SØREN KASPERSEN

„Die drei Marien’: Menschwerdung als Andachtsbild – Neue Überlegungen zu Grünewalds Isenheimer Altar

Abstract

Der Aufsatz plädiert für ein neues Verständnis der Inkarnationsszene des Isenheimer Altars und erörtert einige sich daraus für die Interpretation eröffnende Perspektiven. Gestützt auf die Forschungsgeschichte, wird die Ansicht vertreten, dass es sich bei der im Tabernakel knienden Frauengestalt höchst wahrscheinlich um die Jungfrau Maria in Erwartung ihrer Niederkunft handelt und dass Christian Lerse mit seiner ursprünglichen Vorstellung, bei der Tabernakelszene handele es sich um eine Vision der Muttergottes bei Betrachtung des Neugeborenen, recht hatte.

In Weiterführung dieser Überlegungen wird die Frauengestalt in der Mitte der blauen Aureole oben im Tabernakel als *Maria aeterna* bestimmt, ausgehend von der Tatsache, dass sie in der gleichen Weise gekennzeichnet ist wie die schwangere Maria, nämlich mit einer Flammenkrone, einer Aureole und in Andacht dem Neugeborenen in den Armen seiner Mutter zugewandt. Danach wird deutlich, dass jeder der drei Engel des sogenannten „Konzerts“ für eine der drei Marien spielt.

Die Implikationen dieser Interpretation werden erörtert, in erster Linie die neue Betonung des Prozesses, der die Jungfrau zur Muttergottes werden lässt, und seine Bedeutung für den Betrachter. Ausserdem werden Strategien für eine weiterführende Interpretation nicht allein der Grünewaldschen *inventio*, sondern auch seiner Formsprache, seiner *elocutio*, vorgeschlagen, wobei zugleich die Möglichkeiten historischer Interpretationen an sich erwogen werden.

Kaum ein anderes Werk der deutschen Kunstgeschichte ist so umstritten, war so vielen Deutungen ausgesetzt und hat so viel bedeutet wie Matthias Grünewalds gemalte Flügel zur Hochaltartafel der Isenheimer Antoniten-Klosterkirche. Man kann durchaus sagen, dass dieser Altar mit seiner überwältigenden Rhetorik und seinem komplexen Bedeutungsgehalt das nördliche Pendant zu Michelangelos in etwa gleichzeitiger Ausschmückung der Decke der Sixtinischen Kapelle in Rom darstellt und ebenso vieldeutig ist. Im Diskurs der modernen Kunstgeschichte werden viele Forscher die bereits bestehende Deutungsmannigfaltigkeit als Beweis dafür werten, dass sich die Auslegungen nicht aus den künstlerischen Absichten, aus der ‚Rede‘ des Werkes oder der Ursprungssituation herleiten lassen. Dem kann man noch hinzufügen: Die Bedeutungsproduktion lässt sich auch nicht von der Kunstgeschichte steuern, so wie es auch nicht Aufgabe der Kunstgeschichte sein kann, der Art und Weise, wie jemand bestimmte Kunstwerke erlebt, Grenzen zu setzen. Gerade der Isenheimer Altar fordert zu unterschiedlichen Deutungen auf, neben den wissenschaftlich bestimmten Auslegungen auch zu fiktionalisie-

renden¹, meditativ einführenden² und katechetisch ausgerichteten Lesarten³, zu denen sich noch die künstlerischen Rezeptionen⁴ gesellen.

Je nach Erkenntnisinteresse kann eine kunstgeschichtliche Untersuchung des Isenheimer Altars ganz unterschiedlich ausfallen. Mir geht es hier vorrangig darum, im Rahmen eines traditionellen hermeneutischen Ansatzes zu einer gewissen Klärung eines einzelnen, doch zentralen Problemkomplexes der Deutungstradition zu gelangen und danach Überlegungen darüber anzustellen, mit welchen Strategien sich das Werk in Relation zur Problematik der historischen Interpretation lesen lässt.

Prinzipiell bin ich nicht der Auffassung, dass sich bei der Deutung ‚historischer‘ Kunst in ihrem Kontext völlig andere wissenschaftstheoretische und methodische Probleme stellen als bei der Interpretation moderner Kunst oder bei anderen Auslegungsstrategien für Kunstwerke: Das interpretierende Subjekt steht jedes Mal vor einem externen Gegenüber, sieht oder deutet immer von einem Feld persönlich und kulturell bestimmter Positionen aus und ist so nie eins mit dem Deutungsfeld, sondern nur sein eigenes Objekt in diesem Feld. So gesehen ist die Frage, ob das Untersuchungsobjekt beispielsweise in Zeit und Kultur näher oder ferner liegt, eine relative und keine Frage mit eigentlichen Brüchen, auch wenn man natürlich sagen kann, dass sich die Deutungssituation grundlegend ändert, wenn man z. B. von Schriftkulturen zu nicht schriftlichen Kulturen wechselt. Auf diese freilich zentrale Frage, in welchem Sinn und auf welche Weise das historische Objekt für uns eine Bedeutung hat oder annimmt und wie wir uns als Geisteswissenschaftler zu dieser Bedeutungsbildung verhalten und sie untersuchen können, komme ich in meinen abschließenden Überlegungen zurück.

In seiner geöffneten Zwischenstellung zeigt der *Isenheimer Altar* eine große Szene mit Christi Inkarnation, die auf den Seitenflügeln von Verkündigung und Auferstehung flankiert wird (Abb. 1). Die Schilderung der Inkarnation ist wiederum zweigeteilt (Abb. 2). Rechts sitzt Maria auf oder vor einer niedrigen Mauer und betrachtet selig das neugeborene Jesuskind, das sie in ihren Armen hält. Neben ihr eine Wiege, ein Badezuber mit einem darübergelegten Handtuch und ein Topf, vielleicht ein Gefäß zum Wasserschöpfen. Hinter ihr grenzt eine Mauer mit einer Pforte einen kleineren Gartenbereich ab, auf der anderen Seite schließt sich eine Berglandschaft mit einem See oder Fluß an. Ganz oben im Feld erscheint der Alte der Zeiten in einer Aureole auf einem leuchtenden Kreisabschnitt sitzend, der sich über eine Glorie des himmlischen Lichtes wölbt. Diese pulsierende Engelsphäre bricht durch eine Wolkendecke und erstrahlt über der Landschaft. Ein paar Hirten auf der Anhöhe empfangen die frohe Botschaft der Geburt von zwei großen Engeln, einem bläulichen, alten Mann mit langem Bart und einem rötlichen, jungen Engel.

-
1. Eisenmann (ca. 1870) – ein Gedicht und Zinn
1937 – eine romanhafte ‚Analyse‘.
2. Nigg 1951, Scheck 1958, Nyssen 1984 und Spath
1991. | 3. Hartmann 1994, wo sich der Text als fiktiver Dialog
zwischen Grünewald und Guido Guersi gestaltet.
4. Lecoq-Ramond (Red.) 1995 und Schad &
Ratzka (Hrsg.) 2003. |
|--|---|

ABB. 1 – Isenheimer Altar, zweite Schauseite mit ‚Verkündigung‘, Inkarnationsszene og ‚Auferstehung‘, ca. 1512-15.

Die andere Hälfte der Szene nimmt ein loggiaähnliches Gebäude mit Scharen von Engeln ein, von denen einige musizieren; außerdem sieht man eine kleine, kniende Frau, die sich andächtig Maria mit dem Kind zuwendet. Oben bildet eine dunkle Wand den Hintergrund, und ein Vorhang, den man sich als ursprüngliche Trennwand zwischen dem ‚Engelkonzert‘ im Tabernakel und der Gartenszene vorzustellen hat, ist beiseitegezogen oder vielleicht eher gedreht. Das Bild ist zwar zweigeteilt, doch die beiden Teile gehören aufs Engste zusammen. Maria und das Jesuskind sind die zentralen Personen, die Gestalten im Tabernakel sind ihnen zugewandt, der Engel, der ganz links im Vordergrund himmlisch-affektiert Viola da gamba spielt, unterstreicht, dass es keine eigentliche Trennung zwischen den beiden Sphären gibt, sondern die eine die andere umschließt.

Dieses Inkarnationsbild war Anlass für zahllose Auslegungen. Vor allem an der immer wieder zur Deutung reizenden Frage nach der Identität der im Tabernakel knienden Frau⁵ (Abb. 3) und nach der Beziehung zwischen ihr und Maria mit dem Kind im Garten schieden sich die Geister – soll man das Ganze chronologisch,

5. Ich begreife und bezeichne die Frau im Folgenden ohne Weiteres als Kniende, obwohl ihre Stellung

in der Forschung umstritten ist, man hat sie als stehend, kniend und schwebend aufgefasst.

symbolisch-allegorisch, liturgisch oder noch anders verstehen? Die Deutungsgeschichte beginnt schon gegen 1780 mit einer von einem Jugendfreund Goethes, dem Theologen Franz-Christian Lersé, verfassten Beschreibung der Gemälde und Skulpturen des Antoniterklosters. Darin heißt es zu Maria mit dem Kind:

Die Jungfrau Maria sitzt mit dem Jesus Kind in einer Landschaft, die etwas noth gelitten, aber noch schöne Theile und wohlgewählte Lagen zeigt. Mit dem Ausdruck der zärtlichsten Liebe blickt die Mutter auf das Kind herab, das in jeder Rücksicht meisterhaft gemahlt ist. Sein Fleisch ist wahres Fleisch, seine Bewegung wahres Leben. Gerne vergißt man den verzeichneten Hals und Schulter der Mutter bey ihrem im größten Geschmacke drapirten Gewand, und bey dem herrlichen Gedanken, den Kopf des Kindes ohne ihm einen Schein zu geben so glänzend zu machen, daß er wie ein leuchtender Körper alles, was um ihn ist und besonders die Fingerspizen der Mutter auf das künstlichste erhellt und ganz durchsichtig macht. Über der Jungfrau, sieht man, in der größten Entfernung hoch in den Wolcken, Gott den Vatter mit dem ganzen Himmelsheere. Gegen über wird ihr wie in einem Gesicht die künftige Verehrung und Herrlichkeit, die sie zu gewarten hat, gezeigt. In einem reich geschmückten Saal von sehr schöner Architektur (so genanter gothischer Bauart) stimmen die Himmelsbewohner, mit allen musicalischen Instrumenten begleitete Lobgesänge zu Ehren der Heiligen Jungfrau an, die in verschiedenen Gestalten angebetet und verehrt wird. Einige gute Beleuchtungen, edle Engelsgestalten und die geistige Gesichtsmäßige Behandlung des ganzen, halten für die Rosenfarbichte, abscheulich verzeichnete Baßgeiger mit Engelsflügeln schadlos. Die Wiege und ein Kübel mit nasser Wäsche zu den Füßen der Jungfrau sind ganz Natur und würdens noch mehr seyn, wann Licht und Schatten in größeren Massen und besser vertheilt wären.⁶

Die eigentliche Forschungsdiskussion setzt jedoch erst im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts ein und dauert unvermindert bis heute an.⁷ Besonders in der

6. Zitiert nach Zülch, 389. Zu Lersés Beschreibung siehe auch Niedermayer 1884, 133-48, Schmid 1911 (1913²), 329-338, und Marquard, 1996, 121-39. Eine interessante Variante dieser Auslegung taucht bereits bei Engelhardt 1820, auf: „Unter einem einzelnen vortretenden Bogen kniet in reichster Verkleidung, die Krone auf dem Haupt, die Himmelskönigin selbst, in Anbetung versunken vor dem unaussprechlichen Wunder, zu dem die himmlische Allmacht sie erkoren, und deren irdische Wirklichkeit ihr gegenüber dargestellt ist. Diese ganze *Himmelszene* ist in demselben ätherischen, zerfließenden Sonnenglanz, in demselben warmen Lichtduft, wie auf der anderen Hälfte Gott der Vater. Es ist in diesem ganzen Teile eine Erhabenheit, eine Geistigkeit der Zeichnung, eine mit dem ruhigen Sinnenkolorit der anderen Hälfte unbegreiflich kontrastierende Zauberbeleuchtung, wie sie nur einer Verzückerung der lebhaftesten

Imagination in jene Welt möglich sein konnte.“ (zit. nach Wever 1925, 59).

7. Der folgende Überblick über die Forschungs- und Rezeptionsgeschichte erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, deckt aber doch wohl das Deutungsspektrum der Figur und die Verbreitung der Auslegungen. Bereits in Jacob Burckhardts Ausgabe von *Franz Kuglers Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen*, I-II, Berlin ¹1847 findet sich eine Beschreibung der Inkarnationsszene, wobei die Figur jedoch weder erwähnt noch gedeutet wird: „Von höchster Pracht und Fülle sind nun die Aussenseiten der Innenflügel, Man sieht Maria, eine Gestalt voll grandioser Lieblichkeit, mit dem Kinde, von Engeln begleitet, in einer wildromantischen, prachtvoll beleuchteten Berglandschaft; oben in dem gluthstrahlenden Himmel erscheint Gott Vater und niederschwebende Engel.“ (II, 250)

ABB. 2 – Isenheimer Altar, Inkarnationsszene, ca. 1512-15.

Frühphase werden mehrere nicht sehr konkrete und wenig überzeugende Deutungsvorschläge vorgebracht, wie beispielsweise, dass es sich bei der knienden Frauenfigur um den Erzengel Gabriel⁸ oder einen Cherubim⁹, die Heilige Anna¹⁰

8. Woltmann 1876, 252. Bock 1904, 171, Anm. 99 nennt diesen Vorschlag nur sehr zurückhaltend.

9. Fleurent 1903, 9-10.

10. Huysman 1905, 31: „Est-ce une sainte Anne naine ou une autre sainte, cette reine fantôme

qui ressemble à s’y méprendre à une madone?” Huysman 1908, 180 schwankt in seiner Deutung zwischen einer Anna- und einer Maria-Gestalt und bekennt, dass er die Figur nicht versteht.

oder St. Katharina von Alexandria¹¹ handle. Friedrich Schneiders Vorstellung von einer *anima fidelis* als Vertreterin der „erlösten Christenheit“ findet eine kurze Zeitlang gewisse Zustimmung.¹² Ganz für sich steht Willy Pastors nordisch-germanisch verankerter und kosmologisch ausgerichteter Diskurs, wonach man die Mariengestalt sich in einen Himmelsstern verwandeln sieht.¹³

Gleichzeitig spielt Maria von Anfang an eine Rolle, weitaus die meisten Auslegungen konzentrieren sich im Laufe der Deutungsgeschichte auf sie in irgendeiner Situation oder Wesensform als Christi Mutter und Braut. Schon früh wird sie als die präexistente Maria „auf der Schwelle der Zeit“¹⁴ verstanden, als die Maria der Ewigkeit, *Maria aeterna*, die zu Beginn der Zeit geschaffen wurde, ein Gedanke, der von Heinrich Feurstein nachdrücklich gutgeheißen wird.¹⁵ Er stützt sich dabei auf den so genannten *Sermo angelicus*, ein Marienoffizium, dessen

11. Sauer 1906, 339 (Eigentlich schließt sich Sauer, der in seinem Aufsatz den Isenheimer Altar nur knapp erwähnt, der Auffassung von Friedrich Schneider an, der in der Figur eine Personifizierung der christlichen Seele sieht (vgl. Anm. 12) und auf Berthold von Regensburg verweist, „der in der Menschwerdung Christi nichts anderes als die mystische Hochzeit des Neugeborenen mit der Christenheit sieht: „sin gemahel daz ist elliu diu gemiende der christenheit unde ist och sunderlichen ein iegelich sele.“ Er will nur zu zeigen versuchen, „wie sich diese Auffassung aus einem konkreten Vorbild [nämlich Katharina von Alexandrias mystischer Hochzeit] zu allgemeiner Geltung weiterentwickelt hat“ (S.339). Schubring 1911, 7: „Im Portal des Tabernakels aber kniet, sonnumglänzt, eine gekrönte, zu krönende Jungfrau. Es ist Katharina, die Braut Christi, die hier unter den Jubelaccorden des Brautliedes naht, um die einzige Ehre des Ringes zu empfangen.“ Siehe auch Kießling 1915, 133-134.

12. Schneider 1904, vgl. 1913 und 1905, 93-94 geht von der Weihnachtsliturgie aus (In nativitate Dei, Matut. I. Noct. Resp. 1.), wo „die Wirkung des Ratschlusses von der Menschwerdung auf die irdische und auf die himmlische Welt zum Drehpunkt gewählt [wird]... »Es jubelt der Engel Heer, weil heute das ewige Heil dem Menschengeschlechte erschienen«, das ist das Grundmotiv, welches in einem Doppelgedanken die beiden Bildtafeln durchzieht und sie zu einer dogmatischen Einheit verbindet..... Denn dem Schwallen der himmlischen Geister in allen Abstufungen setzt er [Grünwald] die erlöste Christenheit in einem einzelnen Frauenbild von kindlicher Anmut entgegen. Es ist die Auserwählte des Hohenliedes, die in der Sprache der Mystik mit

anima fidelis bezeichnete christliche Seele, dem Kollektivbegriff für die gläubig-christliche Welt.“ (zit. nach Koegler 1907, 317-18). Diese Auffassung äußert auch Baumgarten 1904, 155-57, der Lerses Deutung übernimmt, während sich Franz Bock, der sich in 1904, 171, Anm. 99 nicht zu einer bestimmten Deutung durchringen kann, in 1907, 192 & 1911-12, 619 ebenfalls diesem Gedanken anschließt. Vgl. auch Sauer 1906 in Anm. 11. Schon Hans Koegler 1907, 318, widerspricht dieser Deutung. Die Figur hat jedoch Eingang in die bildende Kunst gefunden. In einer aus dem 12. Jahrhundert stammenden illustrierten Fassung des Hohelied-Kommentars von Honorius von Autun im Kloster Benediktbeuren ist auf dem Titelblatt die neben den thronenden *sponsus* und *sponsa* kniende Gestalt der erlösten Menschheit zu sehen (München, Bayr. Staatsbibl., Cod. Lat. 4550, Fol. 1v), vgl. Schiller, IV/1, 1988², Abb. 260.

13. Pastor 1921, 70-71.

14. Niemeyer 1921, 12-13: „Dort Maria als Gestalt, als Weib, als irdische Vollzieherin des Gottschicksals, hier Maira als Idee, als ewiger Gedanke, aufkeimend, aufwachsend, Maria vor der Zeit, auf der Schwelle der Zeit, wie sie sich selbst als Erfüllerin der Zeit schaut.“ Siehe auch Bauch 1957, 2: „Dort kniet Maria nochmals, in der magischen Glut reinen Leuchtens, die Geburt erwartend, doch noch vor dem eigenen Leben, erst ein Gedanke Gottes in seinem Ratschluß, zu seinem Gefäß bestimmt. – Das Geheimnis wird zum Bilde als glühende Vision. Das Ungreifbare erscheint ... in einer leidenschaftlichen Übersteigerung der letzten Mystik.“

15. Feurstein 1924, 154ff., die Auslegung wird in Feurstein 1930, 98 ff. wiederholt.

ABB. 3 – Maria in Erwartung.

Lesestücke der Heiligen Birgitta von Vadstena von einem Engel diktiert worden waren. Die Lesung der ersten drei Wochentage handelt von Marias Existenz vor ihrer Geburt, in den Lesungen der letzten drei Tage geht es um Marias Leben von ihrer Kindheit bis zu ihrer Aufnahme in den Himmel, während am Mittwoch von Marias Eltern und ihrer eigenen Geburt die Rede ist. Das Offizium ist Teil von Birgittas Offenbarungen, die um 1500 mehrfach gedruckt wurden, u. a. 1502 bei Anton Koberger in Nürnberg auch in einer deutschen Fassung mit dem Titel *Das puch der himlischen Offenbarung der hl. Wittiben Birgitta von dem Königreich Sweden*.¹⁶

Feurstein weist mehrere Übereinstimmungen zwischem dem *Sermo angelicus* und Grünewalds Altartafel nach und gelangt zu dem Schluss, „der Meister versucht hier eine bildliche Vergegenwärtigung der tiefsinnigen Mariologie der von ihm bevorzugten visionären schwedischen Heiligen.“ Es handele sich um Marias Gang durch ein Jahrtausend Erlösergeschichte von ihrer ewigen „Auserwählung im Schoße des Vaters“ über ihre Rolle als *ancilla Domini* bis zu ihrer Aufnahme in den Himmel.¹⁷ Für Feurstein ist „die geheimnisvolle Mädchengestalt unter dem Portalbogen“ eine Schlüsselfigur zum Verständnis dieses gesamten Verlaufs, und er deutet sie ausgehend von den Lesungen zu den ersten Tagen der Woche im *Sermo angelicus*. „Dort [gegenüber der monumentalen Gottesmutter] die Erstgeborene der Schöpfung, die verklarte Jungfrau, gleichsam das sinnfällig gewordene Geistwesen, die Kleinwelt, die reinste, feinste Mischung der vier Urstoffe, die vorzeitliche Maria, Maria als Idee, als ewiger Gedanke, aufkeimend, wachsend, Maria vor der Zeit, auf der Schwelle der Zeit, wie sie sich selbst als Erfüllerin der Zeit schaut“.¹⁸

Feursteins Deutung war für die spätere Forschung sehr wichtig¹⁹, doch während er seine *Maria aeterna* in klarem Gegensatz zu einer *Expectatio Mariae*

16. Bereits Julius Langbehn erkannte um 1900, welche Bedeutung Birgitta für Grünewald hatte; vgl. Nissen 1926, 246ff., 253-54.

17. Feurstein, 1924, 159.

18. Feurstein 1924, 159 zitiert abschließend Niemeyer, vgl. Anm. 14.

19. Knapp 1935 (1937³), 22-23 („die magische Figur der überzeitlichen Maria“); Stoll (1935) 1956², 351-53; Benesch 1966, 89; Behling 1973, 155-56 und Andersson 1980, 151-52. Sie alle verbinden die Marienfigur mit dem *Sermo angelicus*, insbesondere mit den Lesungen für Sonntag und Montag. Pevsner 1958, 17 stellt nur fest, die Quelle dieses „strange image“ sei Birgittas Lobgesang an Maria, während Vogt 1957, 161 zwar der Ansicht ist, dass Grünewald „von Birgitta Anregungen zu Einzelmotiven erhalten und vor allem eine verwandte Stimmung und Glaubens-

gut begegnet haben“ mag, dass aber „die formale Gestaltung solcher Motive innerhalb der Malerei . . . denn doch ganz seine eigene Sache“ geblieben sei. Ein allgemeines Verständnis der Figur als ‚ewige Maria‘ liefert Zinn 1941², 68-69: „An der Schwelle kniet, mehr ein Kind denn eine Frau, die gesegnete, ganz Untertan dem Gott-Geheimnis in ihr. . . Das ist die ewige Maria, die war und ist und sein wird von Ewigkeit zu Ewigkeit. Die Mutter ohne Schuld, der Quell des ewigen Erbarmens.“ Schließlich bringt Husemann (1931) (1957³, 12) seine völlig eigene Nachdichtung der Figur: „So wird der Lichtleib der Maria=Sophia gewoben aus allem, was die Menschheit hervorgebracht hat an Frömmigkeit und edler Empfindung, an Kunst und Wissenschaft; das gesamte Ergebnis Erdenentwicklung wird hier zu einem Lichtleib gestaltet.“

stehen lässt²⁰, werden diese beiden Figuren in mehreren späteren Auslegungen ohne zeitliche Trennung zusammengefügt. Walter Karl Zülch bezieht 1938 den gesamten Verlauf im *Sermo angelicus*, von Marias vorzeitlicher Erschaffung bis zu ihren gesegneten Umständen, zusammen mit anderen Offenbarungen der Birgitta in sein Verständnis der Gestalt ein.²¹ Ein Vergleich mit dem auferstandenen Christus zeigt, dass sie sich „im Zustand der Verklärung“ befindet und ihr gebenedeiter Leib zugleich in magischem Licht erstrahlt: „Kein Zweifel kann sein, daß hier die *Maria aeterna*, die im Ratschluß Gottes vor Erschaffung der Welt geschaute Gottesgebärerin, im Zustand der Erwartung und als Führerin der Harrenden, aus der Summe der Mariendichtung geschaffen vor uns kniet“.²²

Herbert von Einem bezeichnet 1951 *Maria aeterna* als einen Wesenszug der Mariengestalt, die er als die Tempeljungfrau vor der Empfängnis begreift.²³ Mit dem Bildtypus der Tempeljungfrau verbindet er einen Kreis symbolischer Darstellungen, in denen sich die Vorstellungen von *Incarnatio*, *Immaculata Conceptio* und *Maria Aeterna* verknüpfen. So stelle eine von Luca Signorelli 1521 für Il Gesù in Cortona gemalte Altartafel eine verklärte Maria dar, die über dem Baum der Erkenntnis mit dem Sündenfall und vor einem im Himmel thronenden Gottvater steht. Den Inschriften, die sie als Jungfrau ausweisen, die den Erlöser gebären soll, ist hinzugefügt: „Ab initio et ante secula creata sum“ (Eccli. 24, 14.) Die Tafel zeigt nach von Einem somit, dass „die allzeit reine Jungfrau .. zugleich Maria Aeterna“ ist, eine Schlussfolgerung, die er auch für Grünewalds

20. Feurstein 1924, 159 gelangt zu dem Schluss: „Der Schlüssel zur Betrachtung des ganzen Altares, zugleich der ungefähre geometrische Mittelpunkt der ganzen Innenansicht, ist also die geheimnisvolle Mädchengestalt unter dem Portalbogen, und man wird jetzt erst so recht den himmelweiten Unterschied in der äußeren Erscheinung der beiden Madonnen gewahr und sieht die Unmöglichkeit ein, beide als ein und dieselbe, nur durch eine Zeitspanne von wenigen Monaten (zwischen Erwartung und Geburt) getrennte Persönlichkeit zu begreifen.“

21. Zülch 1938, 170, 175 (= 1949, 31).

22. Zülch 1938, 170. Hürlimann & Deutsch 1939, betonen in ihrem Katalogtext zu Tafel 78-92 Feursteins Deutung, zitieren jedoch Zülch. Hegemann (1947, 17), Bauch (1957, 2), Meier (1957, 160-61) und Sittler (1957, 18-19) treten in ihre Fußstapfen und Meier wird von Ruhmer, 1958, 120 zitiert. Behling, 1973, 156 setzt sich erneut positiv mit Feursteins auf dem *Sermo angelicus* aufbauender Deutung auseinander und erklärt: „Maria vor der Zeit (*Maria eterna*) und Maria in der Zeit (vor und nach ihrer Geburt) gehen in dieser knienden Gestalt eine wundersame Verbindung ein.“ Siehe auch Buchrucker 1988,

274: „Genau darunter [im Tympanonfeld des Tabernakels] erkennt man die Maria der Erwartung, die präexistente Maria. . . Sie ist die ‚Maria aeterna‘, die nach mystischer Vorstellung schon vor der Schöpfung als ‚Gedanke Gottes‘, als ‚Idee‘ des Weltschöpfers ‚da‘ und zur Gottesmutter bestimmt war. Sie kniet als strahlende, glorienumflutete Gestalt. Im Text der Heiligen Birgitta heißt es: „Sie begann einer lodernden Flamme gleich in Liebe zu Gott zu brennen!“ [Donnerstag, Erste Lesung]. Siehe auch Comte 1999, 93: „La venue du Sauveur est toute proche. La Vierge couronnée, est en oraison devant l’Enfant vivant en elle. Son visage lumineux est entouré d’un halo or et rouge, signe qu’elle appartient encore au monde de l’au-delà. La Vierge va franchir la porte qui la fait passer de l’Ancien au Nouveau Testament.“ Pinder [1940], 9-10, ist zwischen der *Sermo-angelicus*-Tradition und einer nicht veröffentlichten Deutung von Wilhelm Niemeyer hin und her gerissen: „Sie [die gekrönte Lichtgestalt] ist von leichterem Aggregatzustand als die große Gottesmutter des rechten Bildes. Trotzdem ist sie sichtlich gesegneten Leibes: Maria in der Erwartung, *Maria aeterna*?“

23. Von Einem 1956, 14 ff.

kniende Maria zieht.²⁴ Der Gedanke stößt auf Widerhall²⁵, wie andere Forscher begreifen *Maria aeterna* als Wesenszug der *Expectatio Mariae*²⁶ oder der Maria als Himmelskönigin.²⁷ Eine besondere Auffassung der präexistenten Maria als Himmelskönigin legt Bernhard Saran in einer alchimistischen Lesart der Tafel dar. Die Maria, die existierte, bevor der Abgrund geschaffen wurde (vgl. Sprüche 8, 24), ist die Herrscherin der Elemente.²⁸

Die Mariengestalt wird, wie schon erwähnt, auch als in der Zeit, innerhalb eines historischen Verlaufs existierend begriffen, wobei dieser von ihrer jungfräulichen Zeit im Tempel zu Jerusalem bis zu der ihre Niederkunft erwartenden schwangeren Jungfrau reicht. Bereits 1913 sieht Hanns Heins Josten in der Gestalt die als Tempeljungfrau kniende Maria in der Vorausschau auf „ihren erhabenen Beruf, die Geburt des Erlösers“.²⁹ Er verknüpft Darstellungen der ‚makellosen‘ (vgl. Hohelied 4, 7), durch unbefleckte Empfängnis geborenen Maria mit der so genannten ‚Ährenkleidmadonna‘, einer Bildtradition, die auf eine längst verlorene Kultstatue im Mailänder Dom zurückreicht und Maria als Tempel-

24. Von Einem, 20; vgl. S. 22.

25. Behling 1962, 49-51 folgt von Einems Deutung und weitet sie aus (vgl. unten, Anm. 36), während sie sich 1973 noch einmal positiv mit Feursteins auf dem *Sermo angelicus* aufbauender Deutung auseinandersetzt und (S. 156) zu dem Schluss gelangt: „Maria vor der Zeit (Maria eterna) und Maria in der Zeit (vor und nach ihrer Geburt) gehen in dieser knienden Gestalt eine wundersame Verbindung ein.“ Auch Lanckoronska 1963, 134, und Vogt 1966, 16-17, schließen sich von Einem an, Lanckoronska allerdings mit einer etwas besonderen Anmerkung bzw. Schlussfolgerung, während Vogt das Verhältnis umzukehren scheint, indem er von Wesenszügen der ewigen Maria, wie z. B. ihrer jungfräulichen Schwangerschaft, spricht (S. 18), wobei er sich aber sicher nur Behling anschließt, der 1962, 54 anführt, die kniende Maria entspreche chronologisch einer ‚Heimsuchungsmaria‘: „Von ihr empfängt nun auch die Gestalt der Tempelmaria wesentliche Züge, die Schwere des Leibes zumal, obwohl die Gestalt hier weniger historisch als symbolisch zu verstehen ist und mehr als Maria eterna denn als irdische Tempeljungfrau.“

26. Sohm 1955, 24-25: die Maria, die hier in einer in „der christlichen Kunst einmaligen Weise“ als „die werdende Mutter des Herrn“ dargestellt ist, stand laut Birgitta von Anbeginn an „im ewigen Erlösungsplan Gottes noch unerschaffen vor Gottes Auge.“ Siehe auch Sarwey 1983, Anm. 48.

27. Ziermann 2001, scheint einerseits an Feursteins

Auffassung der Gestalt als *Maria aeterna* festzuhalten (125), obwohl er ihr Bild bis zur schwangeren Maria hinführt (130): „the dawn irradiated by the true Sun, Christ.“ (Bridget X, 14). Andererseits folgt er mit seiner Lesart der Inkarnationsszene insgesamt (131ff.) Scheja 1969 (vgl. oben, 208) und verbindet damit den verklärten Zustand der Gestalt mit Marias Aufnahme in den Himmel und ihrer Krönung zur Königin, eine Deutung, die logischerweise den Gedanken einer ‚Virgin expectant‘ (137) ausschließt. Seine *Maria aeterna* scheint somit in Ewigkeit Marias Geschichte vom ‚Anfang‘ bis zum ‚Ende‘ zusammenzuziehen.

28. Saran 1972, 63-64, sieht über dieser Himmelskönigin in der blauen Aureole einen Hermes Trismegistus und die vier ihr in Anbetung zugewandten Elemente, was „die weitaus sublimere Vorstellung der Herrschaft der präexistenten Maria (»ab initio in corde patris creata«) über alle Naturkräfte und den Kosmos“ inszeniert. Seine ganz eigene Auffassung vertritt auch Georg Eckert 1973, 41-42 mit seiner von Rudolf Steiner beeinflussten Lesart der Tafel. Die „ätherische“, kniende Maria ist jedoch auch für ihn eine *Maria aeterna*. Schließlich bestimmt noch Gottfried Richter 1978, 44 die Mariengestalt als „der Geistwelt“ zugehörig, so wie alle die anderen Gestalten in dem „tempelartigen Gebilde“, „die im einzelnen zu deuten aber ein aussichtsloses – und in Wirklichkeit auch unfruchtbares – Unterfangen ist.“ (43)

29. Josten, 44-48, Zitat 48.

jungfrau zeigt. Alle diese Bilder zeigen eine „Mädchenerscheinung mit gefalteten Händen und offenem Haar“. Charakteristisch für die Ährenkleidmadonna ist der sich um ihren Hals schmiegende Flammenkranz, die ‚radia ducale‘ oder ‚oriflamme‘ der Viscontis, der Grünewald zu seiner Aureole angeregt haben soll.³⁰

Von einem völlig anderen Ansatz her versteht auch Wilhelm Fraenger die Mariengestalt schon früh als eine Art Tempeljungfrau. Er sieht die Inkarnations-tafel aus drei Orten zusammengesetzt, es sind „die Himmelsferne, wo Gottvater thront, das goldene Gehäuse des Konzertes und die Gartenlandschaft, worin Maria ihres Kindes wartet.“ Diese drei entsprechen wiederum drei „Tageszeiten“ und „drei verschiedenen Rängen“, worauf er das Ganze mit der Weihnacht-nachtsliturgie und ihren drei Messen verknüpft und von daher nicht zuletzt im Sinne des Predigers Johannes Tauler deutet.³¹

Die erste Mitternachtsmesse handelt vom Vater, der in Ewigkeit den Sohn gebiert, ein Ereignis, das Fraenger in der vom hoch oben thronenden Gottvater ausgehenden Strahlenbahn illustriert sieht. In der zweiten Messe, die an der Tag- und Nachtscheide abgehalten wird, feiert man die geistige Geburt Christi in Marias Seele vor seiner körperlichen Empfängnis, während es in der dritten Messe am Tag schließlich um die Geburt selbst geht, vgl. Maria mit dem Kind im Garten. „Wir haben demnach in der Jungfrau auf der Tempelschwelle die Gottesmagd im Zustand ihrer geistigen Empfängnis zu erkennen, wobei sie sich in seliger Hoffnung ihrer zukünftigen Mutterschaft entgegen neigt.“ Der Tabernakel – „zu einer goldschimmernden Überwirklichkeit vergeistet,... symbolisiert den gotthaltigen Weihezustand der Gesegneten. Sein Farbspiel zwischen Blattgold und Zinnoberrot ist eine Vorstufe der Feuerlohe um die Tempeljungfrau, und deren Aura wiederum ist nur ein Vorspiel jener Gloriole, worin der Auferstehungs-Christus in den Himmel fährt“.³²

Jostens Deutung wird von Herbert von Einem aufgegriffen, der sie stark ausweitert und die methodische Notwendigkeit unterstreicht, die Argumentation nicht nur mit Texten, sondern auch mit Bildquellen zu untermauern: „Auch bei der knienden Gestalt zeigt uns die Bildtradition den richtigen Weg zum Verständnis. Es kann nach ihren Zeugnissen keinem Zweifel unterliegen, daß wir es hier mit der historischen Darstellung „Maria als Tempeljungfrau“ und der symbolischen Darstellung der Makellosigkeit und Jungfräulichkeit Mariens zu

30. Damrich 1919 folgt darin Josten, der seine Auslegung 1921², 48-52 wiederholt.

31. Fraenger 1936, 136 ff., Zitat S. 137. Der Text wurde weitgehend unverändert in Fraenger 1983, 263-4 neu gedruckt. Zugleich liefert er S. 37 ff. eine sekundäre Fassung der Deutung. Kayser 1940, 16-17 folgt Fraenger.

32. Fraenger 1936, 139-40, 142. Zur zweiten Messe

heißt es in der sekundären Fassung von 1983, 39: „Diese zweite Stufe der Geburt von Christus – zwischen Dunkel und Tag in der Messe gefeiert – ereignet sich in der Tempeljungfrau, die auf der Schwelle des Schattens zu dem Lichte kniet: eine geistige Maria, deren innere Beseligung sich im Symbol der Engelschöre offenbart.“

tun haben“.³³ Den Quellen ist zu entnehmen, dass dieser Tempeljungfrau Engel dienten und dass sie oft von Christi Kommen gelesen und eingehend überlegt habe, wie sie ihn sanft umarmen und küssen wolle: „Adventus Christi und Incarnatio Dei sind die Gegenstände, in die sich [Grünewalds] Maria als Tempeljungfrau versenkt“.³⁴ Versteht man die Tempeljungfrau als Gottesbraut, kann man sagen, dass die Menschwerdung Christi bereits im Tempel beginnt. „Diese Vorstellung scheint im Isenheimer Altar lebendig zu sein. So allein wird verständlich, daß Grünewald die Szene der Verkündigung, die er ebenfalls im Tempel gibt, der Darstellung der Tempeljungfrau vorausgehen läßt, und daß er die jugendliche Maria gesegneten Leibes darstellt“.³⁵

Lottlisa Behling schließt sich von Einems Lesart an³⁶, betont jedoch, dass sich Grünewalds Tempeljungfrau von allen anderen Darstellungen durch ihre Aureole, durch die Markierung „ihres gesegneten Leibes“ und durch die ihr zugekehrte Glaskanne unterscheide.³⁷ Behling versteht ihre Schwangerschaft symbolisch als Wesenszug der *Maria aeterna*, den die Gestalt zugleich widerspiegele.³⁸ Adolf Max Vogt ist ebenfalls der Ansicht, dass die mehrdeutige Gestalt, als *Maria aeterna* verstanden, auf analoge Weise [sic!] durch die Zusammenstellung mit der Glaskaraffe als schwanger ausgewiesen werde. Danach verknüpft er diese Aspekte mit der irdischen Tempeljungfrau, indem er den Tabernakel nicht nur analog, sondern auch buchstäblich liest: „Das Tempelgebäude selber, in dem sich hinter der knienden Maria das Engelskonzert abspielt, kann natürlich, aber auch analogisch gelesen werden. Natürlich: als Tempeljungfrau kniet Maria im Tempel von Jerusalem,

33. Von Einem 1956 (Köln-Opladen), 8. Er betont, dass die gängige Inschrift auf den Bildern der Ährenkleidmadonna - „Unser lieben frauen pild als si in dem tempel was e das sy sand ioseph vermahelt ward also dyenten ir die engel in dem tempel“ - Grünewalds Darstellung gut treffe: „Besser könnte der Inhalt der linken Hälfte der Isenheimer Menschwerdungstafel zunächst nicht bezeichnet werden. Die kniende Gestalt in langem Kleid mit offenem Haar und betend gefalteten Händen ist Maria als Tempeljungfrau vor ihrer Vermählung mit Joseph. An Stelle des Flammenkragens ist bei Grünewald die Flammenkrone getreten.“ (S. 12)

34. Von Einem, 13, zitiert die *Legenda aurea* und Ludolph von Sachsens *Vita Christi*. Letzterer dient auch Châtelet 1976, 65 zur Bestimmung der Szene im Tabernakel: „La scène de la Vierge en prière dans le Temple qui a intrigué si longtemps, répond également presque littéralement à la description que Ludolphe donne de son séjour au Temple: „Marie, la Vierge du Seigneur, croissait tous les jours en âge et en vertu et parce que son père et sa mère l'avaient quittée,

le Seigneur l'avait adoptée. Chaque jour elle était entourée d'anges et visitée de Dieu qui la préservait de tout mal, et la comblait de toutes grâces.“

35. Von Einem, 14; vgl. S. 22.

36. Behling 1962, 48: „In einer großen Abhandlung und mit reichem Quellenmaterial hat Herbert von Einem hier von neuem den Weg beschritten und nachgewiesen, daß der Deutung Mariens als Tempeljungfrau vor allen anderen der Vorzug zu geben sei über die bisher von Feurstein am durchschlagendsten vertretene der praeexistenten Maria hinaus. ... Diese ungemein tiefgründige, geisterfüllte Studie sei nun in den Hauptzügen resumiert, um daran noch einige andere Beobachtungen zu knüpfen.“

37. Behling, 50. Diese Züge lassen sich nur durch Schriftquellen erklären, „und zwar über den *Sermo angelicus* der heiligen Birgitta zurückreichend in einer noch älteren Literatur.“ (S. 51) Bei Behling 1973 steht der *Sermo angelicus* im Mittelpunkt, weshalb die Tempeljungfrau völlig aus dem Blick geraten ist (vgl. Anm. 25).

38. Vgl. oben, Anm. 25.

also im Tempel des Alten Bundes, und sie wird durch die Geburt des Kindes den Neuen Bund begründen. Analogisch: Maria selber „ist“ der Tempel Salomos, denn „Dein Schoß und Herz ist Gottes Tempel geworden“, schreibt Birgitta,... „so bist Du, hochgebetete Jungfrau, der Tempel Salomon“.³⁹

Berta Reichenauer hebt aus kultischer Sicht den Gegensatz zwischen der Tempeljungfrau und der schwangeren Maria gänzlich auf: „Die schwangere Jungfrau auf der Schwelle des Tabernaculums ist die Tempeljungfrau“.⁴⁰ Die Kapelle mit dem Innenvorhang wird als Sinnbild des alttestamentlichen Offenbarungszeltes verstanden. „Seit das Paradies durch den Sündenfall für den Menschen verschlossen ist, gibt es nur eine Verbindung mit Gott: den Kult. Die Schwelle des Tempels war für die Vollziehung des Kultes von großer Bedeutung. Maria die Pforte des Himmels, die Mutter der Kirche, ist die Schwelle, die die göttliche mit der irdischen Welt verbindet.“ Sie bringt uns nun den Erlöser: Gottes Wort ist für uns „in der Geborgenheit des Schoßes Mariens“ wirksam geworden und sie „trägt es hinaus in die Welt, glühend in flammender Pracht“.⁴¹

Fedja Anzelewski versucht das Problem dagegen – etwas unklar – dadurch zu lösen, dass er die Verkündigung mit der Tempeljungfrau verknüpft: „Die kniende Maria, die durch die Glaskanne als Jungfrau gekennzeichnet ist, kann daher nur als Vision der Tempeljungfrau Maria verstanden werden: sie erschaut im Augenblick der Empfängnis, daß ihr jene Krone bestimmt ist, die von den Engeln hoch über ihren Köpfen gehalten wird“.⁴²

Der Vorstellung von Maria als Tempeljungfrau steht eine ziemlich starke und lange Tradition entgegen, derzufolge die kniende Gestalt als die schwangere Maria in Erwartung des Heils (*Expectatio Mariae*) begriffen wird. Konrad Lange schlug 1910 als erster eine solche Bestimmung vor, zum einen, weil er eine möglichst einfache Auslegung anstrebte, zum anderen aber auch ausgehend von einer einfachen, chronologischen Überlegung: „Ein Bild, das in der Mitte zwischen der Verkündigung und der Geburt Christi steht, kann nur ein Weihnachtseignis darstellen. Es fragt sich aber, ob die Szene dogmatisch-symbolisch gedeutet werden muß, .. oder ob man sie nicht einfach episch, d. h. als ein Ereignis oder einen Zustand der Maria deuten kann, der zeitlich zwischen die Verkündigung und die Geburt Christi fällt. Denn daß die kniende Figur nur Maria sein kann, wird wohl heutzutage niemand mehr bezweifeln“.⁴³ Hier meldet sich natürlich Marias Zustand kurz vor Jesu Geburt, ihre Erwartung der Niederkunft, da sie deutlich als schwanger geschildert ist. Lange kann seine Deutung mit apokryphen Texten und Mariendichtung abstützen, allerdings auf keine Bildtradition verweisen. Ein Problem stellt für ihn auch die Tatsache dar, dass sich Maria im Tempel befindet.

Heinrich Alfred Schmid hebt dieses Problem im Jahr darauf doch auf, als er die Auffassung äußert, der „Prunkbau“ repräsentiere den alten Bund als Symbol

39. Vogt 1966, 17.

40. Reichenauer 1992, 136 ff., Zitat S. 138-39.

41. Reichenauer, 138-40

42. Anzelewski 1995, 335.

43. Lange 1910, 128.

der Tempel.⁴⁴ Der Gedanke einer *expectatio partus* oder *expectatio Mariae* findet schnell breite Zustimmung⁴⁵; auch das ‚birgittinische Lager‘ schließt sich wie erwähnt dieser Linie an, indem es die ewige Maria ganz durch die Zeit bis zu ihrer gloriosen Schwangerschaft hinführt⁴⁶. Doch erst mit Ewald M. Vettters Aufsatz

44. Schmid 1911 (1913²), 152 ff., Zitat S. 153.

45. Feigl 1919 siedelt die Tabernakelsszene zeitlich zwischen ‚Verkündigung‘ und ‚Geburt‘ an und unterstreicht (S. 29), wie gut es Grünewald gelungen ist, „durch das Selig-vor-sich-Hinsehen der Jungfrau die stille, gesammelte Stimmung und die hoffnungsvolle Freude der werdenden Mutter auszudrücken, die jetzt schon ihrem Kinde Anbetung zollt, ehe es in sichtbarer Gestalt auf Erden erschienen ist. So ist dies Bild gleichsam ein herrliches, stimmungsvolles Magnifikat in Licht und Farbe geworden, ein Loblied, in dessen reichströmenden, glutvollen Rhythmus all jene einzelnen, durch den Bildinhalt gegebenen Motive sich restlos und ungezwungen unterordnen.“ Gleichzeitig betont er in Anlehnung an Josten Marias Unbeflecktheit, vgl. Anm. 29. Hagen 1919, 128: „Maria als Königin der Engel kniet am Tor, das aus dem alten in den neuen Bund herausführt, in Erwartung des Heils, das sie zu bringen berufen ist.“ Müller 1919-20, 126; Walter 1920-21, 38-39 – ausgehend von einer Deutung der Karaffe; Bernhart 1921 bietet eine liturgisch ausgerichtete und ‚allumfassende‘ Deutung: „Es kann sich nur um die Darstellung Mariens handeln, die nach der Empfängnis in der Stimmung des *Magnificat* sich anbetend in das visionär vorausgenommene Ereignis versenkt. An der Schwelle des Alten Bundes kniend, durch Sehnsucht und Zustand schon ganz dem Neuen zugetan, erscheint sie, wie es in der Liturgie öfters heißt (auch Dante hat die poetische Wendung übernommen), als Tochter ihres Kindes.“ (1975², S. 19-20). Beitz 1924, 23-26 bestimmt die Gestalt als Mutter und Braut Gottes als, Maria im Zustande der Schwangerschaft. Weser 1925, 73: „Die am Ausgang des Tempelchens knieende jungfräulich-mütterliche Gestalt ist aber entschieden eine *Maria gravida*. . . . Sie ist wahrhaft der „Schrein des lebendigen Gottes“, . . . ein Gottes-Tabernakel“, [etc.].“ Zervos 1936, V: „C'est la Vierge portant sous les plis de sa robe l'enfant annoncé par l'Ange.“ Eschweiler 1948, 50-51: „Wie im Bilde der Verkündigung der stille, gesammelte Raum das Innenleben der ungeweckten Jungfrau symbolisiert, so ist dieser unglaubliche, formenträchtige, wundertragende,

von Wachstum erfüllte Prunkbau der Spiegel der sich als göttliche Werkstatt fühlenden, begnadeten Jungfraumutter. Sie kniet in gesegnetem Zustand auf der Schwelle, die sie erst nach Ablauf der gesetzten Zeit übertritt, in sehnstüchtiger, demütiger Erwartung ihrer Stunde. Das Licht des in ihrem Schoße wachsenden Gottessohnes strahlt von innen aufleuchtend aus ihr; und sie wird zur leuchtenden Ampel unter dem dunklen, ahnungsschweren Gewölbe.“ Schmitt 1958, Text zu Tafel VII: „Auf der Schwelle der Pforte – der Pforte, die das Alte mit dem Neuen Testament verbindet – harret die kleine Jungfrau unter einer Flammenkrone im Lichte ihres Glorienscheins. ... Den Sohn Gottes in sich tragend, wartet sie ergeben und voller Zuversicht auf die Stunde, die ihr beschieden ist, um der Welt und der leidenden Menschheit den Erlöser zu schenken. Sie ist der Tempel Salomos, in dem Christus Wohnung genommen hat.“ Weixlgärtner 1962, 59-60: „Die auffallendste Figur im Tempelchen ist die Mädchengestalt unter dem Goldrelief mit Abraham und Melchisedek. ... Sie ist ersichtlich gesegneten Leibes dargestellt, und es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß in ihr Maria in der Erwartung des kommenden Heiles zu erkennen ist.“ Lanckoronska 1963, 123-124 zitiert Beitz und bestimmt S. 125 von der schwangeren Maria ausgehend den Tabernakel als Sakramentshaus: „die Muttergottes umschließt den Leib Christi, dessen Symbol ist die Hostie; diese umschließt der Tabernakel oder dessen erweiterte Form, das Sakramentshäuschen.“ Hütt 1968, 99 schreibt ganz kurz: „Maria ist schwanger dargestellt.“

46. Vgl. Anm. 21 und Anm. 22. Zum birgittinischen Lager ist auch Gall 1960 zu rechnen: „In diesem Bild der Erwartung begegnen wir zum 4. Male der Gottesmutter unter der Pforte. Sie ist versunken in der Anbetung des Heilandes, den sie unter ihrem Herzen birgt. Sie trägt die Feuerkrone auf dem Haupt; so sehr ist sie in brennender Liebe versunken, so verzehrt von Liebe für das Christuskind. Diese und ähnliche Visionen der hl. Birgitta von Schweden waren Grünewald geläufig und kommen in diesem einzigen Altarwerk zum bildlichen Ausdruck.“ (S. 24)

von 1971 wird der ‚Maria in Erwartung‘ eine Bildtradition beigegeben, die Vetter auf die Mitte des 14. Jahrhunderts zurückführt.⁴⁷ Diese Leistung hinterlässt in der nachfolgenden Forschung allerdings keine sichtbaren Spuren.⁴⁸

Während man bei der Auslegung von Maria als Tempeljungfrau dazu neigt, sie mit der Idee der *Incarnatio* und damit mit der fleischlichen Empfängnis des Christuskindes zu verbinden⁴⁹, schlägt der ‚späte‘ August Feigl ‚von der anderen Seite‘ her kommend vor, die schwangere Maria im Tabernakel mit dem eigentlichen Empfängnis Augenblick zu verknüpfen. Ausgehend von den drei Antiphonen des *Angelus-Domini-Gebetes* bestimmt er Maria als *Virgo*, *Ancilla Domini*, *Mater Dei*, was in Grünwalds Tafel durch die ‚Verkündigung‘, das ‚Engelskonzert‘ und Maria mit dem Kind im Garten veranschaulicht wird. Die Frau im Tabernakel hat sich gegenüber dem Sendboten des Herrn gerade als dessen Dienerin bekannt: „Mariens Antwort darauf ist tiefe Demut, in der sie niederkniet und den göttlichen Logos anbetet, der in ihrem keuschen Schoße Wohnung gefunden hat. ... Sie ist in die Anbetung der Frucht ihres Leibes so versunken, daß sie nicht merkt, welche Veränderung mit ihr geschah und welch lauter Jubel sie umgibt.“⁵⁰

Zu diesen vielgestaltigen Bestimmungen von sich um die Inkarnation rankenden Zeitpunkten oder Phasen in Marias Leben gesellen sich schließlich noch andere Auslegungen, die die Gestalt mit Marias Verklärung, d. h. mit ihrer Rückkehr in den Himmel verbinden. Mehrere frühe Autoren folgen der Lesart von Christian Lersé,⁵¹

47. Vetter, 44-52. „Bei der Deutung des Bildes wird man von seiner [Marias] Stellung zwischen dem Vorgang der Verkündigung und der das Kind auf ihren Armen haltenden Mutter ausgehen müssen: Es ist Maria in der Erwartung.“ (S. 44)

48. Spätere Beispiele: Geissler 1973, 102 schreibt, „vermutlich ist sie als schwanger aufzufassen“, schließt sich dann aber doch Schejas Deutung an: „Zweifelloso handelt es sich um die Heilige Jungfrau als Königin des Himmels.“ (vgl. S. 104). Anzelewski 1980, 49 (Bildtext): „Links kniet unter einer spätgotischen Arkade in einem Glorienschein Maria in Erwartung der Geburt des Heilands, umgeben von musizierenden Engeln.“ Sarwey 1983 fügt wie das birgittinische Lager, hier jedoch in Fortsetzung von Saran, *Expectatio Mariae* und *Maria aeterna* zusammen. Sie betont einerseits Marias Schwangerschaft (S. 59), andererseits aber auch das Tempelinnere als einen Raum, „wo Irdisches und Überirdisches sich überlagern“, und dieser „Wunderraum erweist sich als der Ort der ‚praexistenten Maria‘... die ewige Maria, doch hier unter dem Aspekt der Schwangerschaft mit dem göttlichen Kind, so möchte man dieses Bild des Tempelchens nennen.“ (S. 91-92). Heck 1987, 57 stellt nur fest, man deute jetzt die flammengekrönte Frau „comme une représentation

de la Vierge enceinte en attente de la délivrance.“ Siehe auch Buchrucker 1988 und Comte 1999, Anmerkung 2.

49. Siehe oben, 203-04.

50. Feigl 1962, 87-88 und Zitat 90. Bereits 1919 operiert Feigl mit einer ähnlich dreigeteilten Struktur, vgl. unten, 210.

51. Kraus 1883, II, 358 schreibt, gegenüber Maria mit dem Kind „wird ihr wie in einem Gesicht die künftige Verehrung und Herrlichkeit, die sie zu erwarten hat, gezeigt.“ Dazu auch Verhaeren 1894: „Nous voyons plutôt en cette scène une glorification de la mère divine et ainsi s’expliqueraient cet exquis et divin concert d’anges et même la présence au milieu d’eux de leur reine future qui, par anticipation, vient louer elle et son fils sur la terre.“ (Red. 1997, 639-40) Und Baumgarten 1904-04, 42-43: „Man hat wohl das ganze Engelorchester und die gekrönte Maria dazu als Vision zu denken, als Vision, die der Madonna mit dem Kind erscheint. Sie sieht sich im Geist, wie sie als gekrönte Königin des Himmels an der Spitze der Himmlischen vor ihrem Sohne kniet. Was sie nur im Geiste sieht, läßt uns der Maler in Farben schauen. So ist der überirdische, transcendente Glanz des Bildes wohl berechtigt: es soll visionär erscheinen.“

diese Auffassung verschwindet jedoch bald⁵², und erst Georg Scheja kehrt 1969 zu dieser Deutung zurück, da er meint, dass sich die kniende Maria aufgrund ihrer Aureole so wie der auferstandene Christus in verklärtem Zustand befinden müsse. „Es muss sich also hier in irgendeiner besonderen Form um die Darstellung der Krönung Mariä handeln. Die verklärte Madonna muß der rechten in ähnlicher Weise gegenüberstehen wie die Auferstehung der Verkündigung. Da aber im Mittelbilde der Verklärungszustand der Madonna und die ‚irdische‘ Madonna mit dem Kinde sich in einem szenischen Bildzusammenhang befinden, so kann dieser nur als visionäre Schau gemeint sein. Die Madonna unter dem Baldachin muß von der Madonna im hortus conclusus visionär geschaut werden.“ Unterstützung für diese These holt er sich genau aus Lerses Text.⁵³ In der weiteren Forschung scheint sich allerdings nur Horst Ziermann der Auffassung von Scheja anzuschließen.⁵⁴

Marias Himmelskrönung lässt sich aber auch als nicht in der Inkarnationsszene geschildeter visionärer Zustand verstehen, sondern als ein Ereignis, das von den beiden Engeln mit Krone und Szepter über der knienden Gestalt vorhergesagt wird. Das geschieht bereits 1907 bei Hans Kogler und 1910 bei Konrad Lange, der wie erwähnt die Figur ansonsten als Maria in Erwartung bestimmt.⁵⁵ Danach taucht diese Ansicht immer wieder auf.⁵⁶ Zuweilen steht die

52. Schon Huysmans 1905, 31 wendet sich gegen diesen Gedanken.

53. Scheja 1969, 44-46. Die ungewöhnliche Darstellung von Marias Himmelskrönung versucht Scheja zu erklären, indem er Bernhard von Clairvaux (Aureole) und Dante (Flammenkrone) einbezieht. „Die visionäre Schau der Verklärung der menschlichen Natur ist das Erscheinen der Madonna als Morgenröte, gekrönt von dem Engel Gabriel mit der flammenden Krone. Im herabgefahrenen neuen Jerusalem, dem Symbol ihrer Brautschaft Christi, ist sie als Morgenröte mit dem Sonnenlicht Christi bekleidet. Sie ist als solche über die Natur der Engel erhöht und empfängt ihr mystisches Konzert.“ (S. 65-66)

54. Ziermann 2001, 136-37 pflichtet Lerses Lesart und Schejas Verknüpfung der knienden Maria mit dem auferstandenen Christus bei: „This interpretation results in a coherent theological programme, which extends across the entire second view of the altarpiece. The consequence of the Incarnation in the sufferings of Christ is the transfiguration of humanity. It occurs in two ways: in the *Resurrection* – the return of the son of man to the circle of light that is the Trinity – and in the *Coronation of the Virgin*.“ Zugleich ist die Gestalt auch *Maria aeterna*, siehe oben, Anm. 27.

55. Kogler, 319: „[Maria] wird die neue Eva und sie wird die Engelskönigin dafür, die Himmelskönigin hingegen wird sie als die Braut und als die Mutter Gottes.“ Das Schweben der zweiten Krone ist ein Zeichen dafür, dass die Krone noch unverdient ist (S. 323). Lange, 131: „Dieselbe Dichtung [Marienleben des Bruders Philipp des Karthäusers] enthält auch die Erklärung für die beiden Kronen. Die Blumenkrone, die Maria trägt, ist die Brautkrone, das Symbol der Keuschheit: ... Die goldene Krone dagegen, die die Engel über ihrem Haupte halten, ist die, welche ihr im Jenseits zuteil werden soll.“

56. Schmid 1911, 152-54 schließt sich grundsätzlich Langes Doppelverständnis der Gestalt („Erwartung“/ „künftige Himmelskönigin“) an, obgleich er ziemlich verwirrend auch Lerses Auffassung einbezieht. Siehe auch Eschweiler 1948, 51; Schmitt 1958, Text zu Tafel VII; Hütt 1968, 99; Eckert 1973, 41; Buchrucker, 1988, 274. Lanckoronska 1963, 124 bringt eine andere, allerdings wenig wahrscheinliche Lesart ein: „Die zweite von Engeln gehaltene Krone, die über ihrem Haupt schwebt, kündigt im Verein mit dem Szepter den Himmelskönig an, den sie umschließt, den zweiten Adam, weswegen im Hintergrund eine als Adam zu verstehende Gestalt schwebt.“

Auszeichnung als Himmelskönigin nur in unbestimmter chronologischer Beziehung zur Gottesmutter oder ist als allgemeines Epithet zu verstehen.⁵⁷

Damit sind wir bei dem Aspekt, der stark dazu beiträgt, der Deutung der Mariengestalt ihren Reichtum und ihre Komplexität zu verleihen: Als Gottesmutter, als die reine Jungfrau, die zur Gottesbraut erwählt wurde, wurde Maria eine überwältigende Anzahl Epitheta, und zwar buchstäbliche wie symbolische, beigegeben. Eine Reihe davon gelangte in die Lauretanische Litanei, die sich zu Grünewalds Zeit herausbildete; Maria wird u. a. als Königin der Engel angerufen, als ein goldenes Haus, als Himmelstor, als ohne Erbsünde empfangene Königin und als in den Himmel aufgenommene Königin, um nur die Aspekte anzuführen, die im Hinblick auf Grünewalds Tabernakelszene am relevantesten erscheinen. Entsprechend entstanden Bilder dieser erwählten Jungfrau, die von Emblemata und Inschriften begleitet waren, in denen sie als die ewige, unbefleckte und reine Jungfrau bezeichnet wird.⁵⁸

Die zahlreichen, sich aus ihrer zentralen Rolle in der Erlösungsgeschichte herleitenden Beinamen sind bis zu einem gewissen Grad auch an die Phasen dieser Geschichte gebunden. Zugleich aber sind sie auch übergeordneter Art und können in den Interpretationen der Inkarnationsszene zur Aufhebung des Dualismus dienen, der unmittelbar zwischen zwei historisch bestimmten Mariengestalten derselben Szene besteht. Es wurde bereits deutlich, wie der Aspekt der *Maria aeterna* sowohl von einer bestimmten Phase der Marienexistenz her wie auch als ein sie überhaupt kennzeichnender Wesenszug verstanden wurde – bis hin zu ihrer Verklärung. Entsprechend verband sich ihre Auslegung als historische Tempeljungfrau von Anfang an, d. h. seit der 1913 von Hanns Heinz Josten vorgenommenen Deutung, mit der übergeordneten Vorstellung von ihr als *Maria Immaculata*.⁵⁹

Marias Jugend im Tempel von Jerusalem hat zwar etwas damit zu tun, dass sie zur Gottesbraut erwählt wurde, an sich aber nichts mit dem Gedanken ihrer unbefleckten Empfängnis, die man sich bei Annas und Joachims Begegnung und Umarmung am Goldenen Tor vorstellt. Doch eine Untersuchung der Bildtraditionen führt, wie bereits erwähnt, Josten von Grünewalds Mariengestalt über frühe *Immaculata*-Bilder zum milanesischen Bildtypus der Tempeljungfrau.

57. Vgl. Engelhardt 1820, oben Anm. 6. Weiterhin Champion 1924, 40: „L'énigmatique et rayonnante figure qui, agenouillée à la tête de la troupe angélique, adore la Mère de Dieu, - - - : la Reine du Ciel - car cette figure mystérieuse ne peut être qu'une Vierge - dans l'éclat de sa toute-puissance que matérialisent la chapelle fleurie et le cœur des anges, révère sa maternité terrestre qui lui valut la gloire éternelle.“ Und Closs, 1936, 15: „Aber versunken in den Anblick des Söhnchens achtet Maria, die irdische Mutter, nicht, wie der Himmel sich öffnet, - - - .“

Dort im Schatten der von steinernen Blättern wüstumspinnenden Säulen, vom irisierenden blauen Glühlicht der Engelsflügel umwoben, kniet die strahlende, die gekrönte Gottesmutter vor dem Sohne, in Demut die Hände faltend.“ Bezeichnenderweise legen diese Deutungen das Gewicht auf die gekrönte Maria. Anders dagegen Zülch 1938, 170: „Über ihr [Maria] tragen zwei Engel Zepter und Krone der Königin der Engel und Kaiserin des Himmels.“

58. Vgl. Josten und von Einem.

59. Vgl. oben. Siehe auch Damrich 1919, 202-03.

Herbert von Einem, der wie gesagt in Jostens Fußstapfen trat, betont seinerseits, dass die symbolischen Aspekte der Grünewaldschen Tempeljungfrau die Bilder der Tafel über die chronologische Problematik hinaus verbinden können: „Zeigt die Verknüpfung mit den Darstellungen der Immaculata Conceptio, daß Grünewalds Lichtgestalt als „ab initio et ante saecula creata“ gedeutet werden muß, so hat der Künstler doch aber auch den Gedanken der Incarnatio, also der Menschwerdung Christi, mit ihr verbunden. Das ergab sich bereits aus der Folge des Altarganzen: Verkündigung – Menschwerdung und aus der Vorstellung der Tempeljungfrau als Braut Gottes“. ⁶⁰

August Feigel war, ebenfalls ausgehend von Josten, schon 1919 auf anderem Weg zu einem ähnlichen Verständnis gelangt. Er vertritt die Auffassung, Maria werde in „Psalterien, Rosarien und litaneiartigen Gebeten“ vor allem als Jungfrau, Mutter und Königin gefeiert, und verbindet diese drei Aspekte mit ‚Verkündigung‘, ‚Maria im Garten‘ und ‚Maria im Tabernakel‘. Außer dass Maria rechts „als wirkliche Menschenmutter“ gefeiert wird, zeigt Grünewalds Tafel links Maria als „die vollkommen reine“, eine Maria, die sich durch mehrere Symbole und Verweise auszeichnet, insbesondere als die Unbefleckte, wobei der „hehrste Titel“ dieser Maria *regina angelorum* ist: „Die Mehrzahl der eben aufgeführten symbolischen Anspielungen deckt sich mit dem Begriffe makellose, sündenreine Hülle für das Kostbarste, das Maria in Gestalt ihres göttlichen Sohnes unter ihrem Herzen trägt. Damit ist auch die zeitliche Stellung dieser Szene gegeben, die sich auch in der Bildreihe zwischen Verkündigung und Geburt einschiebt“. ⁶¹

Das ‚Engelskonzert‘ lässt leicht an Maria als Königin der Engel denken, obwohl festzuhalten ist, dass die Engel hier der knienden Mariengestalt nicht dienen oder sie anbeten, sondern grundlegend in Andacht der Maria als Gottesmutter zugewandt sind. Hans Koeglers Deutung von 1907 baut auf dieser Struktur auf, die er durch das bekannte typologische Werk *Speculum humanae salvationis* erklärt sieht, das 1476 in Basel in einer deutschen Fassung mit dem Titel *Spiegel der menschlichen Behaltnisse* erschienen war. Davon ausgehend vertrat er die Ansicht, die „beiden Tafeln“ der Inkarnationsszene seien „die Illustration des doppelten Lobgesanges

60. Von Einem, 22.

61. Feigel, 25 ff., Zitat 29. Mayer 1920, 29 schließt sich Josten und Feigel an: dem rechts abgebildeten Jubel über die Inkarnation steht das Engelskonzert gegenüber, das „das mystische Element besonders zu Wort kommen läßt. ... wir erblicken hier Maria, ein zweitesmal im Tempel kniend, eine Flammenkrone auf dem Haupte. Mit Recht sieht man in dieser Gestalt die Verkörperung der *Immaculata Conceptio*, der ohne Erbsünde geborenen Jungfrau,Ihre „Attribute“ finden sich über das ganze Bild verstreut: der verschlossene Garten, der Tempel, der Vorhang, der Rosenstrauch, die Kristallflasche mit dem Wein.“ (S.

29) Saran 1972, 63 ff. versteht die Herrscherin der Elemente ebenfalls als die makellose Jungfrau und verbindet sie außerdem durch die Flammenkrone mit der ‚Ährenkleidmadonna‘. In 1973, 228-30 benutzt er ‚Conceptio‘ Mariae in corde patris ab eterno‘ zur Lösung des chronologischen Problems: *Maria Immaculata* steht zwischen ‚Verkündigung‘ und ‚Geburt‘, was der Tatsache Rechnung trägt, dass das Fest ihrer Empfängnis auf den 8. September fällt, d. h. zwischen dem 25. März und dem 25. Dezember liegt. Réau 1920, 192-93 begreift den Tabernakel ausgehend vom *Speculum Humanae Salvationis* als Symbol der unbefleckten Empfängnis der Maria.

der Engel in der Geburtsnacht, den schon das Evangelium hervorhebt, gloria in excelsis et pax in terris, und welcher doppelte Lobgesang an einer bestimmten Stelle [im SHS], die Grünewald offenbar kannte, mit der doppelten Erlösung der Engel und der Menschen begründet wird“. ⁶² Gegenüber dem Lobgesang und der Versöhnung des Menschen mit Gott, *pax in terris*, sieht man dann im Tabernakel den Jubel der „widerbrachten, ersetzten, erlösten Engelchöre über die Geburt,“ An ihrer Spitze steht „notwendigerweise“ ihre Königin, deren „ganzes Wesen .. verfeint, vergeistigt, verjüngt“ ist. ⁶³ Die zweite Krone über ihr zeigt, dass sie zugleich Himmelskönigin ist. ⁶⁴ Der Vorschlag hob das chronologische Dilemma der Grünewaldschen Weihnachtsschilderung auf ⁶⁵, fand aber nur kurzzeitig Zustimmung. ⁶⁶

Besser erging es auch Rudolf Günther nicht, der vorgeschlagen hatte, die Hauptstruktur der Inkarnationsszene vom Gegensatz zwischen Maria als Braut Christi und Maria als Gottesmutter her zu verstehen, obwohl er nachdrücklich dafür argumentierte. ⁶⁷ Nach einer gründlichen Stellungnahme zu früheren Auslegungen gelangt er zu dem Schluss, dass sich die Bedeutung der Szene nur auf der symbolisch-mystischen Ebene erschließe und die anbetende Gestalt, bei der es sich nur um Maria handeln könne, durch ihren Charakter auf die Brautmystik verweise. ⁶⁸ Er erklärt, durch seine Auslegung gewinne die verklärte Maria eine Selbständigkeit, die sie in den früheren Vorschlägen nicht gehabt habe, das Gesamtbild enthalte nun „die erforderliche Spannung, [den] Gegensatz und die höhere Einheit beider Marien....“ ⁶⁹ Schaut man sich die Gestalt richtig an, „so sagten der angedeutete jungfräuliche Marientypus, der Brautkranz, die Himmelskrone, das Lilienszepter, die Aureole, das dem heiligen Schoß, der den Erlöser der Welt getragen, entlanggleitende Himmelslicht, die mystischen Farben- und Feuerglorien, die unfassbare Menge der englischen Scharen, der überwältigende Festjubil genugs: Sponsa Filii Dei.“ ⁷⁰

62. Koegler 1907, 318 ff., Zitat S. 318. Koegler scheint dem dogmatischen Missverständnis zu erliegen, dass die „Wiederbringung der Engelchöre“ die Erlösung der gefallenen Engel bedeute, vgl. die Kritik dazu bei Günther 1924, 78-80 und Weser 1925, 59.

63. Koegler, 322-23.

64. Koegler, 323: „Daß Maria überhaupt die Königin der Engel sei, bedarf keines weiteren Wortes, zu erklären bliebe nur das Vorhandensein der zweiten Krone, nicht das Schweben derselben, das in echt gelehrter Weise mit dem noch Unverdientsein der zweiten Krone ausgelegt wurde, als hätte man ansonst zwei Kronen tatsächlich aufsetzen können. Die zwei Kronen sind die der Himmelskönigin und die der Engelskönigin.“ Vgl. auch S. 319: Maria „wird die neue Eva und sie wird die Engelskönigin dafür, die Himmelskönigin hingegen wird sie als die Braut und als die Mutter Gottes.“

65. Vgl. oben, Anm. 55.

66. Schmid 1911, 154 bringt es zu einem Deutungskonglomerat (vgl. oben, Anm. 56), indem er auch Koeglers Auslegung in leicht abgewandelter Form hinzufügt: „Die Engel feiern die Maria, weil durch die Geburt Christi auch die gefallenen Engel wie die Menschheit erlöst werden. Der Gedanke von der Erlösung der Engel und der Menschen geht durch die Mariendichtung wie durch den ‚Spiegel der menschlichen Behaltnisse‘.“ Siehe auch Dehio 1931³, 95.

67. Günther 1924, 61 ff. Beitz schlägt in seiner aus demselben Jahr stammenden Auslegung ebenfalls das Thema Sponsa Christi – Mater Dei an. (22ff.)

68. Günther, 103.

69. Günther, 138. Die Ansicht spiegelt sich auch bei Lanckoronska 1963, 123, wider: „Verknüpft sind hier die himmlische und die irdische Maria, die Himmelsbraut und die Muttergottes mit dem Christusknaben.“ Vgl. 136ff.

70. Günther, 140.

Problematisch ist Günthers umfassende Analyse allerdings gerade deshalb, weil sie nicht wirklich mit Grünewalds Formensprache und deren Komplexität harmoniert. Die Tatsache, dass die Mariengestalt schwanger ist, wird unter den Gedanken der Sponsa Christi subsumiert, weshalb Günther im gleichen Zusammenhang das Tabernakel nur als Repräsentant eines Kirchengebäudes verstehen kann. Begründeter ist dagegen sein Gedanke, Maria sei durch „den Henkelkrug mit dem Symbol des Blutes Christi“ als „die Kirche“ charakterisiert.⁷¹ In der neueren Forschung konzentrierte sich Berta Reichenauer auf Maria als die Mutter der Kirche: Im Lichte der Augustinischen Theologie steht die schwangere Maria „für das Mysterium der gebärenden Kirche“.⁷²

Im Großen und Ganzen blieb man nach dem Zweiten Weltkrieg innerhalb des hier skizzierten Spektrums der Mariendeutungen. Es gab nur wenige abweichende Stimmen. Erwin Poeschel argumentierte dafür, die Gestalt mit der Königin von Saba gleichzusetzen⁷³, stieß aber sofort auf Widerspruch⁷⁴, und auch die Theorie des Theologen Alfred Adam von der „Idee der Mütterlichkeit“⁷⁵ fand keinerlei Unterstützung. Eine typologisch begründete Deutung der Gestalt als die die jetzt fast Erlösten im Totenreich repräsentierende Eva vor Maria mit dem Kind scheint ebenfalls nicht haltbar zu sein.⁷⁶ Unmittelbar stärker leuchtet eine erneute Lesart der Frau als selbständige *Ecclesia*-Personifizierung ein.⁷⁷

Blickt man von der jetzigen Ausgangslage auf das Ergebnis der langwierigen und mannigfaltigen Rezeption der Grünewaldschen Inkarnationsszene, muss man feststellen, dass man es hier mit einer entgleisten Forschungsgeschichte zu tun hat. Sie ist mittlerweile so umfassend, dass sie heute nur noch schwer zu überschauen ist. Während man in der Frühphase oft bereits vorgebrachte Deutungen einer kritischen Neubewertung unterzog⁷⁸, wurde seit vielen Jahrzehnten kein solcher Forschungsbericht mehr unternommen⁷⁹, weshalb heute kein Versuch einer eigentlichen qualifizierten Einstufung der zahlreichen unterschiedlichen Vorschläge und Ansätze im Rahmen des langen und umfassenden Forschungsverlaufs vorliegt. Man steht deshalb jetzt in einer sehr offenen Situ-

71. Günther, 140. Auch Beitz 1924, Rügamer 1939, 455 und Lanckeonska 1963, 134-135 sieht diese Maria als Ecclesiagestalt.

72. Reichenauer 1992, 141.

73. Poeschel 1950, 92-104.

74. Münzel 1952, 75-77.

75. Adam 1959, 20: „Aus der anderen Tür des dunklen Schreins tritt im Glorienschein eine weibliche Gestalt hervor, die meist als „Maria im Ratschluß Gottes“ bezeichnet wird. Aber sie steht bei den Elementarmächten, und darum möchte ich in ihr die Idee der Mütterlichkeit, des Mutterseins, sehen. Sie ist von Gott innerhalb der Schöpfung mit besonderem Glanz ausgestattet, und sie neigt sich hier vor Maria: die Idee der Mütterlichkeit erhält ihre Vollendung in der Mutter Jesu.“

76. Nielsen 1982, 44-49. Von Nielsen 1990, 132-34 und note 1 selbst wiederlegt.

77. Mellinkoff 1988, 77. Statt im selben Bild zwei Marien zu sehen, schlägt sie vor, „that a more plausible and far less complicated interpretation is that the young woman symbolizes Ecclesia – not the Virgin Mary as Ecclesia, but just a personification of Ecclesia, as was already suggested by Anton Groner in 1920.“

78. Siehe Lange 1910, 122-27; Schmid 1911 (1913?), 153-54; Réau 1920, 186-91; Feurstein 1924, 137-40, passim & 1930, 88-91, passim; Günther 1924, 71-93; Weser 1925, 58-62.

79. Nach dem Zweiten Weltkrieg versuchen nur von Einem 1956, 153-54 (=6-7) und Scheja 1969, 41-44, einen Überblick zu geben.

ation, in der man sich z. B. auf die jüngste Neuinterpretation, nämlich Mellinkoffs⁸⁰, bezieht, sich hier und dort aus der Forschungstradition Teile herauspicks und damit eine Art Auslegung zusammenstückelt⁸¹, die Tradition missversteht⁸² oder unter Betonung des Rätselhaften der Gestalt kurz den Großteil der vorgebrachten Deutungsvorschläge aufzählt.⁸³ Schließlich kann man auch wie Karen van den Berg aus der Vielfalt möglicher Deutungen eine Tugend machen und sie als positiven Wesenszug der Grünewaldschen Formensprache betrachten: „Entscheidend bei dieser kurzen Nennung der möglichen Textquellen ist nicht eine weitere Diskussion der einzelnen Vorschläge, sondern zunächst die Feststellung, welche Beziehungsvielfalt zu möglichen Themenkomplexen an diesem Bild hergestellt werden kann. Diese darf nicht verkürzt werden, denn das Grundproblem der Interpretationsdebatte um dieses Bild liegt gerade in der Verabsolutierung der jeweiligen Bezugsachsen; sie verliert die labyrinthische Vielfalt aus dem Blick und inauguriert Eindeutigkeit. Dabei ist aber gerade die *ikonographische Multivalenz* von Grünewalds Bildern *eine wichtige Eigenschaft der dynamisierten Bildstruktur*.“⁸⁴

Versucht man dennoch eine Auseinandersetzung mit dieser labyrinthischen Deutungsvielfalt der Grünewaldrezeption, so muss man feststellen, dass bestimmte Auffassungen der knienden Gestalt im Laufe der Forschungsgeschichte weitaus besser durch literarische Quellen und Bildtraditionen untermauert wurden als andere und dass diese Auffassungen die Figur als Maria bestimmen (Abb. 3). Es dürfte kaum zu bezweifeln sein, dass die beiden für die Frauengestalt insbesondere kennzeichnenden Züge ihr rotes Diadem mit flammenähnlichen Zacken sowie die gelbe und rote Aureole sind, die wie eine ‚verwachsene‘ Glorie nicht allein eine leuchtende Folie für ihren Kopf, sondern für ihre gesamte Büste abgibt. Beide Züge lassen sich am leichtesten als Visualisierungen beliebter Marienmetaphern interpretieren.

Erstens wird Maria im Mittelalter oftmals mit einer Kerze oder einer brennenden Fackel verglichen, nach welcher Gottes Liebe zu ihr und ihre Liebe zu Gott sowohl als erhellendes Licht wie als entzündende Wärme erscheinen. Wir finden das Bild in der Mariendichtung. Zum Beispiel wird Maria in Konrad von Würzburgs *Die Goldene Schmiede*⁸⁵, bei Bruder Philipps und auch in Dantes *Göttlicher Komödie* als „helle Fackel der Liebe“ bezeichnet.⁸⁶ Die Vorstellung

80. Béguerie 1996, 31.

81. Hagen 1989, 74, 113; Ziermann 2001, 122-31.

82. Comte 1999, 93 begreift die Gestalt als die präexistente Maria, und zwar vor allem mit folgendem Argument: „Son visage lumineux est entouré d’un halo or et rouge, signe qu’elle appartient encore au monde de l’au-delà.“

83. St. Guily 1996, 102-04.

84. Van den Berg 1997, 80.

85. Vers 711-12 und 1273, vgl. Behling 1962, 52/54.

86. Abs. 31, 1-15; vgl. Lange 1910, 131-32; Scheja 1969, 54. Ein Psalterium des 15./16. Jahrhunderts kennzeichnet Maria als stärker von Gottesliebe entflammt als die liebentflammten Seraphim: „Ave super Cherubim / Plus illuminata / Supra sanctos Seraphim / Plus es inflammata“; vgl. Vetter 1971, 48. Weitere Beispiele, siehe Salzer 1967, 324-27.

geht sicher auf einen alttestamentlichen Text zurück, nämlich Jesaja 62, 1-5, der am 24. Dezember Teil der Vigilie, der ersten Messe zur Weihnachtsfeier, war:⁸⁷

„Um Zions willen will ich nicht schweigen, und um Jerusalems willen will ich nicht innehalten, bis seine Gerechtigkeit aufgehe wie ein Glanz und sein Heil brenne wie eine Fackel. Und du wirst sein eine schöne Krone in der Hand des Herrn. Denn wie ein junger Mann eine Jungfrau freit, so wird dich dein Erbauer freien, und wie sich ein Bräutigam freut über die Braut, so wird sich dein Gott über dich freuen.“

Im *Sermo angelicus* ist zu sehen, wie sich diese Bildsprache mit zunehmender Intensität von der *Maria aeterna* zur schwangeren Maria entfaltet. Von Maria, die dereinst in die Welt eingehen wird, heißt es, dass in „sie so ein gar inpruenstigs fewr der lieb solt angezuennndt werden das sich (so der wolsmeckend rauch in die hoehe auffsteige(n) were) das fewr das in gott was/selbs in einflamppte/vn(d) durch in d'kaltwerdende welt einfiele.“⁸⁸ Man sieht den Rauch, der zu den beiden Engeln mit Krone und Szepter über der Flammenkrone der knienden Frau emporsteigt. „Wan(n) als die iu(n)ckfraw zu dem alter kome(n) ist darin sy den war(e)n gott in den hymel(e)n zesein hat muege(n) versteen“⁸⁹, da stiegen ihr Sinn und Verstand (*senus et intellectus*) häufig hinaus in die Höhe der Himmel und erfaßten Gott mit ihrem Glauben. „Diese ihre Liebe bewahrte sie unerschüttert mit der Tugend der Hoffnung und der Furcht Gottes, indem das Feuer dieser Liebe ihre ganze Seele so mächtig durchdrang, daß sie einer lodernnden Flamme ähnlich in der Liebe Gottes zu brennen begann“.⁹⁰ Durch die Empfängnis wird Maria im eigentlichen Sinne entzündet wie der brennende Dornbusch.⁹¹

Der große Strahlenkranz, der den oberen Teil der Gestalt umgibt, kann mit seinem roten Ring und in Relation zu der wesentlich größeren Sonne, die den auffahrenden Christus umgibt, sehr wohl als Ausdruck für Maria als Morgenröte, aus der die Christus-Sonne hervorbricht, verstanden werden.⁹² Die Idee von Maria als Morgenröte, die die Ankunft der wahren Sonne verkündet, war eine im Mittelalter verbreitete Metaphorik und geht zurück auf das Hohelied 6,10: „Wer ist sie, die hervorbricht wie die Morgenröte, schön wie der Mond, klar wie die Sonne, .“.⁹³ Mit der Verkündigung wird der Aufgang der wahren Sonne vorausgesagt, und Maria leuchtet auf im Licht dieser Sonne. So schreibt Bernhard von Clairvaux in einer Marien-Predigt: „Du (Maria) bekleidest ihn mit

87. Sonne de Torrens 2003, 131, Anm. 61.

88. *Sermo angelicus*, Mittwoch, 3. Lesung (Kap. 12) – zitiert nach Behling 1973, 150. Vgl. Feurstein 1924, 156.

89. Ebenda, Donnerstag, 1. Lesung (Kap. 13) – zitiert nach Behling 1973, 151.

90. Ebenda, zitiert nach Feurstein 1924, 157.

91. Ebenda, Donnerstag, 3. Lesung (Kap. 15). Vgl. Behling 1973, 151-52.

92. Vgl. z. B. Bernhart 1975², 20-22; Behling 1962, 52-54 und Vetter 1971, 46-47.

93. Der folgende Vers: „Ich bin hinabgegangen in den Nußgarten, zu schauen die Knospen im Tal, zu schauen, ob der Weinstock sproßt, ob die Granatbäume blühen“ (6,11) – dieser Vers wird in Fortsetzung hierzu als Anspielung auf die Empfängnis verstanden, wobei der Garten der Leib Mariae ist.

der Natur des Fleisches, und er kleidet dich mit der Glorie seiner Majestät. Du kleidest die Sonne . . in eine Wolke, du selbst wirst mit der Sonne umkleidet“.⁹⁴ Auch Hildegard von Bingen apostrophiert Maria unter diesem Bild und erklärt, daß Christus, vom Heiligen Geist empfangen, in der Morgenröte, d. h. in der Jungfrau, Fleisch angenommen habe.⁹⁵

Im Rahmen der gleichen Tradition erscheint das Antlitz der Jungfrau Maria strahlend als Widerschein des *Sol justitiae* oder *Sol sapientiae* in ihrem Schoß. Der Widerschein und das Morgenrot werden zueinander in Beziehung gesetzt im Marienlob des ‚alten Passional‘: „swas an dir ist liechter schin / der ist von godes sunnen / gar in dich gerunnen / alsus bistu der morgenrot / der vns gewis die sunne erbot / mit lustelicher clarheit . .“.⁹⁶

Im *Sermo angelicus* entfaltet sich die Metaphorik bereits bei Marias Eintreten in die Welt: „O wie clar ist erschinen in dem leib d’Anne die auffgend morgenroet da in im das leiblin Marie durch die zukunfft der sele ist lebendig gemacht worde(n) / des auffgang die engel vn(d) die me(n)schen so mit grosser begird begerten.“ Die Engel ersehnten „den auffgang der morgenroet das ist die gepuert Marie,“ weil „sy erkannte(n) vorhin das gott der / der sonnen zugleich wirdet / durch dise morgenroet sein allergroeste liebe die durch die hitz verstanden wirdet offenbarlicher erzaigen wollt“.⁹⁷ In einer anderen Offenbarung der Birgitta preist Christus seine Mutter und sagt, dass sie ihn wie die Morgenröte durch ihre Klarheit zu sich gezogen habe, „sodass meine Gottessonne zu dir kam und in dir Fuße fasste. Von ihrer Glut bist du mehr als andere durch meine Liebe erwärmt; von ihrem Glanz bist du durch meine Weisheit erleuchteter als andere.“ Auch durch ihre Reinheit zog sie seine Gottheit an sich und wurde von der Glut des heiligen Geistes entzündet: „durch sie schlossest du den wahren Gott und Menschen in deinem Schoß ein, woher das Menschengeschlecht Licht bekam und die Engel sich freuten“.⁹⁸

Zu dem angeführten Textkomplex wurden als Grundlage der Mariendeutung einzelne Bilder und Bildtypen hinzugefügt.⁹⁹ Im Bildtypus der Ährenkleidmadonna und in den damit mehr oder weniger verbundenen frühen Darstellungen der erwählten, ohne Erbsünde empfangenen Jungfrau findet man wie erwähnt eine andächtige Maria, die mit ihrem offenen Haar und in ihrer ganzen Erscheinung eine

94. Bernhart 1975², 21.

95. *Scivias*, Lib. II, Visio V: „Quoniam ipse de Spiritu sancto conceptus, in aurora videlicet in beata Virgine carnem... accepit.“ (vgl. PL 197, 440) Vgl. auch Konrad von Würzburg, *Die Goldene Schmiede*, Vers 682-83 – Behling 1962, 54-55. Und in einer lateinischen Hymne aus der Zeit um 1350 wird Maria u. a. als „Mundi iubar et aurora“ bezeichnet – Behling, 58. Weitere Beispiele bei Salzer 1967, 23-24.

96. Vetter 1971, 47. Vetter, 46, erwähnt auch, dass

eine gereimte Oratio über das Ave Maria aus dem 15. Jahrhundert an das Wort „plena“ die Paraphrase „Plena luce gratiae / rutilans decora, / solem tu justitiae / praevenis aurora“ anknüpft.

97. Mittwoch (XI. Kapitel), 2. Lesung, zitiert nach Behling 1973, 150.

98. Offenbarungen, I, 50 – vgl. IV, 11.

99. Vgl. Josten 1913, 44 ff., Abb. 39-41; von Einem 1956, 7 ff., Abb. 2-13; Behling 1962, 45 ff., Abb. 7-8, und Vetter 1971, 44 ff., Abb. 9-14.

gewisse Ähnlichkeit mit Grünewalds Mariengestalt zu haben scheint. Zugleich kann man, wie Rudolf Günther, Grünewalds Darstellung durchaus als „eine großartige Umbildung der Anbetung des Neugeborenen durch Maria“ sehen, wie sie aus den zahlreichen birgittinischen Geburtsszenen des Spätmittelalters her bekannt ist.¹⁰⁰

Mindestens ebenso interessant ist, dass man in einer Reihe mehr oder weniger alleinstehender Bildbeispiele Maria vom Anbeginn der Zeiten bis zu dem Zeitpunkt, als sie nach der Geburt mit dem Kind in ihren Armen dasitzt, folgen kann, also über die gesamte Zeitspanne hinweg, mit der Grünewalds Inkarnationsszene verbunden wurde. Beispielsweise kniet Maria in einer aus der Zeit um 1420 stammenden Miniatur in *Grandes Heures de Rohan* im Gebet vor der Majestät Gottesvaters, begleitet von lobpreisenden Engeln (Abb. 4).¹⁰¹ Die Miniatur dient unter den Mariazeiten zur Veranschaulichung von Marias Aufnahme in den Himmel, der Gesang der Engel ist der Liturgie zu diesem Fest entnommen. Doch der gestikulierende Jesaja mit der Prophezeiung: „Egredietur virga de radice Iesse“ oben links in der Szene scheint klar deutlich zu machen, dass Marias richtungsorientierte Andacht und nach innen gekehrtes Schauen ihre künftige Mission als Gottesmutter und nicht ihren verklärten Zustand betreffen.¹⁰²

Als Tempeljungfrau ist die andächtig kniende Maria z. B. auch auf einer aus der Zeit zwischen 1335 und 1340 stammenden Miniatur von Pacino di Bonaguida¹⁰³ und auf einer oberrheinischen, etwa um 1445 entstandenen Tafelmalerei des Meisters von Sirenz zu sehen, begleitet von lobpreisenden und anbetenden Engeln und einer reich verzierten, als aufsteigende Sonne platzierten Glorie.¹⁰⁴ Auf einem Kupferstich von Israel von Meckenem aus der Zeit 1467-68 kniet Maria in Andacht in ihrem eigenen Gemach, sicher vor der Verkündigung, da hier keine Anzeichen einer Schwangerschaft zu sehen sind.¹⁰⁵

Am nächsten scheinen der Frauengestalt des Isenheimer Altars doch die Bilder zu kommen, die Maria bei oder nach der Empfängnis zeigen. Sehr spannend ist in dieser Hinsicht eine Holzschnittfolge in Hermann Nitzschewitz' *Psalterium novum b. Mariae virginis* von 1493, in der eine kniende Maria bei der Empfängnis vom Strahlenglanz des Himmels überströmt wird und selbst einen solchen Glanz auszustrahlen scheint.¹⁰⁶ Im ersten Fall huldigen ihr auch musizierende Engel vom Himmel herab. Eine aus dem Kreis um Gerard David stammende Miniatur mit der Verkündigung vom Anfang des 16. Jahrhunderts zeigt eine in einem bürgerlichen Interieur kniende Maria in einem erleuchteten, eng mit Grünewalds Tabernakel verwandten Tempelgebäude, und hinter ihrem Kopf strahlt eine große Kreisaureole (Abb. 5).¹⁰⁷

100. Günther, 140.

101. Behling 1962, Abb. 8 oder Meiss & Thomas 1973, Taf. 54.

102. Vgl. dazu, dass Marias künftige Himmelskrönung sicher über der Gestalt auf Grünewalds Tafel angegeben ist.

103. Schiller, IV/2, Abb. 765.

104. Von Einem [1956], Abb. 7 und Schiller, IV/2, Abb. 556.

105. Riether 2006, Kat. 70, Abb. S. 82. Findet sich spiegelverkehrt bei Meister E. S., vgl. Appuhn 1989, Abb. 82 (L. 61).

106. Vetter 1971, Abb. 11 und 12.

107. Von Einem [1956], Abb. 12.

ABB. 4 – Grandes Heures de Rohan, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 9471, fol. 106v, *Maria aeterna?*, ca. 1420.

Wie bereits erwähnt, bezog Ewald M. Vetter bildliche Schilderungen von Maria in der Erwartung ein. So zeigt eine zwischen 1353 und 1364 entstandene illuminierte Initiale im *Liber viaticus* des Johannes von Neumarkt eine schwangere Maria, die mit zum Gebet gefalteten Händen in einem kleinen Garten auf einem Kissen sitzt. Die Sonnenscheibe leuchtet in ihrem Schoß auf, ein Strahlenkranz umgibt ihren Oberkörper und anbetende Engel umringen sie.¹⁰⁸ Auf einer etwa von 1437 stammenden Tafel aus Amiens kniet die schwangere Maria, ganz ähnlich unserer Figur, im umhegten Gärtlein der Jungfräulichkeit.¹⁰⁹ Auf dem Saum ihres Gewandes ist der Anfang der Antifon „Regina celi laetare quia quem (meruisti portare)“ zu lesen, die den Charakter der Gestalt erklärt. Um ihr Haar hat Maria ein Stirnband geschlungen, über ihr halten zwei schwebende Engel eine mächtige Krone.

Nicht weniger interessant ist ein um 1347 für die Kirche San Lorenzo in Florenz gemaltes Fresko. Es zeigt eine stehende, nachdenkliche Maria mit Buch und einem lang herabfallenden Kleid ohne Gürtel, das vor ihrem hohen Schoß von einem ovalen Lichtglanz durchschienen wird, ganz ähnlich, wie Grünewald den Schoß seiner Gestalt betont.¹¹⁰ Äußerst relevant ist auch ein Kupferstich des ‚Meisters der Spielkarten‘ aus der Zeit um 1440-50 (Abb. 6).¹¹¹ Auf einem üppig bewachsenen Boden kniet eine nachdenkliche Maria auf der Eva-Schlange, umgeben von einem Strahlenkranz und mit einer Glorie wie eine aufgehende Sonne. Sie rafft den weiten Mantel vor sich, um ihre Schwangerschaft zu verhüllen – und meditiert bei ihrer Lektüre sicher über die bevorstehende Geburt des Heilands. Der Typus verschmilzt mit der apokalyptischen Frau, wie das auf einem Kupferstich von Meister E.S. zu sehen ist, wo die Gestalt auf einem vergleichbaren Rasen steht, den Mond unter ihrem einen Fuß.¹¹²

Nicht zuletzt findet man die Aurora-Sonnen-Metaphorik auch im Zusammenhang mit einer das Kind haltenden, sitzenden Maria. Auf einer Tafel von Lippo Dalmasio aus dem Jahr 1394 ist hinter einer von Engeln angebeteten Madonna dell’Umiltà eine große Sonnenscheibe zu sehen, während zu ihren Füßen im Gras ein kleiner Mond liegt.¹¹³ Auf einer niederländischen Tafel aus der Zeit um 1500 ist eine ähnliche, auf einer Gartenbank sitzende Madonna abgebildet, ein niedriges Spalier bildet die ‚Rückenlehne‘, hinter sich hat sie eine große ‚Sonnen‘-Aureole im Stil der Grünewaldschen.¹¹⁴ Entsprechend kann man bei Meister E. S. Darstellungen einer von den Strahlen der hinter ihr aufgehenden Sonne beschienen Demut-Maria auf einer Blumenwiese finden, die Gestalt selbst mit einer der aufgehenden Sonne ähnlichen Glorie.¹¹⁵

108. Vetter 1971, Abb. 9.

109. Vetter, Abb. 10.

110. Lechner 1981, Abb. 137.

111. Wolff 1979, 16 ff., Abb. 53.

112. Appuhn 1989, Abb. 59 (L. 59) und 62 (L. 63).

Abb. 60 (L. 58) und 61 (L. 62) zeigen den glei-

chen Marientypus, doch mit Rosenkranz; die Gestalt steht auf einem Rasen bzw. einem Tafelboden.

113. Berenson 1968, II, Abb. 287.

114. Friedländer 1969², V, Abb. 40.

115. Appuhn 1989, 63 (L. 67) und 72 (L. 67).

ABB. 5 – Da Costa Hours, Pierpont Morgan Library, M. 399, fol. 129v, Verkündigung, Anf. 1500-t.

Zusammen begründen Texte und Bildparallelen sowie die hinzukommenden Bildtraditionen die Interpretation der Gestalt als Maria mit einem Gewicht, das alle anderen Zuschreibungen bei weitem übertrifft. Der einzige ganz ursprüngliche Zug der Grünewaldschen Frauengestalt ist die ‚Flammenkrone‘, für die man jedenfalls bisher noch keine Bildparallelen hat finden können. Ruth Mellinkoff verweist denn u. a. auch gerade auf diesen Wesenszug, wenn sie Anton Groners frühere Auslegung aufgreift und meint, bei der Frau handele es sich um eine Personifizierung der *Ecclesia*: „In his special way, Grünewald has shown that this is *Ecclesia's* birth by refering to the feast of Pentecost, which is frequently called the ‚Birth of the Church‘. Instead of the standard portrayal of the descent of the Holy Spirit at Pentecost as either rays emanating from heaven or tongues of flame on the heads of the apostles, Grünewald summarized and symbolized the idea of Pentecost by introducing a new form, the flamelike crown for young *Ecclesia* to show that when Christ was born, so was the Church”.¹¹⁶ Das Problem ist nur, dass die Gestalt ebenso gut eine Maria zeigen kann, der Grünewald auf diese Weise das Epithet *Ecclesia* beigibt.¹¹⁷

Wie immer man das Ganze auch anschaut, festzustellen ist, dass in der Forschung überzeugend dafür argumentiert wurde, dass es sich bei der knienden Frau um Maria handelt, und hier wiederum überwiegend eine Maria, die zwischen dem Anbeginn der Zeiten und ihrem schwangeren Zustand anzusiedeln ist. Von anderen Beiträgen zur wissenschaftlichen Diskussion muss man deshalb erwarten können, dass sie in der vorliegenden Argumentationskette grundlegende Mängel nachweisen und zum anderen einen ebenso schwer wiegenden Text- und bzw. oder Bildkontext vorlegen können. Kann man in der geisteswissenschaftlichen Analyse eine solche Objektivität oder ein so diszipliniertes Vorgehen nicht akzeptieren, könnte man meiner Meinung nach ebenso gut anfangen zu fragen, ob es sich auch wirklich um Maria handelt, die in der zweiten Hälfte der Inkarnationsszene das Jesuskind in ihren Armen hält.

Versucht man aus der Forschungsgeschichte die Argumente herauszufiltern, die sich als haltbar erweisen und mit dem, was wir sehen, übereinstimmen, wird man vermutlich zu der Feststellung gelangen, dass die Tabernakelszene Maria nach der Empfängnis in Erwartung ihrer Niederkunft zeigt. Erstens können die Lesungen

116. Mellinkoff 1988, 77 ff., Zitat S. 80.

117. Mellinkoff erwähnt die mit Maria verbundene Aurora-Methaphorik nicht, sondern erklärt die Aureole stattdessen als „representing the New Law's light growing out of the dark Old Law.“ Die Aureole steht nämlich im Gegensatz zu „the lower part of her figure in the dark colors of the temple's inner darkness from which she is emerging. In this boldly imaginative, yet uncomplicated way, Grünewald shows *Ecclesia* literally emerging from Synagoga.“ Die Ähnlichkeit der Gloriole mit Christi Lichtgloriole bei der Au-

ferstehung „announces that after Christ is sacrificed and has risen, *Ecclesia* will have been completed, and then she will be fully illuminated as Christ is in the *Resurrection*.“ Tiara und Szepter über der Gestalt „symbolize the universal Church, which will be brought to earth when Christ's redemption has been completed; then *Ecclesia*, Christ's mystical body on earth, can purify and bring salvation to all believing and faithful Christians.“ (S. 79-80) Mellinkoff stützt diese Auslegung mit einem Hinweis auf Hildegard von Bingen's ‚Kirchen‘-Verständnis.

ABB. 6 – Meister der Spielkarten, Maria auf der Schlange stehend/Maria in Erwartung, ca. 1440-50 (Padova, Biblioteca del Seminario, 229 x 167 mm.)

an den ersten Tagen der Woche im *Sermo angelicus* die These nicht begründen, dass sich die Mariengestalt konkret in der Zeit vor ihrer physischen Geburt befinden sollte. Außerdem herrscht weitgehende und begründete Einigkeit darüber, dass sie als schwanger gekennzeichnet ist, man könnte sagen, ihr Schoß erscheint als durchleuchteter Bergkristall. Drittens scheinen die literarischen und bildlichen Quellen, in denen die Licht- und Fackelmetaphorik, die Grünewalds Figur auszeichnet, auch am deutlichsten im Zusammenhang mit der Empfängnis bzw. der Inkarnation hervorzutreten. Nicht zuletzt steht zudem außer Zweifel, dass die Szene der Altartafel zwischen der Verkündigung und der Geburt eingestuft ist.

Ausgehend von Marias Platzierung im Tabernakel, der zweifellos Salomos Tempel widerspiegelt, lässt sich natürlich diskutieren, wie stark man das Gewicht auf Maria als Tempeljungfrau verlagern kann, was selbstverständlich einfacher wird, wenn man zulässt, dass sie gleichzeitig schwanger ist. Es gibt jedoch keine schwerwiegenden Gründe für die Annahme, daß das Tempelgebäude im buchstäblichen Sinne als Rahmen der dort verbrachten Jugend Marias zu verstehen ist. Die Szene ist hier nicht so konkret und selbständig, wie man das von einer historischen, erzählenden Darstellung erwarten kann. Weitaus eher bietet es sich an, die Beziehung zwischen Maria und dem Tempelgebäude metaphorisch zu verstehen. Bei Mechthild von Magdeburg wird die Empfängnis als eine himmlische Prozession geschildert, die angeführt vom Heiligen Geist herniedersteigt in Salomos Tempel, wo der allmächtige Gott nun neun Monate wohnen soll.¹¹⁸

Die Heilige Birgitta erweitert diese Metaphorik: „Gesegnet seist Du, Maria, Gottesmutter! Du bist Salomos Tempel, dessen Wände vergoldet waren, dessen Decke leuchtete und dessen Boden mit den wertvollsten Steinen belegt war, dessen ganze Gestalt strahlender Schmuck war, dessen ganzes Innere duftete und leiblich anzuschauen war. Du bist wahrlich in jeder Weise mit Salomos Tempel vergleichbar, in dem der wahre Salomo sich bewegte und saß und in den er die Bundeslade und die Leuchter brachte, damit er leuchte. So bist Du, gesegnete Jungfrau, Tempel vor dem Salomo, der Frieden stiftete zwischen Gott und den Menschen, ... Dein Leib und Deine Seele bleiben in Wahrheit der Tempel der Gottheit mit dem Dach der göttlichen Liebe, unter welchem Gottes Sohn vom Vater zu dir kam... Die Malereien in Deinem Tempel waren die immerwährende Entzündung durch den Heiligen Geist, wodurch Deine Seele so hoch erhoben wurde, daß es keine Tugend gab, die vollkommener und vollständiger war als die Deine in der ganzen Schöpfung. In diesen Tempel also trat Gott ein, als er die Lieblichkeit der Heimsuchung in Deine Glieder einflöste und dort ruhte, während die Gottheit sich mit der Mannheit vereinte... Du bist ja Salomos Mutter, nicht dessen Mutter, der Davids Sohn war, sondern dessen, der Davids Vater und Salomos Herr war, der diesen wunderbaren Tempel baute, der Dich in Wahrheit bezeichnete“.¹¹⁹

118. Das fließende Licht der Gottheit, III: 10, vgl. Vetter 1971, 48. 119. Revelationes, III, 29.

Der Tabernakel ist also umso mehr ein Bild der schwangeren Maria und ihres Schoßes, als er ein reales Gebäude ist. Bestimmt man die Gestalt im Tabernakel als die schwangere Maria in Erwartung ihrer Niederkunft, stellt sich natürlich die grundlegende Frage nach der Beziehung zwischen den beiden Marienfiguren in der Inkarnationsszene: Wie kann sich Maria gleichzeitig in zwei chronologisch unterschiedlichen Situationen befinden (d. h. vor und nach der Geburt)? Grünewald erzählt ja keine zwei aufeinander folgenden Episoden, sondern die Tabernakelszene ist im Weihnachtsbild eingeschlossen. Zudem muss man sich, wenn man einen normalen chronologischen Ablauf der beiden Szenen annehmen will, fragen, warum die eine Mariengestalt soviel kleiner ist als die andere?

Alle Interpreten, die eine genauere Klärung des Problems versucht und sich nicht damit begnügt haben, Maria im Tabernakel als rein symbolisch anwesende Figur zu begreifen, haben fast ausnahmslos die Maria mit Kind im Garten als Vision verstanden, als etwas, was die kleine Mariengestalt schaut.¹²⁰ Zülch verweist auf einen Breviartext zum Fest Mariae Erwartung: „Seht Maria dort stehen, beladen mit heiliger Bürde, wie sie, die von keinem Manne weiß, sich schaut als glückselige Mutter“.¹²¹

Widerspricht aber Grünewalds Formensprache dieser Auffassung nicht sehr stark? Haben nicht gerade Maria mit dem Kind im Arm und alle Dinge um sie herum den sinnlichen und konkreten Wirklichkeitscharakter, während der Tabernakel und alles, was er birgt, auf die Welt der Phantasie, des Geistes und der Metaphysik verweisen? Das ‚Engelkonzert‘ scheint als Vision in der historischen Weihnachtsszene zu stehen und auch die ‚Tempel‘-Jungfrau hat man immer ins Reich der Ideen und der Ewigkeit versetzen wollen.

Deshalb scheint es mir ein genialer Schachzug zu sein, wenn Georg Scheja in seiner Deutung der Inkarnationstafel auf Christian Lerses oben zitierte Auffassung von 1783 zurückgreift und die Tabernakelszene als Erscheinung sieht, als eine Vision, die die Mutter Gottes bei der glückseligen Betrachtung des neugeborenen Heilands hat.¹²² Leider hält Scheja gleichzeitig an Lerses Auffassung fest, wonach Maria in erster Linie ihre künftige Herrlichkeit schaut und die beiden Kugeln, die ihr das Jesuskind im Rosenkranz entgegenhebt, auf ihre Himmelfahrt und Krönung im Himmel vorausweisen. Das passt jedoch nicht zu

120. Vgl. z. B. Bernhardt 1921, 19-20; Feurstein 1924, 159 oder 1930, 105; Pinder 1940, 10, und von Einem [1956], 13.

121. Zülch 1938, 190. Als letzter hat von den Berg 1997, 84, das Schauen der Tabernakelbewohner betont: „Darüber hinaus entsteht durch dieses Hineinwirken, das zugleich auch zeitliche Richtungsangabe ist, der Eindruck, daß allererst das *Schauen* der himmlischen Schar das *Bild* der irdischen Maria hervorbringt. ... Es stellt einen potentiellen Erfahrungsgehalt des Bildes dar, daß die visionär lichthaftern

Gestalten die dinglich weltlichen *durch ihr Schauen allererst produzieren*, daß die musisch bewegte Huldigung das irdisch beruhigte Bild der Madonna hervorruft. Man kann, so gesehen, die Mutter-Kind-Gruppe als Bild im Bilde betrachten und darüber hinaus das Sehen der visionären Lichtgestalten *im Sinne Nicolaus von Cues als existenzgebendes, göttliches Sehen* verstehen.“ Zugleich wird jedoch der Wirklichkeitsgrad der Gottesmutter unterstrichen (S. 85).

122. Scheja 1969, 44 ff.

der hier vorgeschlagenen Deutung der knienden Gestalt als schwangere Maria. Ihre künftige Verklärung ist in der Tabernakelszene eher als Zukunftsaspekt gegenwärtig: Ihr werden Krone und Szepter verheißen, noch aber ist sie nicht gekrönt und als Himmelskönigin eingesetzt.

Stattdessen muss man Lerses bzw. Schejas Deutung mit dem Gedanken der *Expectatio Mariae* verbinden, wogegen auch nichts spricht: Maria denkt nach der Geburt an ihre selige Schwangerschaft und den Jubel zurück, mit dem sie Gottes Sohn erwartete. Sie blickt zurück auf ihre eigene glückliche Vorausschau, auf ihren damaligen verzückten Zustand, tatsächlich scheint die Gestalt in der Tempelöffnung ein wenig zu schweben, etwas zu hoch dargestellt zu sein, um auf dem Boden knien zu können. Damit werden die beiden Marien größtmäßig, visuell und chronologisch zueinander ins richtige Verhältnis gerückt.

Was aber bedeutet diese Interpretation für das Gebäude und seine übrigen Bewohner? Passen der Tabernakel und die himmlischen Wesen in die neue Sphäre? Erstens wird in der Verkündigungsszene deutlich, dass Maria das Alte Testament und die das Kommen des Messias prophezeienden Worte kennt, dass sie hier erwählt wird und sich selbst als Erfüllerin der Verheißungen der Propheten sieht. Deshalb blühen diese Prophetien auch auf dem Tabernakel, in dem sie kniet. Die Vision der Gottesmutter hat in ihrer Rückschau eine klare heilsgeschichtliche Perspektive, das Gebäude wiederum verkörpert Salomos Tempel, es ist ein Sinnbild des Alten Bundes, zugleich aber ist es, wie gezeigt wurde, eigentlich nichts anderes oder mehr als die kniende Maria selbst. Die Scharen der Engel hinter der knienden Maria lassen sich als Ausdruck der himmlischen Prozession verstehen, die laut Mechthild von Magdeburg bei der Empfängnis in ihren Schoß herabstieg.

Gleichzeitig scheinen die Engelscharen im Tempelgebäude zwei getrennte Sphären zu umfassen, die jeweils ihr eigenes Farbverhalten zeigen, die warmen, roten Farben des Feuers unten, eine dunkle Zone mit blauen und kühlen Tönen oben. Man hat sich bereits mehrfach insbesondere mit diesen im Dunkel angesiedelten Engelscharen befasst und den blauen Lichtkreis mit dem Limbus, d. h. der Vorhölle, in Zusammenhang gebracht (Abb. 7).¹²³ Zahlreiche Interpreten meinen außerdem in der Frauenfigur des Lichtkreises Eva sehen zu können.¹²⁴ Zweifellos handelt es sich um eine Frau mit langen, dicken Haaren, weshalb man allein schon aus diesem Grund die Gestalt nur schwer als Gabriel, der kommt, um Maria zu krönen¹²⁵, oder als Hermes Trismegistus¹²⁶ deuten kann.

Es lohnt sich kaum, nach Bildvorlagen oder konkreten literarischen Quellen für die Figur zu suchen. Hat Grünewald aber durch die Charakterisierung der Frau ihre Identität nicht selbst verdeutlicht? Sie ist von einem Strahlenkranz

123. Vgl. Günther 1924, 133-34; Sohm 1955, 28; Bernhart 1921, 25; Beitz 1924, 28; Rügamer 1939-40, 86 und Lanckoronska 1963, 133-34 und Nielsen 1990, 126.

124. Vgl. Bernhart 1921, 44, Feurstein 1924, 158, Sohm 1955, 28 und Buchrucher 1988, 272-73.

125. Vgl. Scheja 1969, 54.

126. Vgl. Saran 1972, 62 ff.

ABB. 7 – Isenheimer Altar, Inkarnationsszene, *Maria aeterna?*

umgeben, trägt auf dem Haupt ein sprühendes Diadem und ist anbetend der Muttergottes im Garten, d. h. dem neugeborenden Heiland, zugewandt. Im Wesentlichen ist sie also so gekennzeichnet wie die in der Öffnung des Tabernakels kniende Maria, warum sollte man dann in ihr nicht ganz einfach die präexistente Maria sehen? Als seraphisches Wesen gehört sie zweifellos noch dem Reich des Geistes an, war seit Anbeginn der Zeiten Königin der Engel im Himmel. Maria zeigt sich hier als die Fackel, die von Anbeginn an vor Gottes Angesicht brannte,

als der Seelenschatten, der ebenso von Anfang an vor ihm schwebte.¹²⁷ So wie die Morgenröte aus dem Dunkel erwächst und danach die Sonne zu gebären scheint, so entwuchs auch Maria laut Richard von St. Laurent über ihre Vorfahren dem unter dem Alten Bund herrschenden Dunkel.¹²⁸

Diese einfache Auslegung, die erst aus der Sicht der rückschauenden Maria möglich wird, betont zwei getrennte Sphären des Tabernakels. Der grünliche, musizierende Engel ganz hinten im Tempel gehört eindeutig zur dunklen Zone und blickt als einzige Gestalt im Tabernakel direkt zu der Erscheinung in dem blauen Lichtkreis hoch. Durch diese drei Mariengestalten beinhaltende Interpretation wird plötzlich klar, dass sich die drei musizierenden Engel durch ihre Platzierung und ihre Blickrichtung jeweils mit einer der drei Mariengestalten verbinden. Die beiden Engel im Tempel gehören zu den beiden Marien der Vision, auch durch die Hälse ihrer Streichinstrumente, die zur ‚Fackel der Ewigkeit‘ hinauf bzw. nach vorn auf die schwangere Jungfrau deuten, während der dritte Engel vor dem Tabernakel der tatsächlich anwesenden Gottesmutter vorspielt und sein Bogen auf ihr Haupt weist.¹²⁹ Grünewald beachtet also eine gewisse Trennung zwischen Vision und Wirklichkeit, wobei diese Komposition der musizierenden Engel zugleich zwischen den beiden Sphären der Wirklichkeit und der Vision eine Brücke bildet und ihre Verflochtenheit beweist.

Demnach enthält die Tafel also drei Sphären, zwei als Vision geschaute und die konkret wahrnehmbare Umwelt. Die dunkle Zone gilt wie gesagt häufig als dämonisch. Lottlise Behling interpretiert die Engelsflügel, die sich als Silhouetten vor dem roten Vorhang des Hintergrunds abheben, beispielsweise als die im Dunkel „dämonisch glimmenden“ Scharen der gefallenen Engel,¹³⁰ die von Marias Demut besiegt und nun in erster Linie anbetend der knienden ‚Tempelmaria‘ oder der großen ‚Weihnachtsmaria‘ zugewandt sind.¹³¹ Der grünliche, musizierende Seraph mit Pfauenkrone ist auch als einen luziferischen Charakter verstanden geworden,¹³² wobei Ruth Mellinkoff überzeugend dafür argumentiert hat, darin Luzifer selbst zu sehen, allerdings keinen arroganten, sondern einen leidenden Luzifer, der seinen Fall beweint und besorgt darüber ist, dass er die Inkarnation und damit die ihm von Gott gestellte Falle nicht vollständig begreift: „Thus the deception-of-Satan theory and its enormously varied expressions explain the seeming paradox of Lucifer playing a viol in this painting. Lucifer ce-

127. Vgl. Konrad von Würzburg, *Die goldene Schmiede*: „so was doch je mit hoher state / din bilde und dinere sele schate / vor sime antlitze swebende“ (Vers 723-25, zitiert nach Behling 1962, 52).

128. Vgl. Vetter 1971, 49 und Anm. 95.

129. Geissler 1973, 101-02 gelangt auf anderer Grundlage zu den gleichen Verknüpfungen.

130. Behling 1973, 155.

131. Vgl. Koegler 1907, 322-23 und Weixlgärtner 1962, 62.

132. Vgl. Fraenger 1936, 144 (= 1983, 287): „Er ist daher ein Engel in dem Stande der Erniedrigung, der mit dem abtrünnigen Luzifer in das Elementarische zurückgestoßen wurde.“

lebrates a birth, but he is uncertain and worried about exactly who and what he is celebrating”¹³³

Die an dieser Stelle vorgeschlagene Deutung wirft neues Licht auf die gesamte dunkle Späre, es kann sich hier keineswegs um eine Schilderung der gefallenen Engel handeln, durch die dunklen Schatten höchstens um Anspielungen auf das Ereignis. Dagegen lässt sich der Gedanke, den gefiederten Engel als Luzifer zu begreifen, vielleicht doch vertreten. In der ersten Montagslesung des *Sermo Angelicus* der Heiligen Birgitta heißt es, dass sich die Engel bald nach ihrer Schöpfung sehr über die präexistente Maria gefreut und einen bewundernswerten Thron für sie gesehen hätten, der so nahe bei Gott gestanden habe, dass es unmöglich scheine, dass irgendjemand ihm näher kommen könne.¹³⁴ Dieser Text spielt auf Luzifers Thron und den durch seinen Hochmut ausgelösten Fall an. Vielleicht will Grünewald hier Luzifer im Augenblick vor diesem Sturz zeigen. Noch betet er die Engelskönigin an, doch der Anblick ihres Thrones hat ihn in Versuchung geführt.¹³⁵

Die Einführung der dritten Maria unterstreicht den visionären Charakter des Tabernakels, wobei das Gebäude zugleich eine neue heilsgeschichtliche Dimension erhält, nämlich durch die Ansiedlung der Gestalt in der Ewigkeit und den damit gegebenen Verweis auf Gottes vom Anbeginn der Zeiten existierenden Plan. Dem Tempel kommt es zu, den Alten Bund in seinem gesamten Verlauf zu umfassen, als Entwicklung, die vom Dunkel zum Licht führt, als Erfüllung der Prophetien. Doch gerade dieser Verlauf führt auch hin zur Ablösung des Alten Bundes: Der Vorhang ist beiseite gerafft, der Neue Bund offenbart sich. Vom alten Tempel bleibt nur der Tabernakel und ein stark verwitternder Boden aus großen Kalksteinplatten, der sich bis unter die Füße der Gottesmutter erstreckt. Manche Platten fehlen ganz, sodass die bloße Erde zutage tritt, Badezuber und Topf stehen direkt auf dem Boden, der auch unter dem musizierenden Engel fehlt.

Der stark fortgeschrittene Verfall geht mit einer vollkommenen und kunstfertigen Struktur einher. Auf nahezu zerstörter Grundlage erhebt sich ein überaus prächtiges Gebäude, oder anders ausgedrückt: Befreit von allem außer seiner Errettung, d. h. der Maria gesegneten Leibes, löst sich aus dem Alten Bund ein strahlendes Gebäude, das die Verheißung in sich trägt. Der Tabernakel verweist

133. Mellinkoff, 19 ff., Zitat S. 31. Laut Mellinkoff blickt Luzifer nicht zu der blauen Aureole empor, sondern zu Gottvater im Himmel über Maria mit dem Kind (S. 28)-vgl. Nielsen 1990, 125-26. Ein Zusammenhang zwischen ‚Luzifer‘ und dem „aus schwarzer Finsternis emporfackelnden Kopf, der – als einziger von allen Tempelgästen – nicht nach Osten schaut,“ wie Faenger 1936, 144 (= 1983, 287) ihn herstellt, erscheint strukturell begründet. Der rötlich leuchtende Kopf mit niedergeschlagenen Augen

ist in diesem Zusammenhang als Zeichen von Luzifers bevorstehendem Fall zu sehen.

134. Vgl. Behling 1975, 146.

135. Luzifers Pfauenkamm hat vielleicht ebenfalls Doppelcharakter. Einerseits kennzeichnet er seinen Hochmut, andererseits war der Pfau im Mittelalter ein Symbol für Unsterblichkeit und Auferstehung, weil man meinte, dass sein Fleisch nicht verwese. In diesem Sinne kann er auch die Maria der Aureole mit dem Prädikat ‚aeterna‘ belegen.

noch auf das Allerheiligste in Salomos Tempel, doch das Gebäude ist nicht dieser geweihte Raum, sondern vielmehr der Raum, der das Brot des Lebens, d. h. Maria mit der Sonne im Schoß, birgt.¹³⁶

Mit der These, dass die Tabernakelszene als Rückschau zu verstehen ist, wurde bereits die Andachtsbeziehung zwischen der sitzenden Maria und dem gerade geborenen Heiland betont. Jetzt wird deutlich, dass es in der Vision genau darum geht, dass Maria den Heiland gebären soll: Maria hat sich vom Anbeginn der Zeiten Gott als Dienerin zugewandt, sie hat ihre Seele wie eine schön geschmückte Kammer für ihren Bräutigam bereitet, und die Fackel der Liebe entbrannte, als die Gottheit in ihr Wohnung nahm. Nun ist das Wunder vollbracht, Maria ist in die Betrachtung des Kindes versunken, das seinerseits mit einem Rosenkranz ‚spielt‘ und auf zwei seiner Perlen verweist.¹³⁷

Man könnte unmittelbar annehmen, dass es sich hier um einen Hinweis auf die beiden früheren Phasen in Marias Leben handelt¹³⁸, doch Grünewald scheint mit seiner besonderen Ausgestaltung des Rosenkranzes die Perspektive auszuweiten. Der unter der ersten Perle in der Hand des Jesuskindes zu sehende Dorn kann nur auf das Leiden Christi verweisen. Die beiden hervorgehobenen und vergoldeten Perlen weisen somit am ehesten auf die Auferstehung und Marias nachfolgende Verklärung und Himmelskrönung hin, während die beiden dazwischen liegenden Perlen an Christi Himmelfahrt und das Pfingstwunder erinnern könnten.¹³⁹ Marias Betrachtung würde demnach von ihren eigenen glücklichen Erinnerungen bis zu den künftigen Glückseligkeiten, die das Jesuskind ihr verheißt, reichen, mit der Passion als Achse.

In der zweiten Freitagslesung des *Sermo angelicus* heißt es: „Darumb ist das allerwarlichst zuglauben / da die iunckfraw den sun gottes gepor(e)n het vnd ine

136. Zu Maria als zweiter Tempel siehe *Sermo angelicus*, Dienstag (IX. Kapitel), 3. Lesung: „Vber das war(e)n auch die weissage laidig / das der tempel darein die opffer gottes sollten geopffert werden zerstoert was. Aber sy freweten sich fuersehende / das der tempel deines gesegneten leibs solt beschaffen werden / der in sich gott selbs mit aller troestung empfangen wurd.“ Zitiert nach Behling 1973, 149.

137. Zum Thema Rosenkränze und Rosenkranzkult siehe z. B. von Oertzen 1925 und Schulten 1975 sowie Scherschel 1979 mit weiteren Literaturhinweisen.

138. Diese sind allerdings normalerweise nicht Teil der Rosenkranzgebete, weshalb es Grünewald möglich wäre, durch eine besondere Darstellung des Rosenkranzes auf eine spezielle Form der Rosenkranzandacht hinzuweisen. Dazu ist jedoch zu sagen, dass der so genannte ‚goldene Rosenkranz‘ in der Pfarrkirche zu Schröcken zehn Stadien oder Ereignisse vor Jesu Geburt umfasst: „1. Der dich von Ewigkeit an erwählt

hat. / 2. Der dich von der Erbsünde unbefleckt bewahrt hat. / 3. Der dich mit allen Gnaden erfüllt hat. / 4. Dem du im dritten Jahr im Tempel aufgeopfert worden bist. / 5. Dem du deine Jungfrauschaft gelobt hast. / 6. Durch den du mit dem gerechten Josef vermählt warst. / 7. Der dich durch den Erzengel Gabriel begrüßt hat. / 8. Den du, o Jungfrau, vom Heiligen Geist empfangen hast. / 9. Den du, o Jungfrau, zu Elisabeth getragen hast. / 10. Der deine Unschuld dem hl. Josef geoffenbart hat.“ Zitiert nach Scherschel 1979, 165, der jedoch nicht angibt, wie alt diese Rosenkranztradition ist. Roberts 1985 verfolgt andere Thesen.

139. Das unten auf dem Rosenkranz zu sehende vergoldete Medaillon soll wohl am ehesten eines der Marienmotive repräsentieren, das von den Zeitgenossen mit den Rosenkranzbildern verbunden wurde, wie z. B. *Maria Immaculata* oder der ‚englische Gruß‘; vgl. von Oertzen 1925, 19 ff.; Schulten 1975, 197-98 bringt jedoch keine guten Beispiele dafür.

zum ersten mit iren hennden zu hanndeln anfang(e)n hat / da ist irem gemuet schnell eingefallen / wie er die geschrifften der propheten erfuellen sollte: da sy ine aber mit den tuechlein einwicklet: da gedacht sy in irem hertzen wie sein gantzer leib mit scharfften geiseln zerrissen werden / Also das er auch als ein aussetziger erscheinen solt/ . . .“.¹⁴⁰

Grünewald verweist in seiner Inszenierung des Ereignisses mit dem zerrissenen Tuch auf die vorausgesehene Marterung des holden Kinderkörpers und die Verwendung des Tuches als Lendentuch. Doch bei ihm überbrückt Marias innerer Jubel das Leiden, von der Zeit ihrer seligen Erwartung bis zu ihrer Verklärung mit dem Bräutigam. Entsprechend hört man in der ersten Freitagslesung nicht nur, wie sehr Maria über die Gewissheit des grausamen Todes ihres Sohnes trauerte, sondern auch, „wie groß und unaussprechlich die Freude war, welche sie in der Empfängnis ihres Sohnes empfunden“, und wie sie sich freute „in der Gewißheit, daß er vom Tode erstehen und um seines Leidens willen zur höchsten Verherrlichung für ewig werde erhöht werden.“¹⁴¹

Hier soll die Inkarnationsszene oder Grünewalds Altartafel als solche nicht noch eingehender besprochen oder interpretiert werden. Abschließend seien nur einige Perspektiven für eine weitere Auslegung der Tafel skizziert. Ich trete einfach dafür ein, dass man, berauscht von der Fülle und der von der Inkarnationsszene ausgehenden Verzauberung, nicht immer wieder in Erstaunen verfällt, sondern sich ausgehend von der gesamten Forschungsgeschichte fragt, was an dieser knienden Frauengestalt denn eigentlich so rätselhaft ist und in welchem Sinne sie das für den zeitgenössischen Betrachter gewesen sein mag. Erstens bin ich der Meinung, dass es ein Missverständnis ist anzunehmen, eine ‚Festlegung‘ der Identität der Gestalt könne Grünewalds Formensprache in irgendeiner Weise reduzieren, so wie ich es auch nicht als Nachteil, sondern als Vorteil für die Bedeutungsbildung betrachte, dass man die beiden die Inkarnationsszene flankierenden Ereignisse unmittelbar als Verkündigung und Auferstehung erkennen kann. Zweitens könnte man mit einer von diesem Argument ausgehenden Stellungnahme eine Menge Energie freisetzen, um mit der Deutung der Altartafel, ihrer einzelnen Elemente und ihrer mehr oder weniger großen Einheiten ‚weiter‘ zu kommen.

Die ‚Festlegung‘ der Identität der Frau dient hier als Ausgangspunkt für die Interpretation einer anderen ‚rätselhaften‘ Figur, eine Auslegung, die vor allem mit Grünewalds eigener ‚performance‘ der Gestalt und mit dem dadurch zu den drei musizierenden Engeln entstehenden Zusammenhang begründet wird. Oskar Bätschmann warnt in seinem Hermeneutikwerk davor, einen „erbrachten Sinnzusammenhang . . . als Argumente für die Richtigkeit einer Auslegung“ zu benutzen¹⁴², weil dadurch leicht werkimmanente Gegensätze unterdrückt werden. Andererseits muss man die Ausnutzung solcher Zusammenhänge für die Inszenierung der Werkaussage als wichtigen Teil der künstlerischen *inventio* sehen.

140. Zitiert nach Behling 1973, 152.

142. Bätschmann 1984, 161.

141. Zitiert nach Feurstein 1924, 157 (=1930, 102).

In der weiteren Interpretation verlangen, bedingt durch Grünewalds reich differenzierte Formensprache, viele Elemente nach einer Erklärung, wobei die Frage offen bleibt, wie weit man eigentlich kommen kann. Nicht zuletzt die unterschiedlichen Bewohner des Tabernakels haben eine Reihe phantasievoller Auslegungen provoziert,¹⁴³ und man sollte sich fragen, ob es sich wirklich lohnt, diese Versuche fortzusetzen. Vielleicht, könnte man antworten, wenn sich die Aussage sozusagen aus der werkimmanenten Grammatik und Syntax ergibt, so wie diese in der Analyse verstanden wird.¹⁴⁴ Unterstützen beispielsweise die drei hervorgehobenen Gestalten der Aureole um *Maria aeterna* die dreiteilige Struktur, für die hier argumentiert wird? Jedenfalls ist der größere Engel unter der Maria der Ewigkeit ebenso wie sie selbst in Andacht der Vollendung, d. h. dem Jesuskind in den Armen der Gottesmutter, zugewandt, während die in ihrem Charakter anrufende Figur links, d. h. hinter Maria, ganz natürlich den Zustand der Erwartung repräsentieren könnte. Der große geflügelte Kopf über Maria müsste dann der vom Vater in Ewigkeit geborene Logos sein. Auf diese Weise folgt man nicht nur Marias wachsender Gottesliebe auf ihrem Weg zur Gottesmutter, sondern kann auch die wechselnden Beziehungen zwischen ihr und der Gottheit verfolgen: von der schon im Anbeginn der Zeiten bestehenden Nähe zwischen ihr und Logos, einer Nähe, die sie mit einer blauen Aureole umgibt, über den in ihrem Schoß empfangenen Logos, was ihr den Glanz der Morgenröte verleiht, bis zu dem inkarnierten Logos, der in ihren Armen ruht und die Lichtfülle der jubelnden Engelscharen als himmlischen Baldachin über sie herabrufft.

Diese Auslegung kann sich freilich nicht auf konkrete Quellen stützen, der Logos als geflügelter Kinderkopf gehört nicht zum ikonographischen Alltag. Andererseits kann man sagen, dass die Dominanz des Kopfes und seine Platzierung direkt über Maria den Gedanken unterstützen. Mechthild von Magdeburg spricht, wie bereits erwähnt, von der vom Heiligen Geist angeführten Prozession, die bei der Empfängnis in Marias Schoß hinabsteigt, weshalb Grünewald bzw. sein Auftraggeber vielleicht die Identität von Logos und Heiligem Geist betonen wollten, statt mit zwei getrennten Personen zu operieren. Im *Rohan-Stundenbuch* zeigen zwei Darstellungen der Dreieinigkeit – beim Pfingstwunder und im Abschnitt mit Fürbitten – das Jesuskind und die Taube des Heiligen Geistes in engem und liebevollem Kontakt.¹⁴⁵ Sind sie in dem Wesen in Grünewalds blauer Aureole einfach verschmolzen?

Eine weitere Auslegung könnte sich vor allem dem Verständnis der größeren Strukturen annähern, dem die Bestimmung der Marienfigur der Inkarnationszene den Weg ebnet. Die Beziehung zwischen dem neugeborenen Jesuskind und den zwei oder drei Marien unterstreicht wie gesagt den Andachtscharakter des Bildes. Damit bietet es sich an, alle wesentlichen Bildelemente, und zwar

143. Der Anstoß kam nicht zuletzt von Bernhart 1921.

144. Vgl. Anm. 133.

145. Meiss & Thomas 1973, Tafel 58 und 79.

größere wie kleinere, als Metaphern der Gottesmutter Maria zu sehen, die den Betrachter in der Meditation über das Wunder und die Bedeutung der Inkarnation unterstützen und festhalten können. Der Tabernakel als Metapher von Marias Schoß ist ein Paradebeispiel, das Grünewald gelungen auf konkreter heilsgeschichtlicher Ebene und als Sinnbild funktionieren lässt, ein Sinnbild, das durch seine außerordentliche Erscheinung das Mysterium der Empfängnis in der Erinnerung des Betrachters verankern und sein Nachdenken über die Vollendung erweitern und festhalten konnte.

In der originellen Inszenierung und Betonung der Entwicklung, die Maria zur Muttergottes gemacht hat, scheint ein deutlicher Appell an den Betrachter zu liegen, der aufgefordert wird, in eine ähnliche Andachtsbeziehung zu dem Jesuskind einzutreten wie die drei Marien und damit im geistigen Sinne selbst zur Muttergottes zu werden, d. h. Christus in seiner Seele zu gebären. Nach Eckhart ist es Gott lieber, in einer jeden Seele geistlich geboren zu werden als leiblich von Maria.¹⁴⁶ Diese Auffassung grenzte sicher an Ketzerei, spiegelt aber die Bedeutung wider, die dem persönlichen Verhältnis zu Gott in der spätmittelalterlichen Mystik beigemessen wurde. Heinrich von Nördlingen schreibt 1335 in einem Brief an die Nonne Margarethe Ebner im Kloster Medingen: „Darum tu auf das Erreich Deines Herzens und gebäre Dir und uns den Erhalter, der aus Dir grünen und blühen und neue Frucht bringen soll, der gar sänftiglich und still geboren werden soll in voller Lust, in ganzem Frieden, in gnadenreicher Ruhe ohne Schmerzen, wie es Maria geschehen ist.“¹⁴⁷ Wenn die Tafel im Krankenhauskontext beim Betrachter, hier dem Kranken, diese geistige Transformation bewirken konnte, musste das im mittelalterlichen Denken auch eine körperliche Genesung beinhalten.

Weiter gefasst ist die Konzentration auf dieses spätmittelalterliche Frömmigkeitsideal vielleicht auch im Verhältnis zu der historischen Entstehungszeit der Altartafel zu sehen. Man kann sich nämlich fragen, ob nicht die Inkarnationszene mit ihrer ausführlichen Darstellung der umwälzenden Bedeutung des historischen Ereignisses, d. h. der Inkarnation, die Reform der damaligen Kirche und der zeitgenössischen Gesellschaft anspricht, eine Reform, die durch die Wiedergeburt des einzelnen Menschen, der Christus in seiner Seele empfängt, erfolgen sollte? Wie stellte sich Grünewald oder dessen Auftraggeber zu diesem Zeitpunkt zu den verschiedenen Reformbewegungen der Zeit? Die Beantwortung dieser Frage führt zu vielschichtigen Untersuchungen des übrigen Grünewaldschen Werkes, seines Lebens und seines Umgangskreises.¹⁴⁸ Ein interessantes Phänomen sind in diesem Zusammenhang die zahlreichen Übereinstimmungen zwischen Grünewalds Werk und den Offenbarungen der Birgitta. Interessierten sich die Zeitgenossen nicht gerade deshalb dafür, weil Birgitta eine grundlegende

146. Vgl. z. B. Vetter 1956, 42, Anm. 138, ferner Scheja 1969, 51.

147. Vetter 1956, 42, Anm. 139.

148. Vgl. z.B. Béguerie (1991) 1996, 63-111.

Reform der Kirche und der christlichen Gesellschaft anstrebte, die sich auf die individuelle Reform des einzelnen Menschen gründete?¹⁴⁹

Unter allen Umständen verweisen diese Perspektiven auf die Dialektik zwischen Werk und Betrachter. Denkt man sich zu einer solchen Dialektik eine werkgerichtete ikonographische Analyse hinzu und ergänzt sie durch eine auf die Bewusstseinshorizonte der zeitgenössischen Betrachter ausgerichtete Rezeptionsanalyse, lässt sich zu der die Inkarnationsszene betreffenden Forschungsgeschichte sagen, dass weitaus das meiste, was geschrieben wurde, dazu beiträgt, die Bedeutungsräume abzustecken, in denen die Betrachter assoziierten und von ihrem Verständnis der Tafel her Bedeutung schufen, wenngleich das nicht sonderlich systematisch geschah. Nach der im vorliegenden Aufsatz vertretenen Auffassung konnte die Tafel die Lesart weitgehend beeinflussen, konnte ihre *inventio* durchsetzen und durch ihre überwältigende Rhetorik wirken. Man kann auch sagen, dass es wichtig war, dass sich die Inszenierung der Tafel in der Rezeption durchsetzte, wenn es die Existenzberechtigung der Tafel war, expliziter als normalerweise in der christlichen Kunst üblich die persönliche Wiedergeburt des einzelnen Betrachters zu erwirken.

Grünewalds offensichtlich von Energie und Vorstellungskraft durchdrungene Formensprache macht sie für die vom Betrachter vorgenommene Bedeutungsbildung flexibel. Sie scheint das Widersprüchliche beherbergen zu können, wie z. B. der gefiederte Engel im Tabernakel andeutete. Auch mit seiner differenzierten Metaphorik sprengt Grünewald den üblichen Rahmen. Die Deutungsgeschichte enthält zahllose Hinweise darauf, dass Maria im *hortus conclusus* sitzt, ohne sich von der Tatsache ‚anfechten‘ zu lassen, dass die Gartenmauer an einer Stelle teilweise zerbrochen ist und das Tor mitgenommen aussieht. Hier zeigen sich Risse in der Aussage des Bildes, nicht zuletzt zwischen Grünewalds Darstellung des ‚geschlossenen Gartens‘ und der für eine solche Darstellung bestehenden Tradition.

Jede weitere Auslegung der Inkarnationsszene kann sich nicht nur auf Grünewalds besondere Inszenierung des Motivs, seiner *inventio*, stützen, sondern muss auch zu einer Analyse seiner besonderen Formensprache, seiner *elucutio*, führen. Eine lyrisch mitdichtende Bestimmung dieser Formensprache, wie sie oft in nahezu ekphrastischer Tradition vorgenommen wurde, reicht nicht aus. Die Formensprache ist in die übergreifende Intertextualität einzuordnen, der sie entwächst und in der sie lebt, wenn man ihre Bedeutung und Dynamik im Verhältnis zum Betrachter einkreisen will. Beispielsweise bietet es sich, ausgehend vom Tabernakel in der Inkarnationsszene, unmittelbar an, in Weiterführung von Karl Oettingers klassischem Aufsatz „Laube, Garten und Wald“ zu untersuchen, in welchem Sinne der wichtige Stellenwert der Pflanzen- und Gewächssorna-

149. Siehe Fogelqvist 1993. Zum Bekanntheitsgrad von Birgittas Offenbarungen im oberdeutschen Raum siehe Montag 1968.

mentik in der flamboyanten oder barocken Spätgotik eine Veranschaulichung und Modulierung der unterschiedlichen Reformbedürfnisse und -vorstellungen darstellt, die nicht zuletzt im Deutschland der damaligen Zeit gediehen, eine zis-alpine Rede von Wiedergeburt, analog zur italienischen Renaissance.

Entsprechend verlangen Faltenwurf, Körpersprache und Bewegungsmuster bei Grünewald nach einer eingehenderen Auseinandersetzung, was im Vergleich mit und in der Differenzierung zu der flamboyanten Spätgotik mit ihrer Komplexität und ihren völlig neuen Betrachtungsweisen für die Beziehung zwischen Raum und Figur geschehen kann, nicht zuletzt im Hinblick auf die Frage, was diese Charakteristika über die zeitgenössischen Auffassungen vom Betrachter, über die Formen des angesprochenen Bewusstseins, aussagen könnten.¹⁵⁰ Eine solche Untersuchung wäre die natürliche Weiterführung von Michael Baxandalls Charakterisierung des ‚period eye‘/der ‚Schweise der Epoche‘¹⁵¹ und müsste einzufangen suchen, womit sich die deutsche Kalligraphievorliebe genauer verbindet oder wozu sie in Beziehung steht.

Bei dem Versuch geht es darum, die Grundanschauungsformen in ihrer Komplementarität zu erfassen, nämlich als Ausdruck von Bedeutungsbildungen auf übergeordneter und allgemeiner, doch nicht weniger relevanter Ebene und als Zeichen wichtiger intertextueller Bewegungen oder Strömungen. Alles ist sowohl Essenz als Energie, sowohl Zustand als Bewegung. Zwischen solchen Anschauungsformen und den zeitgenössischen anthropologischen Vorstellungen scheint ein enger Zusammenhang zu bestehen, der den Mimemischarakter des Werkes betrifft, d.h. eine besondere Form der Wirklichkeitsschilderung interessant und in einem bestimmten Kontext präsent macht. Diese Auffassung werde ich in einem kommenden Aufsatz, der sich mit der Frage befasst, wie Grünewald den Betrachter mit seinem Isenheimer Alter bewegt und in Bewegung setzt, näher erläutern.

Abschließend lohnt sich eine Übertragung dieser Perspektive auf die Auslegungspraxis, der ganz unterschiedliche Erkenntnisinteressen zugrunde liegen können, Interessen, die sich aus dem Verhältnis des Interpreten zur Existenz ergeben, die Materialauswahl und die zu stellenden Fragen bestimmen. Beispielsweise sind Erwin Panofskys Arbeiten thematisch und methodisch-hermeneutisch ein Dialog mit seinem Verständnis der *humanitas* und eine Verteidigung dieser Auffassung.¹⁵² Letztlich sind also die Erkenntnisinteressen mit eigenem Subjektverständnis und einer sich darauf beziehenden Welt verknüpft, weshalb kunsthistorische und im weiteren Sinne geisteswissenschaftliche Forschung auch in diesem Sinne ein anthropologisches Projekt ist, und zwar ein wichtiges

150. Gasser 1962 hat sich eingehend mit der Bedeutung der Faltenwurfformen in Grünewalds Werk beschäftigt, doch eher im buchstäblichen und künstlerischen Sinne als auf der in Ansätzen ebenfalls behandelten geistesgeschichtli-

chen Ebene (S. 25). Zu Bewegungsmotiven in der Spätgotik siehe Weise 1949.

151. Baxandall 1980, 143-63.

152. Panofsky, 1955.

Projekt für eine Auseinandersetzung mit dem Thema *anthropos* hier und jetzt. Hier wurde für eine Wissenschaftlichkeit plädiert, die sich als Disziplinierung oder Professionalisierung dieser Praxis begreift, und zwar ungeachtet ihres Ausgangspunktes, um die Erörterung zu qualifizieren.¹⁵³

Søren Kaspersen
Universität Kopenhagen
Übersetzung:
Monika Wesemann

ZUSATZ

Im Zuge der Veröffentlichung meines Aufsatzes erhielt ich Zugang zu der aus dem Jahr 1924 stammenden Arbeit von Egid Beitz und stellte fest, dass er bereits damals vorgeschlagen hat, in der Frau der blauen Aureole Maria zu sehen, weil sie wie die knieende Maria im Tabernakel charakterisiert sei. Und wer "könnte überhaupt anders von Engeln so geleitet werden als Maria allein!" (28). Beitz zieht daraus jedoch andere Schlüsse als die obigen und stellt sich erstens vor, "dass Maria von Engeln umgeben hier den Limbus durchschwebt. Vielleicht ist aber der Lichtkreis auch als der Stern zu betrachten, den Balaam vorher erkündigt hat..." (29). Die einfache Beobachtung und These von Beitz ist der Forschungsgeschichte vermutlich deshalb völlig entglitten, weil seine Gesamtauslegung der Tafel so viele Weitschweifigkeiten enthält, dass sie schon frühzeitig zum abschreckenden Beispiel einer Interpretation wurde.

153. Die Argumentation bei Fox 1994 scheint mir treffend zu sein.

BIBLIOGRAPHIE

- Adam, A. 1959: „Die lobsingenden Engel des Isenheimer Altars“, *Wort und Dienst* N. F. 6, 11-21.
- Ancona, M. Levi d' 1957: *The iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and early Renaissance* (Monographs on archaeology and fine arts, 7), New York.
- Andersson, A. 1980: „Bågen i skyn, Salomons tempel och renhetens käril – Mariasymboler hos Birgitta och Matthias Grünewald“, in *Genesis Profeta – Nordiske studier i gammaltestamentlig ikonografi* (Acta Universitatis Stockholmiensis – Stockholm Studies in History of Art, 33), Sthlm.
- Anzelewsky, F. 1958/59: „Ikonographische Probleme des Isenheimer Altars“, *Kunstgeschichtliche Gesellschaft Berlin, Sitzungsberichte* N. F. 7, 11-13.
- Anzelewsky, F. 1980: *Matthias Grünewald: Das Gesamtwerk*, Berlin.
- Anzelewski, F. 1995: „Fremde Elemente in der Ikonographie des Isenheimer Altars“, *Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, Boockmann, Hartmut et al. (ed.), Göttingen, 330-51, ill.
- Appuhn, H. 1989: *Meister E. S. – Alle 320 Kupferstiche*, Dortmund.
- Bätschmann, O. 1984: *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik – Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt.
- Bauch, K. 1957: *Der Isenheimer Altar*, Königstein im Taunus.
- Baumgarten, F. 1904-05: „Mathias Grünewald als Meister der Isenheimer Altargemälde und seine Vorbildlichkeit für Arnold Böcklin“, *Das Kunstgewerbe in Elsaß-Lothringen* 5, 1-10, 36-48, 151-57, ill.
- Baxandall, M. 1980: *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven & London (Deutsche Ausgabe 1984)
- Béguerie, P. & Bischoff, G. (1991) 1996: *Grünewald: le maître d'Issenheim*, Tournai.
- Behling, L. 1962: „Ergänzungen zu Form und Symbolik von Verkündigung und Goldtempel des Isenheimer Altars“, *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 16, 41-62, ill.
- Behling, L. 1973: „Symbole der Revelationes der Hl. Birgitta in Beziehung zum Isenheimer Altar des Matthias Grünewald, insbesondere für die Darstellung der knienden Maria im Goldtempel“, in Grad, Toni (Red.), *Festschrift Altomünster 1973*, Aichach 1973, 138-62, ill.
- Behling, L. 1981: *Mathis Gothart oder Nithart (Matthaeus Grünewald)*, Königstein im Taunus.
- Beitz, E. 1924: *Grünewalds Isenheimer Menschwerdungsbild und seine Quellen*, Köln
- Benesch, O. 1966: *Die deutsche Malerei - Von Dürer bis Holbein*, Genève.
- Berenson, B. 1968: *Italian Pictures of the Renaissance - Central Italian and North Italian Schools*, I-III, London.
- Bernhart, J. 1921 (1975²): *Die Symbolik im Menschwerdungsbild des Isenheimeraltars*, München.
- Bock, F. 1904: *Die Werke des Mathias Grünewald* (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 54), Strasbourg.
- Bock, F. 1907: *Matthias Grünewald, I: Grünewalds Ruhm, Werke und Bedeutung*, München.
- Bock, F. 1911-12: „Matthias Grünewald“, *Hochland* 9/I, 328-41, 469-77, 600-30 + Abb.
- Bord, B. 1939: „Le retable d'Isenheim, peinture de Mathias Grunewald au Musée de Colmar“, *Aesculape*, 84-93.
- Buchrucker, A.-E. 1988: „Anmerkungen zur theologischen und symbolischen Deutung des Isenheimer Altars“, *Das Münster – Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft* 41, 269-76, ill.
- Burke, P. ²2001: „Overture - The New History: Its Past and its Future“, in Burke, Peter (ed.): *New perspectives on historical writing*, University Park/Penn.
- Burkhard, A. 1934: „The Isenheim altar“, *Speculum* 9, 56-69.
- Burkhard, A. (1936) 1976²: *Matthias Grünewald – Personality and Accomplishment*, New York.
- Champion, C. 1924: *Le Musée d'Unterlinden à Colmar – Historique du Musée et Catalogue des Peintures, Sculptures et Objets d'Art*, Paris.
- Châtelet, A. 1976: „Unité au diversité du thème du retable d'Isenheim, *Grunwald et son oeuvre* Will, Robert M. et al. (Red.) (Cahiers Alsaciens d'Archéologie, d'Art et Histoire, 19-20, 1975-76), Salzbourg, 61-68 ill.
- Closs, H. P. 1936: *Magie und Naturgefühl in der Malerei von Grünewald, Baldung Grien, Lukas Cranach und Altdorfer*, Bonn.
- Comte, H. 1999: *Grünewald, le retable d'Issenheim*, Sarreguemines.
- Damrich, J. 1919: *Matthias Grünewald* (Die Kunst dem Volke, Sondernummer 1), München.
- Dehio, G. 1931²: „Grünewald und die Romantiker“, in Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, Leipzig, III, 90-103.
- Eckert, G. 1973: *Der Isenheimer Altar – seine geistigen Wurzeln und sein spirituell-künstlerischer Gehalt*, Freiburg i. Br.
- Eisemann, O. ca. 1870: *Von dem Alter der Mathias Grünewald zu Colmar*, o.D.
- Engelhardt, M. 1820: „Über das Kolmarer Museum“, *Kunstblatt* (Stuttgart), 364ff.
- Eschrich, M. 1908: „Matthias Grünewald - Ein Beitrag zur Symbolik des Lichtes“, *Deutsche Rundschau* 136, 387-405.
- Eschweiler, J. 1948: *Der Isenheimer Altar*, Stuttgart.

- Feigel, A. 1919: „Christus Triumphator – Ein Beitrag zur Erklärung des Isenheimer Altares von Mathias Grünewald“, *Hochland* 16, 22-32 + ill.
- Feigel, A. 1962: „Studien zum Isenheimer Altar und seiner Symbolik“, *Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte*, 14, 81-114 + Abb.
- Feurstein, H. 1924: „Zur Deutung des Bildgehaltes bei Grünewald“, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst*, Red. E. Buchner & K. Feuchtmayr, I: *Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und der Reformationszeit*, Augsburg, 137-63, ill.
- Feurstein, H. 1930: *Matthias Grünewald*, Bonn.
- Fleurent, J. 1903: *Der Isenheimer Altar und die Gemälde Grünewalds*, Colmar.
- Fogelqvist, I. 1993: *Apostasy and Reform in the Revelations of St. Birgitta*, (Bibliotheca Theologiae Practicae, 51), Stockholm.
- Fox, R. 1994: „Scientific Humanism and Humanistic Science: A Personal View“, *Anthropology and Humanism* 19, 15-19.
- Fraenger, W. 1936: *Matthias Grünewald in seinen Werken – Ein physiognomischer Versuch*, Berlin (Neuauf. Fraenger 1983, 113-294).
- Fraenger, W. 1983: *Matthias Grünewald*, Fraenger, G. & Baier-Fraenger, I. (Red.), München.
- Friedländer, M. J. (1924-37) 1969²: *Early Netherlandish Painting*, V: *Geertgen tot Sint jans and Jerome Bosch*, Lemmens, G. (ed.), Leyden.
- Gall, R. 1960: *Schlüssel zum Isenheimer Altar*, Colmar.
- Gasser, H. 1962: *Das Gewand in der Formensprache Grünewalds*, Basel.
- Geissler, H. 1973: „Der Altar - Daten und Fakten im Überblick“, in Geissler, H. et al./Fotos Seidel, M., *Mathis Gothart Nithart Grünewald – Der Isenheimer Altar*, Stuttgart, 38-216, ill.
- Grimm, C. 2002: „Grünewalds Bildsprache“, in Rieper-tinger, R. et al. (Hrsg.), *Das Rätsel Grünewald*, Stuttgart, 31-44, ill.
- Grünwald, M. 1928: „Betrachtungen zum Isenheimer Altar des Mathias Grünewald“, *Der Cicerone* 20, 685-95.
- Groner, A. 1920: *Die Geheimnisse des Isenheimer Altares in Colmar* (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 212), Strasbourg.
- Günther, R. 1924: *Die Bilder des Genter und des Isenheimer Altars – Ihre Geschichte und Deutung*, II: *Die Brautmystik im Mittelbild des Isenheimer Altars* (Studien über christliche Denkmäler, 16), Leipzig.
- Hagen, O. F. 1919 (1923⁴): *Matthias Grünewald*, München.
- Hamann, R. 1935: *Mathias Grünewald – Der Isenheimer Altar in Colmar*, Bremen.
- Hartmann, M. A. 1994: *Mathias Grünewald: der Isenheimer Altar: Malerei und Spiritualität*, Colmar.
- Haug, H. (ed.) 1939: *Mathis Nithart Grünewald*, Paris.
- Haug, H. 1947: *Grünewald (Mathis Nithart)*, Paris.
- Hausenstein, W. 1919: *Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald*, München.
- Hayum, A. 1989: *The Isenheimer Altarpiece - God's Medicine and the Painter's vision*, Princeton.
- Heck, Chr. 1987: „Le retable d'Issenheim - L'incarnation de Dieu par Grünewald“, *Beaux-Arts Magazine* 49, 56-59.
- Hegemann, H. W. 1947: *Matthias Grünewalds Isenheimer Altar*, München.
- Hessig, E. 1935: *Die Kunst des Meisters E.S. und die Plastik der Spätgotik*, Berlin.
- Hürlimann, M. & D., Werner R. 1939 (Berlin 1941²): *Grünewald – Das Werk des Meisters Mathis Gothart Neithart*, Zürich.
- Husemann, F. (1931) 1957³: *Der Isenheimer Altar – Ein Versuch, seinen geistigen Gehalt zu ergründen*, Stuttgart.
- Hütt, W. 1968: *Mathis Gothart-Neithart genannt „Grünewald“ – Leben und Werk im Spiegel der Forschung*, Leipzig.
- Huysmans, J.-K. 1905: *Trois Primitifs – Les Grünewald du Musée de Colmar, Le maître de Flémalle et la Florentine du Musée de Francfort-sur-le-Mein*, Paris.
- Huysmans, J.-K. 1908, *Trois Églises, Trois Primitifs*, Paris.
- Huysmans, J.-K. 1951: *Grünewald: le retable d'Issenheim*, Paris (= Auszug aus *Trois Églises et Trois Primitifs*, 1908).
- Josten, H. H. 1913 (1921²): *Matthias Grünewald*, Bielefeld & Leipzig.
- Kaspersen, S. 1988: „Isenheimeralteret og Ikonologien“, *Argos* 5, 65-93, ill.
- Kayser, S. 1940¹: „Grünewald's Christianity“, *The review of Religion* 5, 3-35 + Pls.
- Kehrer, H. 1929: *Mathias Grünewald – Das Wunder des Isenheimer Altars*, München.
- Kißling, J. B. 1915: „Duplex corona – Ein Beitrag zur Deutung des Engelkonzertes von Matthias Grünewald im Museum zu Colmar“, *Der Katholik* 4. F., 16, 132-38.
- Koegler, H. 1907: „Zu Grünewalds Isenheimer Altar – Erklärung des Doppelbildes der Madonna und des Engelkonzertes“, *Repertorium für Kunstwissenschaft* 30, 314-26, ill.
- Knapp, F. 1935: *Grünewald*, Bielefeld & Leipzig.
- Kraus, Franz Xaver 1883: *Kunst und Alterthum in Elsaß-Lothringen – Beschreibende Statistik*, I-II, Strasbourg.
- Kugler, F. 1847²: *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen*, Burckhardt, Jacob (ed.), Berlin, II, 248-51.
- Lanckoronska, M. 1963: *Matthäus Gotthart Neithart – Sinngehalt und historischer Untergrund der Gemälde*, Darmstadt.
- Lange, K. 1910: „'Mariae Erwartung' – ein Bild Grünewalds“, *Repertorium für Kunstwissenschaft* 33, 120-35, ill.
- Lechner, G. M. 1981: *Maria gravis – Zum Schwangerschaftsmotiv in der bildenden Kunst* (Münchner Kunsthistorische Abhandlungen, 9), München & Zürich.
- Lecoq-Ramond, S. (Red.) 1995: *Regards contemporains sur Grünewald / Musée d'Unterlinden*, Colmar, Paris.
- Lerse, F.-Chr. 1783: „Anzeige der Gemälde und Statuen in der ehemaligen Antoniter-Kirche zu Isenheim im Obern Elsass“, *Colmar, Bibliothèque Municipale, ms. 761¹*, Reprod. in Niedermayer, F. 1884: „Mathias Grünewald“, *Repertorium für Kunstwissenschaft* 7, 139-44 & in Schmid, H. A. 1911 (1913²): *Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald*, Strasbourg, 329-38.

- Löwenmarter, E. 1922: *Das Wunder von Isenheim*, Köln.
- Marquard, R. 1996: *Mathias Grünewald und der Isenheimer Altar: Erläuterungen - Erwägungen - Deutungen*, Stuttgart.
- Mayer, A. L. 1915: *Grünewald. Der Romantiker des Schmerzes*, München.
- Mayer, A. L. 1920: *Matthias Grünewald*, München.
- Meier, M. 1957: *Matthias Grünewald – Das Werk des Mathis Gothardt-Neithardt*, Zürich & Freiburg i.Br.
- Meiss, M. & Thomas, M. (Red.) 1973: *The Rohan Book of Hours : Bibliothèque Nationale, Paris (MS. latin 9471)*, London.
- Mellinkoff, R. 1988: *The Devil at Isenheim – Reflections of Popular Belief In Grünewald's Altarpiece*, Berkeley et al.
- Mittelstadt, K. 1987: *Matthias Grünewald*, Berlin.
- Möhle, H. 1948: *Der Isenheimer Altar*, München.
- Montag, U. 1968: *Das Werk der heiligen Birgitta von Schweden in oberdeutscher Überlieferung – Texte und Untersuchungen* (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 18), München.
- Müller, M. 1919-20: „Zu Grünewalds Isenheimer Altar“, *Die christliche Kunst* 16, 124-29.
- Münzel, G. 1952: „Eine neue Erklärung zu dem Menschwerdungsbilde im Isenheimer Altar“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 15, 75-77.
- Neuhoff, E. [1882]: *Mathias Grünewald* (Diss.), Leipzig.
- Niedermayer, F. 1884: „Mathias Grünewald“, *Repertorium für Kunstwissenschaft* 7, 133-48 & 245-66.
- Nielsen, E. A. 1982: „Forhænget – Et ikonologisk forsøg“, *Kritik* 62, 36-63, ill.
- Nielsen, E. A. 1990: „The Veil-Matthias Grünewald's Isenheimer Altarpiece“, *Analecta Romana Instituti Danici*, 19, 119-43, ill.
- Niemeyer, W. 1921: *Matthias Grünewald – Der Maler der Isenheimer Altars*, Berlin.
- Nigg, W. 1951: *Maler des Ewigen - Meditationen über religiöse Kunst*, Zürich & Stuttgart.
- Nissen, B. Momme 1926: *Der Rembrandtdeutsche Julius Langbehn*, Freiburg i.Br.
- Nyssen, W. 1984: *Choral des Glaubens - Meditationen zum Isenheimer Altar*, Freiburg i. Br.
- Oettinger, K. 1962: „Laube, Garten und Wald – Zu einer Theorie der süddeutschen Sakralkunst 1470-1520“, *Festschrift für Hans Sedlmayr*, München, 201-28.
- Panofsky, E. 1955: „History of Art as a Humanistic Discipline“, *Meaning in the visual Arts*, Garden City, N.Y.
- Pastor, W. 1921, *Matthias Grünewald*, Berlin.
- Pevsner, N. 1958: „An Introduction to Grünewald's Art“, in Pevsner, N. & Meier, M., *Grünewald*, London.
- Piel, F. 1960: *Matthias Grünewald – Der Isenheimer Altar*, Berlin – Darmstadt – Wien.
- Pinder, W. 1940: *Der Isenheimer Altar des Mathis Gothardt Neithardt (Mathias Grünewald)*, Bremen & Berlin.
- Poeschel, E. 1950: „Zur Deutung von Grünewalds Weihnachtsbild“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 13, 92-104, ill.
- Réau, L. 1920: *Mathias Grünewald et le retable de Colmar*, Nancy-Paris-Strasbourg.
- Reichenauer, B. 1992: *Grünewald*, Wien & München.
- Richter, G. 1979: *Der Isenheimer Altar des Mathias Grünewald*, Stuttgart.
- Riether, A. 2006: *Israhel van Meckenem (um 1440/45-1503): Kupferstiche - Der Münchner Bestand*, München.
- Roberts, K. B. 1985: *The influence of the Rosary devotion on Grünewald's Isenheim Altarpiece* (Ph. D. Diss., State University of New York, Binghamton)
- Rügamer, W. 1939 & 1940: „Der Isenheimer Altar Matthias Grünewalds im Lichte der Liturgie und der kirchlichen Reformbewegung“, *Theologische Quartalschrift* 120, 145-63 + 371-82 + 442-60 & 121, 84-102 + 217-44.
- Ruhmer, E. 1958: „Notes on the Plates“, in Huysmans, J.-K. & Ruhmer, E., *Grünewald – The Paintings*, London.
- Salzer, A. 1967: *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters – Mit Berücksichtigung der patristischen Literatur – Eine literarhistorische Studie*, Darmstadt.
- Saran, B. 1972: *Matthias Grünewald – Mensch und Weltbild: Das Nachlass Inventar – der Kemenaten Prozess – der Heller Altar*, München.
- Saran, B. 1973: „Von der Macht des Wortes in Bild“, in Geisler et al. 1973, 217-46, ill.
- Sarwey, F. 1983: *Grünewaldstudien – Zur Realsymbolik des Isenheimer Altars*, Möhring, H. (Red.), Stuttgart.
- Sauer, J. 1906: „Das Sposalizio der hl. Katharina von Alexandrien – Ein Beitrag zur Ikonographie der Heiligen und zur Geistesgeschichte des späteren Mittelalters“, *Studien aus Kunst und Geschichte – Friedrich Schneider zum 70. Geburtstag gewidmet*, Freiburg i.Br.
- Schad, B. & Ratzka, T. (Hrsg.) 2003: *Grünewald in der Moderne: Die Rezeption Matthias Grünewalds im 20. Jahrhundert*, Köln.
- Scheck, H. 1958: *Der Isenheimer Altar : ein innerer Weg*, Freiburg i. Br.
- Scheja, G. 1969: *Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald*, Köln.
- Scherschel, R. 1979: *Der Rosenkranz – Das Jesusgebet des Westens* (Freiburger theologische Studien, 116), Freiburg.
- Schiller, G. 1988: *Ikonographie der christlichen Kunst*, IV/1-2, Gütersloh.
- Schmid, H. A. 1911 (1913): *Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald*, Strasbourg.
- Schmitt, P. 1958 (1967), *Der Isenheimer Altar*, (Orbis pictus; 26) Bern & Stuttgart.
- Schneider, F. 1904: „Matthias Grünewald und die Mystik“, *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, München, Nr. 234-35 – Nachdruck in idem 1913: *Kunstwissenschaftliche Studien - Gesammelte Aufgrätze*, Hensler, V. (Hrsg.) Wiesbaden, I, 147-66; franz. Version 1905 in *Revue de l'art chrétienne*, 48, 83-94, 157-61.
- Schubring, P. 1911: „Der Isenheimer Altar in Colmar“, *Matthias Grünewalds Isenheimer Altar zu Colmar: in farbigen Reproduktionen nach den Originalen* (Seemanns farbige Künstlermappen, 4), Leipzig.

- Schulten, W. (Hrsg.) 1975: *500 Jahre Rosenkranz: 1495 Köln 1975 – Kunst und Frömmigkeit im Spätmittelalter und ihr Weiterleben* (Ausst.Kat.), Köln.
- Sittler, L. 1957: *Der Isenheimer Altar des Meisters Mathis genannt Grünewald*. Colmar.
- Sohm, K. 1955: *Der Isenheimer Altar im Lichte der biblischen und mystischen Theologie*, Bamberg.
- Sonne de Torrens, H. M. 2003: *A Liturgical and Ecclesiological Reading of the Representation of the Childhood of Christ on the Medieval Fonts from Scandinavia*, Ph.D., Copenhagen Univ.
- Spath, E. 1991: *Geheimnis der Liebe: Der Isenheimer Altar von Matthias Grünewald – Meditationen*, Freiburg im Breisgau.
- St. Guily, A. Lacau 1996: *Grünewald, le retable d'Issenheim*, Paris.
- Steiner, H. 1975: *Mathias Grünewald*, Berlin.
- Stieglitz, A. 1989: „The Reproduction of Agony: Toward a Reception-History of Grünewald's Isenheimer Altar after the First World War“, *Oxford Art Journal* 12/2, 87-103, ill.
- Stoll, R. T. (1935) 1956: „Mathias Grünewald (um 1475-1528)“, in Heimpel, H.; Heuss, T. & Reifenberg, B. (Red.), *Die Großen Deutschen – Deutsche Biographie*, Berlin, I, 343-63 + Taff.
- Van den Berg, K. 1997: *Die Passion zu malen : zur Bildauffassung bei Matthias Grünewald* (Diss.), Duisburg & Berlin.
- Verhaeren, E. 1997: „Le Peintre Mathias Grünewald, d'Aschaffenburg“ (1894), *Écrits sur l'art (1881-1892) & (1893-1916)*, Aron P. (Red.), Bruxelles II, 626-43.
- Vetter, E. M. 1956: *Maria im Rosenhag*, Düsseldorf.
- Vetter, E. M. 1965: „Das Frankfurter Paradiesgärtlein“, *Heidelberger Jahrbücher* 9, 102-46, ill.
- Vetter, E. M. 1971: „Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald – Ikonographie und Deutung“, *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 8, 35-64, ill.
- Vogt, A. M. 1957: *Grünewald – Mathis Gothart Nithart: Meister gegenklassischer Malerei*, Zürich & Stuttgart.
- Vogt, A. M. 1966: *Matthias Grünewald – Der Isenheimer Altar* (Werkmonographien zur Bildenden Kunst in Reclams Universal-Bibliothek, 112), Stuttgart.
- Von Einem, H., 1956: „Die „Menschwerdung Christi“ des Isenheimer Altares“, in Braunfels, W. (Red.): *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, Berlin, 152-71 + Ills. – Als Sonderdruck in *Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen*, 55, Köln-Opladen [1956].
- Von Oertzen, A. 1925: *Maria, die Königin des Rosenkranzes – Eine Ikonographie des Rosenkranzgebetes durch zwei Jahrhunderte deutscher Kunst*, Augsburg.
- Vossberg, H. 1960: *Matthias Grünewald*, Berlin.
- Walter, J. 1920/21, „Das Mysterium der heiligen Jungfrau“, *Die Christliche Kunst – Monatsheft für alle Gebiete der christliche Kunst* 17, 36-44.
- Walter, J. 1963: „Le retable d'Issenheim - Essai d'étude iconographique“, *Annuaire de la Société historique et littéraire de Colmar*, 46-53.
- Waltz, J.-J. 1950 (1955²): *Le retable d'Issenheim au Musée d'Unterlinden de Colmar*, Colmar.
- Weise, G. 1949: „Spätgotisches Schreiten und andere Motive Spätgotischer Ausdrucks- und Bewegungsstilisierung“, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 14, 163-94, ill.
- Weixlgärtner, A. 1962: *Grünewald*, Wien & München.
- Weser, R. 1925: „Zur Ikonographie des Isenheimer Altars“, *Archiv für christliche Kunst* 40, 58-77 + 89-107, ill.
- Wolff, M. A. Wood 1979: *The Master of the Playing Cards – An early engraver and his relationship to traditional media* (Diss./Ann Arbor/Mich.).
- Woltmann, A. 1876: *Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß*, Leipzig.
- Zervos, Chr. 1936: *Matthias Grünewald : Le retable d'Isenheim au Musée des Unterlinden à Colmar*, Paris.
- Ziermann, H. 2001: *Matthias Grünewald*, München.
- Zinn, A. A. (1931³) (1947¹): *Meister Mathis, genannt Grünewald - Ein Leben unter Gott*, Berlin.
- Zülch, W. K. 1928: „Eine neue Deutung des Isenheimer Altars“, *Der Cicerone* 20, 696-99.
- Zülch, W. K. 1938: *Der historische Grünewald – Mathis Gothardt-Neithardt*, München.
- Zülch, W. K. 1949 (1950³): *Grünewald – Mathis Gothardt-Neithardt*, München.