in Augen und Herzen hinein bis in die Tiefen des Unbewußten. Dem einen Namen Jesus gibt er all seine Farben, weil er trotz Grab und Sarg weiß: «Daß Jesus siegt, bleibt ewig ausgemacht.» Über all seinen visionären Bildern leuchtet die große Vision, die in der Offenbarung des Johannes aufstrahlt: «Und ich hörte eine große Stimme von dem Thron, die sprach: «Siehe da, die Hütte Gottes bei den Menschen! Und er wird bei ihnen wohnen, und sie werden sein Volk sein, und er selbst, Gott, wird mit ihnen sein; und

Gott wird abwischen alle Tränen von ihren Augen, und der Tod wird nicht mehr sein, noch Leid noch Geschrei noch Schmerz wird mehr sein; denn das Erste ist vergangen.» Und der auf dem Thron saß, sprach: «Siehe, ich mache alles neu!» (Offenbarung 21,3-5)

Benutzte Literatur

Wilhelm Fraenger, Matthis Grünewald. München 1983

Mathis Gothart Nithart Grünewald, Der Isenheimer Altar. Fotos von M. Seidel, Aufsätze von H. Geissler, B. Saran, J. Harnest, A. Mischlewski. Stuttgart 1973

Joris-Karl Huysmans, Zwei Essays über Grünewald, in: Matthias Grünewald, Die Gemälde, Reihe: Die weißen Phaidonbücher. Köln 1959

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

Adolf Max Vogt, Matthias Grünewald - Der Isenheimer Altar, in: Werkmonographien zur Bildenden Kunst, Nr. 112. Stuttgart 1966

F. Winziger, Grünewald, in: Kindlers Malerei Lexikon, Band 5. München 1976

Verzeichnis der Abbildungen

Der heilige Antonius (Seite 11)

Versuchung des heiligen Antonius (Ausschnitt; Seite 13)

Besuch des heiligen Antonius beim Eremiten Paulus (Seite 15; geringfügig beschnitten)

Die Hand Johannes des Täufers (Ausschnitt aus der Kreuzigung Jesu Christi; Seite 19)

Johannes der Täufer und das Lamm (Ausschnitt aus der Kreuzigung; Seite 21)

Gesamtansicht der ersten Schauseite (Seite 25)

Der Gekreuzigte (Ausschnitt aus der Kreuzigung; Seite 27)

Johannes, der Jünger, Maria und Maria Magdalena (Ausschnitt aus der Kreuzigung; Seite 39)

Die Versuchung des heiligen Antonius (Seite 45; geringfügig beschnitten)

Die Auferstehung Jesu Christi (Seite 53)

Vom gleichen Autor erschienen:

Wer bist du, Adam?

Gottes Geschichte mit den Menschen

176 Seiten, ABCteam-Paperback, Bestell-Nr. 12163

Der Mensch – Gottes Geschöpf; Der Mensch – Gottes Rebell; Der Mann am Kreuz; Er ist wahrhaftig auferstanden; Zukunft – Futur oder Advent? Dies sind einige der wichtigsten Stationen der Geschichte Gottes mit den Menschen, einer Geschichte, die jeden etwas angeht, weil jeder darin vorkommt. Siegfried Kettling ist es gelungen, nicht nur trocken biblischen «Stoff» zu vermitteln, sondern die biblische Heilsgeschichte so plastisch darzustellen, daß der Leser ihre Bedeutung für sein persönliches Leben und den Gang der Weltgeschichte gewissermaßen «miterlebt».

Eseleien

Einige Kapitel Eselspädagogik für solche, die ihm (nicht) ähnlich werden wollen

48 Seiten, R. Brockhaus Taschenbuch, Bestell-Nr. 20298

«Du dummer Esel» – weil der Esel als hervorragendes Exemplar für mangelnde Intelligenz gilt;

«Du störrischer Esel» – weil er angeblich der geborene Rebell und Anarchist ist;

«Du fauler Esel» – weil man ihn für einen radikalen Verächter jeglicher Form der Leistungsgesellschaft hält.

ESELEIEN, das sind folglich ein paar Kapitel Eselspädagogik für solche, die ihm natürlich *nicht* ähnlich werden wollen... Oder etwa doch?

Toleranz und Wahrheit, wie Hund und Katze?

64 Seiten, R. Brockhaus Taschenbuch, Bestell-Nr. 20310

Siegfried Kettling geht dem angeblich unauflöselichen Widerspruch von Toleranz und Wahrheit auf den Grund. Er fragt nach der eigentlichen Bedeutung der beiden vielstrapazierten Begriffe und macht dabei überraschende Entdeckungen.

R. BROCKHAUS VERLAG WUPPERTAL

Paul & Tessa Clowney

Kirchen entdecken

Ein Bildführer durch 2000 Jahre Kirchenbau

96 Seiten, geb. Bildband, Bestell-Nr. 24598

Am Kirchenbau läßt sich Geschichte ablesen: Kirchen- und Kulturgeschichte. Diese internationale Koproduktion ist ein vielfarbiger Bildband mit einem technischen und einem kunst- und kirchengeschichtlichen Teil, Bauelemente werden erklärt, Stilentwicklungen dargestellt, Glaubensüberzeugungen in Holz, Stein und Beton nachgewiesen.

Andreas Felger/Helmut Lamparter

Das Hohelied

Das Lied der Lieder, das von Salomo ist; Nachwort von Manfred Siebald

60 Seiten, geb. Bildband, Großformat, Bestell-Nr. 24302 mit 14 einfarbigen und 12 farbigen Holzschnitten

Bild und Text in ihrer Harmonie lassen die verschiedenen Spannungen aufleben, die unser Leben durchziehen und die mit der Hilfe des Schöpfers fruchtbar gemacht werden können.

Andreas Felger/Manfred Siebald

Kreuzschnabel

12 farbige Holzschnitte und Vignetten von A. Felger, Texte von Manfred Siebald

64 Seiten, geb. Bildband, Großformat, Bestell-Nr. 24304

Manfred Siebald, der bekannte Liederdichter, und Andreas Felger, der Holzschnneider aus Gnadenthal, schufen dieses anspruchsvolle Buch. 20 bis 30 Lieder, Geschichten, Gespräche, Gebete Siebalds begleitet Felger mit 12 ganzseitigen Farb-Holzschnitten.

R. BROCKHAUS VERLAG WUPPERTAL

R. BROCKHAUS VERLAG WUPPERTAL

Matthias Grünewald hat im Isenheimer Altar seinen Zeitgenossen das Evangelium vor Augen gemalt.

Unmittelbar und eindringlich spricht der Maler auch zu uns Menschen des 20. Jahrhunderts.

Siegfried Kettling geht hier vor allem auf die große Kreuzigungstafel und das Bild des Auferstandenen ein.

ISBN N 3-417-24307-6