

UNTERSUCHUNGEN

Philipp Melanchthon und Mathias Grünewald

Reiner Marquard

1. Melanchthons Grünewald-Notiz

„Mindestens zweimal, 1517 und im Frühjahr 1518, weilte Melanchthon einige Wochen in der Reichsstadt Hagenau im Elsaß.“¹ Er war befreundet mit Thomas Anshelm aus Baden-Baden, der von 1511–1516 Drucker in Tübingen gewesen war (dort hatte Melanchthon ihn 1514 kennengelernt); von 1516–1523 war er Drucker in Hagenau. Mit dessen Schwiegersohn und Nachfolger Johann Setzer aus Lauchheim bei Ellwangen setzte Melanchthon die Freundschaft fort. Setzer brachte nach Übernahme der „Anshelmischen Presse (Frühjahr 1523) bis zu seinem Tod (Februar 1532) den größten Teil von Melanchthons damaliger literarischer Produktion“ in Hagenau heraus.² Es ist unwahrscheinlich, daß er während der Aufenthalte in Hagenau nicht in Isenheim bei den Antonitern gewesen sein sollte (Isenheim war Sitz einer Generalpräzeptorei und lag günstig zwischen Mainz und Basel am bedeutenden Wallfahrtsweg nach Rom oder Santiago de Compostela), um sich dort den Altar, dieses erst recht für damalige Verhältnisse monumentale Kunstwerk, angesehen zu haben.³ Daß die Kunst des Mathias Grünewald in der Theologie des Philipp Melanchthon eine Spur hinterlassen hat, belegt eine Fundstelle in den 1531 erschienen „Elementorum rhetorices libri duo“, auf die M. Zucker⁴ 1898 aufmerksam gemacht hatte. Melanchthon vergleicht im Schlußabsatz „De tribus generibus dicendi“⁵ im Zusammenhang seiner Abhandlung über die drei Stilgattungen

¹ Scheible, Heinz: Philipp Melanchthon. Eine Gestalt der Reformationszeit, Karlsruhe 1995, 128.

² Vgl. Melanchthons Werke. VII. Band, 1. Teil. Ausgewählte Briefe 1517–1526. Hrsg. von Hans Volz, Gütersloh 1971, 50.237f.

³ Daß der Altar Wirkungen ausgelöst hat, kann man u.a. daran ermesen, daß er rasch Objekt von Begierden wurde und blieb. 1597/98 bemühte sich Kaiser Rudolf II. das Retabel, das „uns beruehmt wurd, gern zu unsern handen (zu) bringen“ (Schmid, Heinrich Alfred: Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald. Zweiter Teil [Textband], Straßburg 1911, 315).

⁴ Zucker, M.: Die früheste Erwähnung Grünewalds, Kunstchronik. Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst. N.F. X. Nr. 32, 1898/99, 503–505.

⁵ Melanchthon, Philipp: Elementorum rhetorices libri duo. – In: OPERA QUAE SUPERSUNT OMNIA, edidit Carolus Gottlieb Bretschneider, Corpus Reformatorum (CR) Volumen XIII, Halle 1846 (First reprint, 1963), Sp. 413–506 (504). Hervorhebung wie-

(genus grande, genus humile und genus mediocre) Albrecht Dürer, Lucas Cranach und Mathias Grünewald. Die Redegattungen unterscheiden sich (in Entsprechung zu den griechischen Stilgattungen) in ihren jeweiligen Ausformungen: „großartig“, „einfach“ oder gar „Maß und Mitte.“ Die dritte Gattung nimmt eine Sonderstellung ein, weil sie sich wohl von den Spitzen nach beiden Seiten hin unterscheidet, aber eben so auch sich auf beide beziehen kann. An ihr wird exemplarisch deutlich, daß es die Formen jeweils nur in Brechungen und Mischungen gibt, die etwas spüren lassen von den jeweils unterschiedenen Auswirkungen. In diesem Kontext veranschaulicht Melanchthon seine Unterscheidung der drei Redegattungen am Kunstschaffen der drei Maler.

Plurimum etiam conducit ad iudicandum, agnoscere diversa genera dicendi. Nam ingeniorum dissimilitudo, diversas formas, seu ut Graeci nominant χαρακτήρας operum, non solum in hac arte, sed in plerisque aliis peperit. Et tamen certi quasi gradus animadversi sunt, intra quos hae formae consistunt, videlicet humile genus, et illi oppositum grande. Tertium est mediocre, quod primo genere plenius est, et tamen aliquantulum a summo abest, in picturis facile deprehendi hae differentiae possunt. *Durerus enim pingebat omnia grandiora, et frequentissimis lineis variata. Lucae picturae graciles sunt, quae et si blandae sunt, tamen quantum distent a Dureri operibus, collatio ostendit. Matthias quasi mediocritatem servabat.* Miscentur autem haec genera inter se, sicut musici tonos miscent. Nam et illi qui sunt tenuiores, interdum aliquid efficiunt plenius. Et in eodem tempore alii loci grandes sunt, alii exiles, iuxta rerum varietatem, de quibus dicitur.

Der hervorgehobene Passus wurde unterschiedlich übertragen: „Dürer malte alles in großartiger Erhabenheit mit einem unerschöpflichen Reichtum linearer Nuancierung. Dagegen liebt Lucas schlanke Formen, seine Malerei schmeichelt sich gefällig ein. Und doch zeigt jeder Vergleich, wie sehr sie von Dürers Werk verschieden ist. Zwischen beiden hielt⁶ Mathias die Mittelstraße (Walter Karl Zülch).“⁷ „Dürer malte alles großartig und

dergegeben in: Schmid (s. Anm. 3), 291; vgl. auch Bock, Franz: Die Werke des Mathias Grünewald, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 54. Heft, Straßburg 1904, 142f.; Hausenberg, Margarethe: Mathias Grünewald im Wandel der deutschen Kunstschaung, Leipzig 1927, 24; Feurstein, Heinrich: Mathias Grünewald, Bonn 1930, 38; Zülch, Walter Karl: Der historische Grünewald. Mathis Gothardt-Neithardt, München 1938, 376; Behling, Lottlisa: Die Handzeichnungen des Mathis Gothart Nithart genannt Grünewald, Weimar 1955, 78; Kehl, Anton: „Grünewald“-Forschungen, Neustadt a.d. Aisch 1964, 172, Marquard, Reiner: Mathias Grünewald und der Isenheimer Altar. Erläuterungen – Erwägungen – Deutungen, Stuttgart 1996, 30. Die Hervorhebung lautet in der Übersetzung von OStR i.R. Werner H. Hechler, Bensheim-Auerbach, dem ich für wertvolle Anregungen zu danken habe: „Denn Dürer malte alles ziemlich großartig und durch sehr zahlreiche Linien unterschiedlich. Die Gemälde des Lucas sind zierlich; obwohl diese ansprechend sind, zeigt dennoch der Vergleich, wie sehr sie sich von Dürers Werken unterscheiden. Mathias nahm gleichsam eine mittlere Stellung ein.“

⁶ Zülch (s. Anm. 5) fügt ein: „(sc. als er lebte)“.

⁷ Ebd., 57. Pantxika Béguerie und Georges Bischoff (Grünewald. le maître d'Issenheim, Verona 1996, 66) übersetzen „mi-chemin“ [„auf halbem Weg“], Maristella Bodoni und Franco De Poli (Galerie großer Meister – Grünewald, Stuttgart/Hamburg/München 1976, 118): „Mitte“.

durch außerordentlich zahlreiche Linien abgewandelt. Die Gemälde von Lucas sind feingliedriger, sie schmeicheln mehr. Dennoch zeigt jeder Vergleich, wie sehr sie sich von Dürers Werken unterscheiden. Mathias aber trachtete nach Maß und Mitte (Walter Hotz).⁸ „Dürers Stil hatte weiten Atem – er erreichte seine Schattierungen durch das Zusammenwirken feinsten Linien. Die Werke von Lukas (Cranach) haben weniger Kraft; sie sind im Vergleich mit denen Dürers anmutiger anzusehen, doch sind die seinen an Wert nicht ebenbürtig. Mathaeus jedoch steht genau in der Mitte (Maristella Bodoni und Franco de Poli).“⁹ August L. Mayer¹⁰ übersetzt: „Mathias hielt gewissermaßen die Mitte.“

Dieser Vergleich hat in mehrererlei Hinsicht Aufmerksamkeit verdient. Läßt die Bemerkung Melanchthons weiterführende Aussagen zu über

- die Beurteilung der Kunst Mathias Grünewalds (was bedeutet das genus „mediocre“)?
- die Bekanntschaft Melanchthons mit Grünewald (Melanchthon war mit Dürer und Cranach bekannt, darf man im Zusammenhang der Erwähnung der drei bedeutenden Künstler auch mit einer Bekanntschaft Melanchthon-Grünewald rechnen)?
- die Bekanntschaft Grünewalds zu Dürer (die Kunstwissenschaft hat in der Folge epigonenhaft eine Rivalität konstruiert)?
- die Nähe Grünewalds zur reformatorischen Bewegung?

2. Mediocre

In der Kunstwissenschaft hat die Entdeckung der Melanchthon-Notiz erst einmal Irritationen ausgelöst. Aus dem Zusammenhang gelöst mutet die Erwähnung Grünewalds im Konzert mit Dürer und Cranach wie eine wertende Einordnung der jeweiligen Kunst an. Das ‚mediocritatem‘ wurde wie eine Zurücksetzung empfunden. Es war insbesondere die Einordnung hinter Dürer, die die Grünewald-Forschung nicht gut vertragen.¹¹ Im konstruierten Gegensatz Renaissance-Italien-Dürer und Spätgotik-Deutschland-Grünewald meinte man sich anfangs des 20. Jahrhunderts im Gefolge einer nationaler Besinnung (und in weiten Teilen einer daraus resultierenden Erhebung) gerade auf die vermeintlichen deutschen Anteile der Kunstent-

⁸ Übersetzung nach Hotz, Walter: Meister Mathis der Bildschnitzer. Die Plastik Grünewalds und seines Kreises, Aschaffenburg 1961, 119.

⁹ Bodoni/De Poli (s. Anm. 7), 11.13.

¹⁰ Mayer, August L.: Matthias Grünewald, München 1920, 18. Willy Pastor (Matthias Grünewald, Berlin 1921, 79): „Matthias hielt etwa die Mitte zwischen beiden.“

¹¹ August L. Mayer (s. Anm. 10, 18) beklagt, „daß der Ruhm des Meisters wohl zu dem großen Humanisten gedrungen war, er aber den Geist seiner Kunst offenbar nicht ganz verstanden hatte.“ Vgl. auch Hausenstein, Wilhelm: Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald, München 1919, 91 („Eine Redensart, die schlechthin nichts bedeutet.“); Pastor (s. Anm. 10), 79f.; Hausenberg (s. Anm. 5), 24; Feurstein (s. Anm. 5), 38; Zülch (s. Anm. 5), 57; Hans Möhle (Der Isenheimer Altar, München 1948, 1) spricht von einer geradezu „hilflosen“ Einordnung; Behling (Anm. 5), 78.

wicklung beziehen zu müssen. Hier bildete Grünewald ein willkommenes Bollwerk gegen transnationale Ansprüche und Prägungen.¹² Erhalten geblieben ist der Grünewald-Forschung der durch diese Melanchthon unterstellte Rangordnung¹³ hervorgerufene Minderwertigkeitskomplex gegenüber Dürer.

Es ist bezeichnend, daß italienische (!) Grünewaldforscher den Weg zu einem angemessenen Verständnis des Vergleichs weisen müssen. Maristella Bodoni und Franco de Poli erläutern: Melanchthon „definierte ihn als Vertreter der mediocritas, was nach damaliger Bedeutung nicht ‚mittelmäßig‘ heißen sollte, sondern die genaue Mitte zwischen dem ‚Erhabenen‘ und dem ‚Einfachen‘. Der Kunstgelehrte Eugenio Battisti schrieb: ‚Grünewald ist also der Maler, der quasi mediocritatem servabat, der also, indem er dramatische Gegenstände behandelte, sich dem Erhabenen näherte, bis er sich fast mit ihm identifizierte ... doch ohne seinen Formen eine klassische Idealisierung zu geben, wie es Dürer tat.‘ Und, muß man hinzufügen, ohne das Streben nach dem ‚Alltäglichen‘ (also dem ‚Einfachen‘) – einer der Aspekte der Kunst Cranachs.“¹⁴ Giovanni Testori und Piero Bianconi heben die durch diese Bemerkung Melanchthons gewürdigte Originalität Grünewalds hervor: „Wie sehr er von seinen Zeitgenossen in hohen Ehren gehalten wurde, widerspiegelt das einzige kritische Zeugnis aus der Zeit, jenes von Melanchthon, der Grünewald in den Mittelpunkt einer bedeutungsvollen Rangordnung stellt, nach Dürer und vor Cranach, als Exponent eines ‚mittelmässigen‘ Stils (im Sinne der Rhetorik der Renaissance), zwischen dem ‚erhabenen‘ und dem ‚bescheidenen‘: in sehr scharfsinniger Weise erkannte der Humanist so die tiefe Tragik seiner Malerei, die jedoch verwirklicht ohne Konzessionen weder an die idealisierende Erhabenheit Dürers noch an den Alltagscharakter Cranachs.“¹⁵

Sandart hatte bereits 1675 Grünewald entsprechend charakterisiert: „Matthias von Aschaffenburg / in zierlichem Geist; Albrecht Dürer / im universal-Verstand.“¹⁶ „In zierlichem Geist“ übersetzt Sandart in seiner latei-

¹² Selbst ein so verdienstvoller Grünewald-Kenner wie Hanns Heinz Josten (Matthias Grünewald, Bielefeld [1913] ²1921, 6) war nicht frei von solchen Bemühungen: „Aber wenn auch Melanchthon in diesem im Einzelnen schließlich kaum glücklichen Vergleich die Vollberechtigung jeder dieser verschiedenen Arten anerkennt, ist ihm doch der erhabene Stil, und demgemäß das Idealisierende in Dürers Kunst, das Höchste. In diesem Werturteil spricht sich die Anschauung aus, die der italienischen Kunst den Vorrang geben mußte und Grünewald nicht mehr nachzukommen vermochte.“

¹³ „Mitte ... zwischen Dürer und Cranach“ (Mayer [s. Anm. 10], 18; vgl. schon 1911: Schmid [Anm. 2], 9); „Vorrang“ (Josten [s. Anm. 12], 6); „Mittelstellung“ (Feurstein [s. Anm. 5], 38); „merkwürdiges Urteil“ (Zülch [s. Anm. 5], 57); „künstlerisches Werturteil“ ... „Mittelmäßigkeit“ (Zülch, Walter Karl: Grünewald. Mathis Gothardt-Neidhardt, München ²1949, 2); „Rang zwischen Dürer und Cranach“ (Weixlgärtner, Arpad: Grünewald. Vorwort von Erwin Panofsky. Bibliographischer Anhang von Otto Kurz, 114 Bilder, davon 6 farbige, Wien/München 1962, 21).

¹⁴ Bodoni/De Poli (s. Anm. 7), 82.

¹⁵ Testori, Giovanni und Piero Bianconi: Klassiker der Kunst. Das Gesamtwerk von Grünewald. (Einführung: Giovanni Testori; Wissenschaftlicher Anhang: Piero Bianconi), Mailand 1972, 11.

¹⁶ Schmid (s. Anm. 3), 300.

nischen Version von 1683 mit „ingenio elegante.“¹⁷ Das Verklärungsbild zum Heller-Altar nannte Sandrart „eine Mutter aller Gratien.“¹⁸ Sandrart charakterisiert die „ästhetische(n) Kriterien der Malerei Grünewalds und rühmt die Zierlichkeit (Zartheit) der Figuren, die Invention (Erfindung) und das Colorit (Farbigkeit), die Seltsamkeit (Einmaligkeit) sowie Manier (Stil) und Grazie (Anmut) der Gemälde. All diese Begriffe sind höchste Komplimente, die dem altdeutschen Maler attestieren, daß er den Regelkanon neuzeitlicher Malerei beherrschte. Anders ausgedrückt: Grünewald war für Sandrart nicht nur ein großer, sondern ein aktueller, moderner Maler, dem er den Ehrentitel eines ‚hochgestiegenen teutschen Correggio‘ gab.“¹⁹

Melanchthons Notiz wurde als Künstler-Kritik mißverstanden. ‚Mediocritem‘ war für Melanchthon lediglich eine Ortsangabe zwischen zwei Positionen. Der aristotelische Begriff der *μεσότης* (Ethica Nicomachea) wird von Melanchthon positiv verstärkt: Mediokrität ist jene Fähigkeit, in (Selbst-)Begrenzung einer Aufgabe dienlich zu sein, die sich von jenseits der Begrenzung her konstituiert. Maßlosigkeit wäre jene Hybris, die keiner Begrenzung unterworfen sein möchte.

Die Frage nach der Mediokrität ist im Grunde die Frage nach dem Maß aller Dinge. Für die Theologie gilt, daß *maßlos* im guten Sinne Gott allein ist, der sich aber gerade in seiner Maß-Losigkeit erst recht unter die Selbstbegrenzung des fleischgewordenen Wortes begibt. Mediokrität ist die diesem Wort gegenüber angemessene Haltung. Grünewalds Johannes der Täufer ist in dem Maß medioker als er sich mit seinem Standort (unter dem Kreuz) und seiner Haltung (als Hinweisender) einverstanden weiß und von dort her seine Aufgabe erfüllt.

Indem Grünewald nach dem Urteil Melanchthons diese Mitte einnahm, entfaltete er von dort eine Kunst, die Hoffnung und Leiden, Leben und Tod, Erhabenes und Ohnmächtiges nicht auseinanderbrechen läßt, sondern z.B. in seinen Christusdarstellungen immer wieder zusammenführt. So sehr Melanchthon daran gelegen war, durch das Beispiel aus der Malerei den Unterschied der drei Stilgattungen zu verdeutlichen, so sehr hat sich dieser Vergleich eigendynamisch verselbständigt und zu einem Wettbewerb eingeladen, den Melanchthon selbst nicht im Sinn hatte.²⁰

¹⁷ Ebd., 304.

¹⁸ Ebd., 302; Marquard (s. Anm. 5), 118.

¹⁹ Decker, Bernhard: Dürer und Grünewald. Der Frankfurter Heller-Altar. Rahmenbedingungen der Altarmalerei, Frankfurt 1996, 57. Zitat Sandrart bei: Schmid (s. Anm. 3), 304; Marquard (s. Anm. 5), 120.

²⁰ Schon Margarete Hausenberg hatte 1927 (s. Anm. 5, 24) bereits einschränkend angefragt, „ob hier nur, wie ich glaube, die Feststellung der Artunterschiede oder zugleich eine wertende Ordnung vorliegt.“ Vgl. auch aaO., 140.

3. Melanchthon und Grünewald

Melanchthons Einschätzung der Kunst Grünewalds verrät Kenntnisse über Mathias Grünewald, die auf eine persönliche Bekanntschaft schließen lassen. Melanchthon nennt wie Cranach so auch Grünewald beim Vornamen, exakt nach dem lateinischen Taufnamen ‚Mathias‘. Es muß Melanchthon bekannt gewesen sein, daß nicht nur Dürer („pingebat“), sondern auch Grünewald bereits gestorben war („servabat“), während Cranach als praktizierender Künstler benannt wird. Dürer wie Cranach haben Melanchthon porträtiert.²¹ Die persönliche wie sachliche Vertrautheit zwischen ihnen legt es nahe, Grünewald in diesen Kreis mit einzubeziehen. Wie anders sollte sich Melanchthon einen Vergleich zwischen dem „Dreigestirn“ (Walter Karl Zülch) gestatten sollen, wenn er nicht zu allen dreien die gleiche Vertrautheit voraussetzen dürfte.²² Es ist anzunehmen, daß Melanchthon auch zu Grünewald persönliche Beziehungen pflegte.²³ Walter Karl Zülch mutmaßt, daß Melanchthon Grünewald in Halle kennengelernt hat.²⁴ Eine solche Zuschreibung ist vage. Die uns bekannten Quellen geben keine konkreten Anhaltspunkte. In Halle hatte Grünewald 1521/22 die Erasmus-Mauritius-Tafel gemalt und wenige Monate vor seinem Tod im August 1528 im Hause seines Freundes Hans Plock logiert. Wir wissen jedoch nicht, wo Melanchthon und Grünewald sich tatsächlich begegnet sind (denkbar wäre auch Frankfurt). Daß Melanchthon durch einen Abstecher von Hagenau aus in Isenheim einen nachhaltigen Eindruck von der Kunst Grünewalds vermittelt bekommen hat, ist denkbar:

Das von Nikolaus Herman 1560 zum Johannestag gedichtete Lied „Wir wollen singn ein' Lobgesang“ (4. Strophe: „Er zeigt ihn mit dem Finger an“)²⁵ geht zurück auf ein Gedicht von Melanchthon.²⁶

²¹ Dürer: (1526) nach seiner Federzeichnung [Scheible (s. Anm. 1), 54f.; Hausteiner, Jörg (Hg.): Philipp Melanchthon. Ein Wegbereiter für die Ökumene. Bensheimer Hefte 82, Göttingen 1996, 166]; Cranach: Der Wittenberger Reformatorentar (zusammen mit Lukas Cranach d.J. (vor 1539 bis 1547) [aaO., 119]; Das Dessauer Abendmahl (1565) [aaO., 122]; Gemälde (1532) [aaO., 174]; Béguerie/Bischoff (Anm. 7), 65. Melanchthon war mit Dürer bei seinem Besuch in Nürnberg im Mai 1526 persönlich bekannt geworden (vgl. Melanchthons Werke [s. Anm. 2], 260; sowie H. Rupprich, Dürer. Schriftlicher Nachlaß Band 1, Berlin 1956, 288.306.325–328).

²² „Wie gute Freunde und lutherische Glaubensgenossen nennt der Wittenberger Melanchthon den Wittenberger Lukas (Cranach) und den Mathias in der Nachbarstadt Halle mit Vornamen“ (Zülch [s. Anm. 13], 2; vgl. auch Hausenberg [s. Anm. 5], 24). Lukas Cranach gehörte zu den nächsten Wittenberger Freunden Martin Luthers und war insofern auch mit Melanchthon gut bekannt.

²³ Vgl. auch Testori/Bianconi (s. Anm. 15), 11.

²⁴ „Gerade in den letzten Jahren war er viel unterwegs zwischen Mainz, Aschaffenburg-Seligenstadt und Halle. Hier hat er auch Melanchthon kennengelernt, der ihn mit Dürer und Cranach als die drei großen Maler der Zeit nennt. Cranach ist bekannt als Lutheraner, Dürer verehrte den Wittenberger Mönch“ (Zülch [s. Anm. 13], 11; vgl. auch Zülch [s. Anm. 5], 8f.).

²⁵ Evangelisches Gesangbuch (EG) 141, 1–6.

²⁶ Melanchthon, Philipp: De S. Iohanne Baptista, Iambicum Dimetrum. (No. 209, an. 1544: Aeterno gratias patri). – In: OPERA QUAE SUPERSUNT OMNIA, edidit Carolus

Aeterno gratias patri
 Omnes canant Ecclesiae,
 Quod nuncium verbi sui
 Iohannem nobis miserit.
 Hic mores exui malos
 Iussit, metuque Iudicis
 Mox adfuturi terruit
 Superbas mentes omnium.
 Rursusque perculosos metu,
 In spem vitae certam vocat,
 Et *monstrat* agnum *digito*
 Qui placat unicus Deum.
 Haec ille firmo pectore
 Docet, et Christum praedicat
 Venire, ceu Solem novum,
 Prodire aurora nunciat.
 Nec Pharisaei spiritum
 Fregerunt ingentem viri,
 Helias alter hic fuit,
 Hypocritas tunc arguit.
 Te summe rogamus pater,
 Ut corda nostra suscites,
 Ut vere possint credere
 Iohannis testimonio.

Jacobus de Voragine hatte in der *Legenda aurea*²⁷ mehrfach in diesem Sinne von Johannes geschrieben: „Er wies auf Christum mit seinem Finger.“²⁸ Auch wenn die Rede vom Finger („*digito*“), mit dem Johannes auf Christus (oder entsprechend ikonographisch auf das Lamm) zeigt („*demonstro*“), z.B. schon bei Epiphanius nachgewiesen wurde,²⁹ wird man sich die ikonographische Umsetzung bei Grünewald weniger anspruchsvoll vorstellen dürfen, als kunstwissenschaftliche und theologische Gelehrsamkeit sie immer noch mehr ideengeschichtlich einzuordnen versucht. Die *Legenda aurea* ist m.E. auch für Grünewalds Isenheimer Altar sehr viel mehr Vorgabe und Grundlage seiner ikonographischen Entscheidungen gewesen, als z.B. die so gerne angenommenen tief sinnigen theologischen Gespräche mit dem Präzeptor und Auftraggeber Guido Guersi. Inwieweit in der Folge die Theologie durch das Altarwerk Grünewalds beieindrückt und beieinflusst worden ist, gerade den Zeigegestus des Johannes entweder im Rahmen einer alt- und neutestamentlichen Verhältnisbestimmung³⁰ oder des Zeugen-

Gottlieb Bretschneider, *Corpus Reformatorum* (CR) Volumen X, Halle 1842 (First reprint, 1963), Sp. 587. Hervorhebung R.M.

²⁷ Die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine, aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Gerlingen ¹¹1993.

²⁸ *Legenda aurea* (s. Anm. 27), 413; vgl. ebenso 282.417.

²⁹ Vgl. Vetter, Ewald M.: Die Kreuzigungstafel des Isenheimer Altars, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, Jg. 1968, 2. Abhandlung, vorgelegt von Walter Paatz am 18. November 19968, Heidelberg 1968, 29. Dort weitere Belegstellen des frühen Mittelalters aus Theologie und Kunst.

³⁰ Ewald M. Vetter kommentiert in Bezug auf Grünewalds Johannes m.E. unzutref-

dienstes³¹ zu erörtern, ist davon zu unterscheiden und nur in der Unterscheidung aufeinander zu beziehen. In diesem Sinne kann auch das Gedicht von Melanchthon von der Ikonographie des hinweisenden Fingers des Isenheimer Altars beeinflusst worden sein.

Der hinweisende Finger bestimmt freilich auch die ‚Rechtfertigungsbilder‘ Lukas Cranachs.³² Das Motiv des hinweisenden Fingers bei Cranach (erstmal 1529) erfüllt ikonographisch eine dienstbare Funktion in der Vermittlung des reformatorischen Glaubensinhaltes. Cranachs Rechtfertigungsbilder bedeuten die Fortsetzung der theologischen Standortbestimmung in einem anderen Medium. Die Kunst subordiniert sich dem Wort. Insofern ist sie nicht mehr ausschließlich spirituell, sondern schon Instrument einer sie verzweckenden Pädagogik. In diesem Sinne war Grünewald als Künstler kein Prolongator der reformatorischen Bewegung. Seine Kunst griff die Inhalte aus einer an der Sache selbst begründeten Notwendigkeit heraus auf. Jedwede Instrumentalisierung lag ihm fern. Im Streit um Wahrheit und Gerechtigkeit im Verlauf des Bauernkrieges hat er sozusagen zwischen den Fronten noch in der Tauberbischofsheimer Kreuzigung 1525 eine künstlerische Antwort zu geben versucht (und sie schon mehr als [an-]klagende Frage vorgetragen!), um dann als heimatlos Gewordener regelrecht zu verstummen. M.E. besteht auch hier eine größere innere Nähe zu Melanchthon als zu Luther wie umgekehrt Cranachs Kunst eher die Theologie Luthers als die von Melanchthon befördert. Luthers Adiaiphoron-Position, die die Kunst aus der unmittelbaren Verantwortung für den Glauben entließ³³ und diese Stelle mit dem Wort besetzte, bedeutete für die gleich- oder ähnlich gesinnte Kunst, daß sie sich entweder beordnerte (Cranach) oder zurückzog (Grünewald). Das Schicksal Grünewalds verdeutlicht die Dramatik des Traditionsabbruches, in den die Kunst durch die Reformation geriet. Weder kann er sich der Reformation künstlerisch als offenkundiger Parteigänger anschließen, noch will er den Bruch mit der christlichen Bildtradition vollziehen.

fund (s. Anm. 29, 8): „Dem Alten Testament noch angehörend, bezeichnet er den Anbeginn des Neuen.“ In der *Legenda aurea* (s. Anm. 27, 417f) heißt es zu Johannes: „Er war mehr als ein Prophet, da er auf Christus mit dem Finger wies. Er war ein Apostel, denn er war von Gott gesandt.“ Vgl. auch Barth, Karl: Erklärung des Johannes-Evangeliums 1925.1926 (GA II), hrsg. von Walter Fürst, Zürich 1976, 137: Der „Täufer ist Zeuge der Verheißung und Erfüllung. Er weissagt Christus nicht nur, sondern er erkennt und benennt ihn. Er steht mit dem einen seiner gewaltigen Füßen (Grünewald!) resolut auf dem Boden des Neuen Testaments.“ Vgl. auch Karl Barths „Gespräch mit Michael Wysschogrod“ vom 19. August 1996. – In: Barth, Karl: Gespräche 1964–1968 (GA IV), hrsg. von Eberhard Busch, Zürich 1997, 308f.

³¹ Für die Theologie Karl Barths vgl. Marquard, Reiner: Karl Barth und der Isenheimer Altar, Stuttgart 1995.

³² Vgl. auch Thöne, Friedrich: Lucas Cranach der Ältere, Die Blauen Bücher, Königstein im Taunus, 1965, 8f; Martin Luther und die Reformation in Deutschland. Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers. Veranstaltet vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg in Zusammenarbeit mit dem Verein für Reformationsgeschichte, Frankfurt 1983, 398–400, Nr. 538; Hayum, Andrée: The Isenheim Altarpiece. God's medicine and the painter's vision. Princeton Univ. Press, 1993, 84.

³³ Marquard (s. Anm. 31), 89.136.

4. Grünewald und Dürer

Da der Lindenharter Altar in der Nürnberger Werkstatt Michael Wolgemuts entstanden ist, hat sich Grünewald um 1503 in Nürnberg aufgehalten.³⁴ Grünewald bemalte die Flügelaußenseiten („Vierzehn Nothelfer“) und die Schreinrückseite („Christus als Schmerzensmann“). Es ist unvorstellbar, daß er in Nürnberg nicht mit Dürer zusammengekommen sein sollte.³⁵ 1505 ist Grünewald als Meister in Aschaffenburg nachgewiesen.³⁶ 1507/1508 beginnt Grünewald zeitgleich mit Dürer mit den Arbeiten am Heller-Altar (Standflügel-Grisailen: „Laurentius“, „Cyriakus“, „Elisabeth“, unbekannte Märtyrerin [Ottilie?]; Standflügel-Rückseiten: gemalte Rundpfeiler; Gemälde im Kleeblattbogen des Dreipaßrahmens (?): „Verklärung Christi“) in Frankfurt.³⁷ „Obwohl jedes zeitgenössische Zeugnis für einen Auftrag von Heller an Grünewald fehlt, kann an der Absicht des Bestellers kein Zweifel bestehen: Für die Reputation seiner Altarstiftung wählte er bewußt zwei der führenden deutschen Maler seiner Zeit ... Heller konnte Dürer und Grünewald gewinnen, die damals noch als völlig gleichrangig galten.“³⁸ Es deutet nichts auf eine Rivalität hin, eher werden sich beide Künstler in ihren Leistungen geschätzt haben. Daß Grünewald am Heller-Altar mitgewirkt hat, wird nicht ohne Einflußnahme Dürers möglich gewesen sein, der die Federführung bei diesem Projekt hatte.

Es ist durchaus vorstellbar, daß Dürer während seiner Arbeit am Heller-Altar in Nürnberg oder Frankfurt ein Grünewald-Porträt angefertigt hat. Vielleicht war die Erinnerung wach geblieben an ein Porträt, „welches Albrecht Dürer nach ihm (Grünewald, R.M.) damals, wie sie des Jakob Hellers Altar in obgedachter Prediger-Münch-Kirchen zu Franckfurt aufgericht, verfertigt“ und von Sandrart im guten Glauben aktiviert worden. Sein beigefügter Kupferstich allerdings war diesbezüglich eine glatte Fehlangabe.³⁹

³⁴ Hubach, Hanns: Matthias Grünewald. Der Aschaffener Maria-Schnee-Altar. Geschichte – Rekonstruktion – Ikonographie, Qamrh KG 77, Mainz 1996, 64.239.

³⁵ Vgl. auch Weixlgärtner (Anm. 13), 37.

³⁶ Marquard (s. Anm. 5), 24.

³⁷ Vgl. dazu insgesamt die Studie von Bernhart Decker (s. Anm. 19). Zur Datierung: Decker (s. Anm. 19), 26.93.

³⁸ Decker (s. Anm. 19), 31f. Vinzenz Steinmeyer notiert 1620 in Bezug auf den bei Dürer in Auftrag gegebenen Altar (Decker [s. Anm. 19], 118f): „Ja vber das hat Herr Heller auch alle andere berühmte vnd Kunstreiche Maler vnd Bildhawer, so damalen gelebt, die neben Flügel, vnd anders zum Altar gehörig, machen vnd verfertigen lassen.“ Anton Kehl (s. Anm. 5, 54): „Grünewald gehörte zur Elite der Kunstschaffenden dieser Zeit.“

³⁹ Marquard (s. Anm. 5), 120.106 (Abb. 8). Dem Kupferstich liegt eine Zeichnung von Wolf Huber („Bildnis eines Unbekannten“) zugrunde, die authentisch am linken oberen Rand mit „15.22“ (1522) datiert und mit einem falschen Dürer-Monogramm versehen ist. Sandrart hielt (sofern man ihn im guten Glauben hat handeln lassen wollen) das Monogramm für echt und die Datierung womöglich für unecht. Die Kunstgeschichte jedenfalls kam ihm auf die Schliche: vgl. Fraenger, Wilhelm: Matthias Grünewald, München 1983, 174f und Zülch (s. Anm. 5), 63.65.

Eine weitere (vermutete) Begegnung findet im Zusammenhang der Kaiserkrönung 1520 in Aachen statt. Als Mainzer Hofbeamter wird Grünewald zum Troß Kardinal Albrechts gehört haben. Am 23. Oktober notiert Dürer in seinem Tagebuch, daß er „dem Mathes“ für 2 Gulden Grafik geschenkt habe.⁴⁰ Auf der Rückreise machte Dürer zwischen Seligenstadt und Frankfurt die Bekanntschaft mit Arnold Rücker, dem Seligenstädter Bildhauer und Lehrmeister von Grünewalds Sohn, einem Freund Grünewalds. „Eine Porträtzeichnung ist die Frucht dieser Begegnung. Kaum denkbar, daß dabei nicht ein Wort über Meister Mathis gefallen sein soll.“⁴¹ Die wenigen historisch nachweisbaren Anhaltspunkte reichen aus, um die Bekanntschaft beider Künstler als gesichert ansehen zu dürfen.

Indem Melanchthon noch Grünewald deutlich von Dürer unterscheidet, hat er von beiden einen differenzierten Eindruck. Dieses Differenzierungsvermögen setzt Vertrautheit mit dem jeweiligen Kunstschaffen voraus. Die Tatsache, daß sich im folgenden die Erinnerung an die Person Grünewalds regelrecht verflüchtigte, bedeutet nicht, daß seine Kunst in Vergessenheit geriet. Da man jedoch den Namen nicht mehr erinnerte, suchte man die Kunst angemessen zuzuordnen. Aufschlußreich ist in dieser Hinsicht die Notiz von Sandrart, daß er in Rom eine Johannes-Tafel gesehen hat „mit herrlicher gratia, so aestimirt, und auch hoch für Albrecht Dürers Arbeit geschätzt worden.“ Sandrart aber kannte sich aus: „da ich aber, von wem es wäre, erkannt, und den Unterschied der Manier gezeigt, habe ich gleich hinterher mit Oelfarbe ... dessen Namen also setzen müssen: Matthaeus Grünwald Alemann fecit.“⁴²

C.M. Engelhardt schreibt in seinem Bericht über das „Musée National de Colmar“ aus dem Jahre 1820 Fragmente des Isenheimer Altars Dürer zu: „Vor allem fesselt ein Werk Albrecht Dürers, ein Altarblatt, vormals in der

⁴⁰ Vgl. Dürers Tagebuch der Reise in die Niederlande. – In: Albrecht Dürer, Schriften und Briefe, hrsg. v. Ernst Ullmann, Textbearbeitung von Elvira Pradel, Leipzig 1993⁶, 38: „Item dem Mathes hab ich für 2 Gulden Kunst geschenkt.“ Zülch (s. Anm. 5), 369 und (s. Anm. 13), 10 identifiziert diesen „Mathes“ mit Grünewald. „Man hat vermutet, dass Dürer mit diesem Geschenk das Wohlwollen Albrechts von Brandenburg auf dem Umweg über dessen Hofmaler erringen wollte [z.B. Adolf M. Vogt (Grünewald. Mathis Gothart Nithart. Meister gegenklassischer Malerei, Zürich/Stuttgart 1957, 19) und Michael Meyer (Grünewald. Das Werk des Mathis Gothard Neithardt, Zürich 1957, 10f), R.M.], aber die Tatsache, dass der Nürnberger Meister im Jahr zuvor Albrecht porträtiert hatte [Stich: Der kleine Kardinal], lässt diese Hypothese wohl hinfällig werden“ (Testori/Bianconi [s. Anm. 15], 84). Für eine Identifikation des „Mathes“ mit Mattes Püchler, dem Registrator der kaiserlichen Kanzlei: Geissler, Heinrich: Meister Mathis – Leben und Werk. – In: Max Seidel: Mathis Gothart Nithart Grünwald. Der Isenheimer Altar, 1973, [15–37.267–271], 28.270; Saran, Bernhard: Matthias Grünwald. Mensch und Weltbild, München 1972, 154; sowie die Textbearbeiterin Elvira Pradel in: Albrecht Dürer, Schriften und Briefe, 338.340.

⁴¹ Geissler (s. Anm. 39), 28. Dürer schreibt auf die Zeichnung: „Meister Arnold von Berlin. Seligenstadt 1520“ (Zülch [s. Anm. 13], 9).

⁴² Marquard (s. Anm. 5), 119. In der Folge werden einige Zeichnungen Grünewalds von Sammlern Albrecht Dürer zugeordnet und entsprechend auf den Originalen gekennzeichnet: Gewandstudie von 1511; Studie: Lächelnder Frauenkopf von 1520; Porträtstudie eines Domherrn von 1520/25.

Kirche des Antonierklosters im Ober-Elsässischen Ort Isenheim; denn es ist seines Geistes, wenn wir auch sein Zeichen nicht wahrnehmen.“ Engelhardt beschreibt im folgenden die Erste Öffnung (ohne die beiden Flügel) und Zweite Öffnung des Altars und fährt dann fort: „Aus derselben Antonierkirche zu Isenheim, rührt noch ein treffliches Altarblatt, das Grünewald zugeschrieben wird.“⁴³ Engelhardt beschreibt den Geschlossenen Altar mit Predella (Grablegung) und den Standflügel (Antonius). Ungewollt bestätigt er in seinem Resümee die Bemerkung Melanchthons, wenn er kommentiert: „Diese Bilder Grünewalds sind äußerst vollendet in Zeichnung, voll Wahrheit, aber meist von grausenhafter Wirkung. In den Gesichtern der Maria, Maria Magdalena, Johannes, ist überall der unendliche Schmerz, die starre Verzweiflung ohne Milderung ausgedrückt. Das Colorit ist warm und sehr kräftig, aber mehr dunkel, und trifft, auffallender Weise, mehr mit dem der italienischen Schule bey ihrer völligen Entwicklung überein, als mit dem frischen, heitern der alten deutschen Meister; so auch in mancher Rücksicht, Zeichnung und Ausführung.“⁴⁴ Engelhardt rückt Grünewald in die Nähe zu Dürer, indem er Teile seiner Kunst als von Dürer gemalt verstand (z.B. ‚Engelskonzert‘ und ‚Menschwerdung‘); jene Teile aber, die das ‚mediocritatem‘ in der Kunst Grünewalds ausmachten (‚Kreuzigung‘ und ‚Grablegung‘: die Macht in der Ohn-Macht, das Helle im Dunklen etc.), schrieb er instinktiv Grünewald selbst zu. Zuschreibungen erfolgten aber auch in die andere Richtung. So schrieb z.B. Clemens Brentano 1810 ein Bild Cranachs (‚Auferstehung Christi‘) Grünewald zu.⁴⁵

5. Grünewald und die reformatorische Bewegung

Als am 21. Oktobers 1528 in der Frankfurter Barfüßergasse im Haus Zum Einhorn des Hans von Saarbrücken der Nachlaß von Mathias Grünewald inventarisiert wird, finden sich Schriften, die Grünewalds Nähe zur reformatorischen Bewegung belegen. Als letzter Posten der ersten Seite der Niederschrift ist festgehalten: „Item 1 cleyn buchelge, ingebunden, erclerung der 12 aritkolen“ und fährt auf der zweiten Seite fort: „des cristlichen glaubens.“⁴⁶ <Die gründlichen und rechten Hauptartikel aller Bauernschaft und Hintersassen der geistlichen und weltlichen Obrigkeit, von welchen sie sich beschwert vermeinen> wurden als die sog. Zwölf Artikel zum maßgeblichen Programm der Bauernbewegung: Mitte März 1525 zuerst in Augsburg gedruckt, wurde es in wenigen Monaten in mehr als 25 Nachdrucken verbreitet.⁴⁷ Am 7. Mai 1525 trat Wilhelm von Hohnstein im Miltenberger Vertrag als Vertreter des Mainzer Oberstifts nach Druck durch die Bauernschaft dem Bündnis der neun bedeutenden Städte der Region (Aschaffenburg, Miltenberg, Amorbach, Walldürn, Buchen, Kilsheim, Tauberbischofsheim,

⁴³ Schmid (s. Anm. 3), 364.

⁴⁴ Ebd., 366. Zu Grünewald und Cranach vgl. Behling (Anm. 5), 81f.

⁴⁵ Vgl. Schmid (s. Anm. 3), 368.

⁴⁶ Kehl (s. Anm. 5), 154; vgl. Zülch (s. Anm. 5), 374.

⁴⁷ Vgl. Marquard (s. Anm. 5), 27–31.

Seligenstadt und Dieburg) bei. Bestandteil des Vertrages war das Einverständnis, die Zwölf Artikel der Aufständischen zu geltendem Recht zu erklären. Grünewald hält sich während dieser Zeit im spannungsreichen Dreieck Aschaffenburg (Werkstatt) – Seligenstadt (Werkstatt Arnold Rücker) – Tauberbischofsheim (Tafeln) auf. Er ist in jenen Monaten zwangsläufig mit den Zwölf Artikeln in Berührung gekommen. Auch wenn in den ersten Drucken in umständlicher Bezeichnung nur von den „Hauptartikeln“ die Rede ist, wird noch im Jahr der Erstveröffentlichung in Zwickau ein Druck herausgegeben, der im Titel die Rede von den „zwelff hawbt Artickel“ aufführt. Friedrich Weygand spricht in seinem Begleitschreiben zu den Artikeln von der „Grundlage der 12 Artikel“ (Miltenberg, 18. Mai 1525).⁴⁸ Martin Luther hat in seiner Erwiderung auf das Programm der Bauernbewegung im ersten Absatz wie an anderer Stelle seiner Schrift „Ermahnung zum Frieden auf die 12 Artikel der Bauernschaft in Schwaben“ von 1525 nur von den „12 Artikel(n)“ geschrieben.⁴⁹ Das würde bedeuten, daß schon bald nach Erscheinen der Bauernschrift sich der Begriff der „Zwölf Artikel“ durchgesetzt hat. Daß das Inventarverzeichnis mißverständlich von der „Erklärung der 12 Artikel *des christlichen Glaubens*“ spricht, kann darauf zurückgeführt werden, daß die 12 Artikel im Bewußtsein der Öffentlichkeit damals recht bald als die Summa von allem „Christlichem erbieten“ (so im Titel des Zwickauer Druckes!) der Bewegung verstanden wurde. Luther setzt sich deshalb entschieden kritisch mit den 12 Artikeln auseinander, weil er selbst auch den Bauern unterstellt, daß sie ihr Anliegen „unter dem Namen des Evangeliums in den 12 Artikeln vorgewandt haben.“⁵⁰ Insofern erscheint mir trotz der Wortgleichheit zum Inventarverzeichnis ein Zusammenhang mit Urbanus Rhegius' <Erklaerung der zwoeff artickel Christlichs gelaubens> von 1523 weniger überzeugend zu sein.⁵¹ Johan Bischof⁵² und Hans Felser, die beiden

⁴⁸ Vgl. Martin Luther und der Bauernkrieg. Eine urkundliche Darstellung. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Wilhelm Wibbeling, Schlüchtern 1925, 12.

⁴⁹ Luther-Bauernkrieg (s. Anm. 47), 58.63; ebenso in: „Wider die räuberischen und mörderischen Bauern“, aaO., 93.

⁵⁰ Ebd., 93. Auch Philipp Melanchthon, der am 18. Mai 1525 von Kurfürst Ludwig von der Pfalz brieflich um eine Stellungnahme zu den 12 Artikeln gebeten worden war, antwortet in „Eyn schriftt Philippi Melanchthon widder die artickel der Bawrschafft“ 1525 im Sinne Luthers, „dieweyl sich die Bawrschafft auff das heylig Euangelium berufft und das selbig zu eym scheyn fürwendt“ (Melanchthons Werke. 1. Band Reformatorische Schriften. Hrsg. von Robert Stupperich, Gütersloh 1951 (190–214), 191. Im „Appendix“ (aaO., 212–214) freilich schlägt Melanchthon versöhnliche Töne an und bittet die Fürsten um Güte und „maß halden.“ In seinem Brief hatte der Kurfürst selbst auch nur von den „XII Artikel“ geschrieben (Melanchthon Werke [s. Anm. 2], 236).

⁵¹ Vgl. Urbanus Rhegius und die Anfänge der Reformation. Beiträge zu seinem Leben, seiner Lehre und seinem Wirken bis zum Augsburger Reichstag von 1530 mit einer Bibliographie seiner Schriften, von Maximilian Liebmann, Münster, 373. Für diesen Hinweis danke ich Herrn Prof. Dr. Martin Brecht. Die ideengeschichtliche Verbindung zwischen Inventarverzeichnis und den 12 Artikeln der Bauernschaft allerdings kann er nicht nachvollziehen. In der Anzeige des Inventars („Erklärung der zwölf Artikel christlichen Glaubens“) sei kein beliebiger Titel gewählt, sondern eine apostolische Auslegung angezeigt worden. Das aber ließe als Quelle eher auf Urbanus Rhegius schließen.

⁵² Vgl. Zülch (s. Anm. 5), 51.427; zu Fichard vgl. aaO., 41.359.373.

Richter, und der Gerichtsschreiber Johan Fichard, die die Inventarisierung vornahmen, waren weder Theologen noch Chronisten. Das „cleyne buchelige“ konnte im Fortgang einer langwierigen Niederschrift in seinem umständlichen gesamten Titel unmöglich angegeben werden – so wenig sie auch die im Nachlaß verzeichneten 27 Predigten Luthers exakter benannten, die als Sammlung zuerst 1523 in Straßburg gedruckt worden war und gleichfalls Nachdrucke erfahren hatte: „Item 27 predig Lutters ingebunden.“⁵³

In einer Kiste findet sich „Item 1 rol uff eyn gebugen, [?] der uffror haben.“⁵⁴ Grünewald war unbehelligt von Aschaffenburg nach Frankfurt gelangt. War diese Schriftrolle der Freibrief des Kardinals, der ihn trotz Beteiligung oder Verdächtigung der Strafverfolgung entzog? War das Bürge des Kardinals eine letzte Geste des Dankes für seinen verdienstvollen Hofmaler, der ihm in Halle in der Erasmus-Mauritius-Tafel ein derart zartfühlendes Porträt gemalt hatte?

Inmitten der mehr oder weniger großen Kisten und Truhen befindet sich „noch ein letgin zugenegelt.“⁵⁵ Dessen Inhalt ist unter den damaligen Bedingungen nicht ohne Brisanz: „Item das nu testament, ingebunden.“⁵⁶ Ein Neues Testament – kostbar in der Anschaffung und erst recht im Gebrauch. Grünewald hat es nicht mit nach Halle genommen. Er hat es für seinen Sohn bestimmt. Verborgen in einer zugenagelten Kiste ist das Testament wie ein stummer Schrei. In all seinen Bildern hat Grünewald diesem stummen Schrei Gehör verschaffen wollen. Das Unterdrückte, Verschlussene, das Dunkle, das Unsichtbare, das Unscheinbare – Grünewalds Gott kennt sich dort aus, wo es dem Menschen ängstet. Er kannte seine Bibel gut. Er liebte die Schrift. Ganz augenfällig liebte er die Schrift – so als ob sie sich diesem stummen Schrei zur Verfügung stellte. Grünewald liebte nicht das Laute, Schrille, nicht das Poltern, das Dröhnen der Wörter und Klirren der Waffen. Sein Morgenstern war von anderer Art. Er war kein Freund der Extreme – in einer Zeit, die kein Maß, keine Linie fand. Selbst das Heilige wurde zertreten im Kampf um die Positionen. Grünewald verbirgt das Neue Testament in einer Kiste und vernagelt sie. Gottes Wort wird fades Salz, wo Menschen es als Gewürz für selbst Angerichtetes mißbrauchen. Grünewald wollte der Wahrnehmung jenes stumm gewordenen Gottes ästhetisch dienlich sein, der im Verstummen, in der Ohnmacht sich bei jenen Gehör verschafft, die selbst an den Rand gedrängt sind. „Grünewald, der die Folter in so vielen Christusdarstellungen als Erlösungswerk gemalt hatte, verstummt. Auf dem theologischen Hintergrund der Zwölf Artikel hätte er nicht zwangsläufig mit seiner Stellung als Hofmaler des Mainzer Kardinals Albrecht von Brandenburg in Konflikt geraten müssen. Jetzt aber nahmen die Ereignisse einen anderen, einen gewalttätigen Verlauf. Wie als ob er diesen Konflikt zwischen theologischer Option für die Sache der Reformation und dem Verständnis für die Bewegung in der Bauernschaft als Last auf sich

⁵³ Kehl (s. Anm. 5), 156; Zülch (s. Anm. 5), 374.

⁵⁴ Kehl (s. Anm. 5), 154; vgl. Zülch (s. Anm. 5), 374. 423–425 sowie 41 (Abb. 20).

⁵⁵ Kehl (s. Anm. 5), 157; Zülch (s. Anm. 5), 374.

⁵⁶ Ebd.

nimmt und ihm dadurch äußerlich wie innerlich die Stellung als (Hof-)Maler unmöglich erscheint, verfällt er in ein Schweigen. Sein Verstummen mutet an wie ein stiller Protest sowohl gegen eine unfähige Obrigkeit, die biblisch fundierte evidente Forderungen nach einer umfassenden sozialen Reformbewegung ignoriert⁵⁷, als auch gegen einzelne Bauernführer, die der Macht der Spieße mehr vertrauten als der Macht des Wortes.⁵⁸ Das Protokoll weist schließlich geringschätzig „sunst viel scharteken luterich“⁵⁹ aus.

Es muß zweifelsohne zu denken geben, daß Nachlaßinventar, biographische und zeitgeschichtliche Überschneidungen mit der reformatorischen Bewegung und deren Einfluß auf das Kunstschaffen eine Nähe Grünewalds zur Reformation belegen. In seiner ganzen Haltung paßt Grünewald eher zu Melanchthon als zu Luther. Sein Anhalten vor den Extremen, sein Zurückstehen, deuten geradezu auf eine Seelenverwandtschaft zwischen Melanchthon und Grünewald. Eine Interpretation seiner Kunst, die von einer entschiedenen Zuneigung zur religiösen (kirchlichen) und sozialen Erneuerungsbewegung absieht, wird Mathias Grünewald nicht gerecht. Er verblieb ihr gegenüber allerdings in der Haltung des Indikators: *Et monstrat agnum digito*.

⁵⁷ „Kein einziger (der Adelligen, R.M.) von ihnen erwo den Gedanken, die Hand, die die Bauern ihnen boten, ehrlich zu ergreifen, um mit ihrer Hilfe seinen Staat neu aufzubauen“ (Günther Franz, *Der deutsche Bauernkrieg*, Darmstadt 11977, 289).

⁵⁸ Marquard (s. Anm. 5), 28.

⁵⁹ Kehl (s. Anm. 5), 157; Zülch (s. Anm. 5), 374.