

Die Passion Christi und menschliche Passionsgeschichten

Der Isenheimer Altar von Matthias Grünewald

Isolde Karle

1. Christliche Schmerzdeutungen der Tradition

Schmerzen gehören zur *Conditio Humana*. Sie sind vielfältig interpretierbar und nur schwer definierbar. Schmerzen sind von unterschiedlichster Art. Neben körperlichen Schmerzen gibt es seelische, kognitive, soziale und spirituelle Schmerzen. Bei starken Schmerzen fließen all diese unterschiedlichen Dimensionen zusammen und verstärken sich wechselseitig. Cicely Saunders spricht deshalb von »total pain« – der schwer kranke bzw. sterbende Mensch leidet nicht nur körperlich, sondern auch psychisch, kognitiv, sozial und spirituell unter einer ihn quälenden Schmerzsituation.¹

Der Protestantismus pflegte in seiner Geschichte eine besondere Kultur des Schmerzes, insbesondere in der Karfreitagsfrömmigkeit. Diese Kultur war zum einen hilfreich, weil der Schmerz damit sowohl kognitiv als auch affektiv bearbeitet und artikuliert werden konnte, zum andern führte der starke Fokus auf Leid und Schmerz² zuweilen zu einer Idealisierung des Leidens. So wurden Schmerzen gelegentlich als göttliche Liebesschläge interpretiert oder als Folge von Sünde verstanden. Problematisch war auch die Vorstellung, dass die Schmerzen des Gekreuzigten aufgrund der Gottverlassenheit unermesslich und nicht mit menschlichen Erfahrungen vergleichbar seien – damit wurde der menschliche Schmerz

-
- 1 Vgl. Saunders, Cicely: »The Philosophy of Terminal Care«, in: Dies. (Hg.), *The Management of Terminal Disease*, London: 1978, S. 193-202. Saunders, Cicely: »Spiritual Pain«, in: *Journal of Palliative Care* 4 (1988), S. 29-32. Weiterführende Reflexionen zum Konzept des »spiritual pain« nimmt Walter Schaupp vor, siehe: Ders.: »Die spirituelle Dimension des Schmerzes/The spiritual dimension of pain«, in: *Spiritual Care* 6 (2017), S. 285-293.
 - 2 Schmerz und Leid sind dabei keineswegs immer identisch. Zur Unterscheidung von Leid und Schmerz siehe W. Schaupp: 2017, S. 288f: »Physische Schmerzen können Anlass für Leid sein, müssen es aber nicht. [...] Wichtiger noch ist, dass es existentielles Leid gibt, ohne dass die körperliche Integrität betroffen ist. So kann jemand unter seinem körperlichen Aussehen leiden, obwohl er bei bester Gesundheit ist«.

relativiert. Und doch boten die Kirchenmusik, die Ikonographie, die Kirchenlieder der Tradition, Gebete und Liturgien vielfache Ausdrucksmöglichkeiten für den Schmerz, unter dem Menschen litten. Sie konnten sich in den Passionen von Johann Sebastian Bach oder in den Passionsliedern von Paul Gerhardt nicht nur mit dem Schmerzensmann am Kreuz identifizieren, sondern zugleich ihrem eigenen Schmerz auf die Spur kommen und fanden in der Gemeinschaft des Schmerzes Sprache, Verständnis und Trost. Das Leiden Christi am Kreuz und das Leiden der Gläubigen wurde dabei unmittelbar aufeinander bezogen.

Als Beispiel sei Paul Gerhardts Passionslied »O Haupt voll Blut und Wunden« (EG 85) genannt. Hier steht das gläubige Ich direkt vor dem Gekreuzigten, quasi in Gleichzeitigkeit zu dessen Sterben auf Golgatha. Das singende Ich nimmt den Schmerz und den Spott, das körperliche und psychische Leid, das dem Gekreuzigten widerfährt, voller Empathie wahr. Es leidet mit dem Gekreuzigten mit und sieht, wie er gefoltert, drangsaliert und bespuckt wird und am Ende qualvoll stirbt. Das Ich harrt bei dem Sterbenden aus und hält sein Leiden aus: »[V]on dir will ich nicht gehen, wenn dir dein Herze bricht«. Das Ich will sogar den schließlich Verstorbenen »fassen in meinen Arm und Schoß.« Gegen Ende des Liedes kommt das Ich auf sein eigenes Sterben zu sprechen, das mit dem Sterben Jesu in Verbindung gebracht wird: »Wenn ich einmal soll scheiden, so scheide nicht von mir; wenn ich den Tod soll leiden, so tritt du dann herfür; wenn mir am allerbängsten wird um das Herze sein, so reiß mich aus den Ängsten kraft deiner Angst und Pein.« Der Sohn Gottes ist ein Trost im Sterben, weil er selbst den Tod durchlitten hat, weil er aufgrund seiner eigenen Angst und Pein um den Schmerz und die Angst in der Todesstunde weiß und das sterbende Ich gerade deshalb von Angst und Elend zu befreien weiß.

Schmerz ist eine existentielle Erfahrung, die nach Deutung verlangt. Gegen manche Schmerzen ist zu rebellieren, andere müssen als unausweichlich akzeptiert werden. Dietrich von Engelhardt spricht vom »Zwiespalt von Schmerzüberwindung und Schmerzsinngebung«³. Moralisierende Deutungsmuster sind dabei in jedem Fall unangemessen – der Schmerz ist keine Strafe Gottes. Deshalb haben viele inzwischen auch Probleme mit einer christologischen Schmerzdeutung, wie sie in Paul Gerhardts soeben zitiertem Passionslied anklingt, wenn der Schmerz des Gekreuzigten als Folge der Sünde des Ichs interpretiert wird: »Nun, was du, Herr, erduldet, ist alles meine Last; ich habe es selbst verschuldet, was du getragen hast«. Eine solche Interpretation der Heilsbedeutung des Todes Jesu erscheint heute fragwürdig, jedenfalls dann, wenn der Tod Jesu kausal dem Individuum zugeschrieben wird. Wird der Schmerz und das Leid Jesu jedoch in einem übergreifenden Sinn als Folge eines destruktiven Kommunikations- und Handlungszusam-

3 Engelhardt, Dietrich von: Krankheit, Schmerz und Lebenskunst. Eine Kulturgeschichte der Körpererfahrung, München: 1999, hier S. 112.

menhangs interpretiert, an dem ich auch als Individuum der Gegenwart mitwirke, macht diese Interpretation wiederum darauf aufmerksam, dass Schmerzen nicht nur Teil der menschlichen Natur, sondern auch die Konsequenz von Sünde und Unrecht sein können – diese Schmerzen gilt es in jedem Fall zu vermeiden.

Leidet ein Mensch unter Schmerzen und sucht er in seinem Schmerz Halt und Sinn, wird eine Seelsorgerin ihn in diesem Fragen und Suchen empathisch begleiten und ihm helfen, Antworten für sich zu finden. Sie wird sich zugleich davor hüten, Deutungen, die Kausalitätsunterstellungen beinhalten, für sein Leiden vorzuschlagen. Eine solche Deutung muss dem Betroffenen selbst vorbehalten bleiben, alles andere wirkte zynisch. Seelsorgerinnen und Seelsorger der Gegenwart sind deshalb zurückhaltend bei der Frage nach dem Sinn des Leides.⁴ Gerade in der »palliative care« verstehen Seelsorgerinnen und Seelsorger ihre Arbeit primär als Da-Sein und Da-Bleiben, als – hoffentlich – tröstliche Präsenz und nicht als Auftrag, dem unter Schmerzen Leidenden zu erklären, warum er leidet oder was sein Leid bezwecken soll. Manchmal besteht Seelsorge auch im solidarischen Schweigen, weil in einer schmerz- und qualvollen Situation die Worte fehlen und ein vorschneller Trost einer Lüge bzw. Beschwichtigung gleichkäme.⁵ Und doch sind Seelsorgerinnen und Seelsorger nicht einfach sprachlos. Sie repräsentieren eine Tradition, die reich ist im Hinblick auf die Reflexion des Schmerzes und die Umgangsweisen mit dem Schmerz. Vor allem in religiösen Gesten, Bibelworten, in Symbolen und Liedern hat sich viel davon bewahrt. Sie werden heute nicht zufällig in der Seelsorge, insbesondere in der palliative care, wiederentdeckt.⁶ Ihnen will ich im Folgenden in Auseinandersetzung mit einem der bedeutendsten religiösen Kunstwerke des Mittelalters, dem Isenheimer Altar von Matthias Grünewald, und der mit ihm verbundenen Passionsfrömmigkeit nachgehen.

4 Vgl. Karle, Isolde: »Sinnlosigkeit aushalten! Ein Plädoyer gegen die Spiritualisierung von Krankheit«, in: *Wege zum Menschen* 61 (2009), S. 19–34.

5 Vgl. Luther, Henning: »Die Lügen der Tröster. Das Beunruhigende des Glaubens als Herausforderung für die Seelsorge«, in: *Praktische Theologie* 33 (1998), S. 163–176.

6 Zur Bedeutung von Ritualen für den Ausdruck des Schmerzes vgl. Roser, Traugott: »Schmerz ausdrücken und behandeln in Ritualen«, in: *Praktische Theologie* 49 (2014), S. 221–227; siehe auch Klessmann, Michael: *Seelsorge. Begleitung, Begegnung, Lebensdeutung im Horizont des christlichen Glaubens. Ein Lehrbuch*, Neukirchen-Vluyn: 2015, S. 89–96 und Karle, Isolde: *Praktische Theologie (Lehrwerk Evangelische Theologie, Band 7)*, Leipzig: 2020, S. 317–322.

2. Der religiöse und soziale Kontext des Isenheimer Altars

2.1 Die mittelalterliche Passionsfrömmigkeit

Das antike Christentum war nicht von Anfang an eine »Schmerzensreligion«, sondern übernahm zunächst das Ideal der Leidenschaftslosigkeit und Affektkontrolle der stoischen Philosophie, das in der Antike sehr wirkmächtig war. Gemäß des Apathie-Axioms der stoischen Ethik galt es, von Affekten möglichst frei zu sein und Schmerzen auszuhalten, aber nicht zu thematisieren, um die eigene Seelenruhe zu erhalten und dem Schicksal standzuhalten. Entsprechend wurde auch Gott als jemand gedacht, der keine Schmerzen kennt, der unempfindlich und damit ohne Leidenschaften (Apatheia) ist. Bei der Darstellung der Schmerzen Jesu war man deshalb zunächst zurückhaltend. Ab dem 4./5. Jahrhundert änderte sich dies allmählich. »Am Ende der Antike beginnt [...] in der Liturgie wie in der theologischen Literatur das ursprüngliche biblische Bild des Schmerzensmannes allmählich über das Apathie-Axiom der paganen Philosophie und heidnischen Umwelt zu triumphieren.«⁷

Doch kam es erst im Hochmittelalter zu einer Theologie und Religiosität, die den Schmerz und das Leid des Gekreuzigten ins Zentrum rückte. Entscheidend dafür waren Bernhard von Clairvaux (1090–1153) und Franz von Assisi (um 1181–1226). Für beide war es in je unterschiedlicher Weise elementar, sich Christi Leiden zum Vorbild zu nehmen, es zu meditieren und nachzuahmen, um wie Christus mit den Leidenden empfinden und für die Leidenden da sein zu können.⁸ Es kam zu einer zunehmenden Emotionalisierung der Frömmigkeit, zu einer leidenschaftlichen Sprache, die auch das Gottesbild betraf – auch Gottes Menschlichkeit, sein Leiden und seine Schwäche wurden nun betont, wurde Gott doch ganz menschlich in seinem Sohn. Nicht der triumphierende Christus, sondern der leidende Gekreuzigte trat damit in den Vordergrund: »Dieser zutiefst menschliche und Schmerz empfindende Christus trug nicht länger die Königskrone, sondern die Dornenkrone über einem Haupt von Blut und Wunden«⁹.

Um die Menschen zu retten, ging Gott mit der Inkarnation den menschlichen Weg über den Körper und den Schmerz. Gott will die Menschen damit anrühren und für sich gewinnen. »Weil sich Gott ganz auf die Menschen eingelassen hatte, indem er körperlich und zur Erfahrung fähig wurde, um ihnen seine Liebe nahe zu bringen, konnten und können die Menschen nun auch ihrerseits Zutrauen zu

7 Marksches, Christoph: »Der Schmerz und das Christentum. Symbol für Schmerzbewältigung?«, in: Ders., Schmerz 21 (2007), S. 347–352, hier S. 350. Online verfügbar unter: <https://doi.org/10.1007/s00482-007-0565-0> vom [25.09.2020].

8 Zu Bernhard von Clairvaux siehe den Aufsatz von Katharina Greschat in diesem Band: »Trost durch Schmerz? Schmerz, Leiden und Mitleiden bei Bernhard von Clairvaux«.

9 Ebd. S. 91.

ihm fassen. Sie erleben ihn Not und Schmerzen leiden und nehmen ihn schon aus diesem Grund ganz und gar als Menschen wahr, der ihnen ähnlich ist. Mittels ihrer Sinne empfinden sie Mitleid mit seinem Leid und seiner Not«. ¹⁰ Erst durch Leiden und Schmerz ist es demnach möglich, die grenzenlose Liebe Gottes mit allen Sinnen zu begreifen. Der Schmerz Gottes und der Schmerz des Menschen haben insofern in beide Richtungen erschließenden Charakter, ohne dem Schmerz den Schmerz zu nehmen.

Es gab im Hochmittelalter auch ganz andere theologische Richtungen und Frömmigkeitsformen, doch wird der Künstler Matthias Grünewald mit seiner Gedankenwelt und Ästhetik an die eben skizzierte Passionsfrömmigkeit anschließen und sie mit seiner Kunst noch einmal in besonderer Weise akzentuieren.

2.2 Die Antoniter und die Mutterkornvergiftung¹¹

Matthias Grünewald, geboren um 1480 und gestorben um 1528, eigentlich Mathis Gothard-Nithart genannt, schuf den Isenheimer Wandelaltar zwischen 1512 und 1516. Der Präzeptor des Antoniterordens in Isenheim, Guy Guers, hatte ihn in Auftrag gegeben. Der Altar umfasst insgesamt drei Wandelbilder. Entscheidend für das Verständnis des Wandelaltars ist die soziale Rahmung durch den Antoniterorden, in dessen Klosterkirche der Wandelaltar seine Wirkung entfalten sollte. Die Bilder des Altars waren nicht einfach für die allgemeine religiöse Erbauung gedacht, sondern wurden speziell für den Spitalorden und damit für die Seelsorge an Schwerkranken geschaffen.

Die Antoniter waren ursprünglich eine Laienbruderschaft, die im 11. Jahrhundert gegründet wurde und sich nach dem Heiligen Antonius (3./4. Jahrhundert) nannte. Gegen Ende des 13. Jahrhunderts wurde die Laienbruderschaft von Papst Bonifatius VIII. in einen Chorherrenorden umgewandelt.

Der Antoniterorden war ein Spitalorden, der sich von Beginn an der Pflege, Behandlung sowie spirituellen Begleitung von Kranken verschrieb. Im Vordergrund standen dabei Patientinnen und Patienten, die unter der sogenannten Mutterkornvergiftung litten. Der Antoniterorden spezialisierte sich auf diese Krankheit. »Durch ihre Spezialisierung unterschieden sich die Spitäler der Antoniter von der Mehrzahl der anderen, die wenig mehr als Nahrung und Unterkunft zu bieten hatten«¹². Der Orden breitete sich rapide aus, denn die Antoniter waren erstaunlich

10 Ebd. S. 97.

11 Anregungen für den folgenden Abschnitt verdanke ich einem Gespräch mit Dr. Isabel Greschat, Direktorin des Museums »Brot und Kunst« in Ulm.

12 Clementz, Elisabeth: »Die Isenheimer Antoniter: Kontinuität vom Spätmittelalter bis in die Frühneuzeit?«, in: Michael Matheus (Hg.), Funktions- und Strukturwandel spätmittelalterlicher Hospitäler im europäischen Vergleich (Geschichtliche Landeskunde, Band 56), Stuttgart: 2005, S. 161-174, hier S. 167.

erfolgreich und hatten »beachtliche[.] Leistungen auf dem Gebiet der Krankenpflege« und »bei der Behandlung des Antoniusfeuers«¹³ vorzuweisen. Die Vergiftung durch das Mutterkorn löste stark brennende Schmerzen aus, deshalb auch die Bezeichnung Antoniusfeuer. Ab dem 13. Jahrhundert gab es in Isenheim im Oberelsass eine Niederlassung des Ordens. Die Blütezeit des Isenheimer Klosters mit Spital und Hospiz lag im 14. Jahrhundert. Der Orden lebte von Stiftungen und Spenden, in der Reformationszeit reduzierten sich die Geldmittel allerdings deutlich. Als gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Ursache der Mutterkornvergiftung annähernd verstanden wurde, ging die Bedeutung des Ordens noch weiter zurück. Im 18. Jahrhundert wurden die noch verbliebenen Häuser in den Malteserorden überführt.¹⁴

Wer in den Spitalorden aufgenommen werden wollte, musste ein Gehorsamsgelübde ablegen und übergab sein Eigentum oder jedenfalls Teile davon dem Orden. »Auch das dritte der Ordensgelübde, das Versprechen der Keuschheit, fand bei den vom Orden unterhaltenen und gepflegten Krüppeln seine Entsprechung. Eheleute durften die Ehe nicht fortsetzen«¹⁵, sie wurden zwar aufgenommen, durften ihre Ehe aber nicht mehr mit sexueller Intimität leben. Die Kranken wurden regelrechter Teil des Ordens. Sie lebten und arbeiteten dort und wurden umgekehrt gut versorgt, sowohl medizinisch als auch im Hinblick auf Kleidung und Nahrung. Die durchschnittliche Verweildauer betrug etwa 20 Jahre.¹⁶

Die Mutterkornvergiftung war eine verbreitete, schwere Krankheit im Mittelalter. In ganz Europa traten Epidemien mit dieser Krankheit auf, vor allem zwischen dem 9. und 13. Jahrhundert. Hervorgerufen wurde die Mutterkornvergiftung durch einen Pilz des Getreides, vor allem Roggen war davon befallen. Mutterkorn ist ein großer schwarzer Pilzkörper, der beim Mahlen des Getreides nicht aussortiert wurde. »Die Mutterkorn-Vergiftung trat jeweils im frühen Herbst auf, wenn der Roggen der neuen Ernte vermahlen und verbacken wurde. Hauptalkaloid des Mutterkornpilzes ist »Ergotamin«¹⁷, deshalb auch die Bezeichnung Ergotismus.

Das Mutterkorn sorgte für Krämpfe und eine Verengung der Blutgefäße, dadurch wurden die Glieder brandig und schwarz und faulten schließlich ab. »Je nach

13 Ebd., S. 164.

14 Zur Geschichte des Antoniterordens vgl. ausführlich: Mischlewski, Adalbert: Grundzüge der Geschichte des Antoniterordens bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts, unter besonderer Berücksichtigung von Leben und Wirken des Petrus Mitte de Caprariis (Bonner Beiträge zur Kirchengeschichte, Band 8), Böhlau/Köln/Wien: 1976.

15 Mischlewski, Adalbert: »Die Kranken im Memminger Antoniusspital«, in: Antoniter-Forum 4 (1996), S. 48–65, hier S. 55.

16 Vgl. ebd., S. 55–58. Mischlewski geht davon aus, dass die Kranken über eine Rundumversorgung hinaus auch noch eigenes Geld zur Verfügung hatten, vgl. ebd., S. 57.

17 Marquard, Reiner: »Die Versuchungstafel als Schlüsselbild des Isenheimer Altars. Anmerkungen zum reformationsgeschichtlichen Hintergrund der Kunst Mathias Grünewalds«, in: Werner Frick/Günter Schnitzler (Hg.), Der Isenheimer Altar. Werk und Wirkung, Freiburg i.Br./Berlin/Wien: 2019, S. 65–93, hier S. 80.

dem Grad der Vergiftung verursachte diese Krankheit Halluzinationen, Geschwüre und unsäglich Schmerzen. Sie ließ Extremitäten absterben und machte auch Amputationen erforderlich.«¹⁸ Die Antoniter entwickelten differenzierte Methoden für die Behandlung dieser Krankheit. Brot und Wein spielten dabei eine wichtige Rolle. Die Antoniter backten weißes Brot ohne Mutterkorn, obwohl man von dessen Gefährlichkeit damals noch nichts wusste. Der Antoniterwein enthielt wiederum 14 Heilkräuter, die schmerzlindernd wirkten und die Verengung der Blutgefäße bekämpften.¹⁹ Brot und Wein waren dabei nicht nur elementare Lebensmittel und Zeichen der Lebensfreude, sondern als Gaben der Eucharistie zugleich von hoher religiöser Symbolik. Die Antoniter sahen eine tiefe Verbindung zwischen dem Allerheiligsten und dem, was den Menschen guttut.

Darüber hinaus verabreichten sie ihr mit Heilkräutern hergestelltes Antoniterbalsam für die Wunden und sorgten für eine gute Nahrungsmittelversorgung der Kranken, z.B. mit der Gabe von Schweinefleisch, was sich viele außerhalb des Ordens nicht leisten konnten. Geordnete Tagesabläufe und Hygieneregeln taten ein Übriges. Für den schlimmsten Fall hatten die Antoniter Wundärzte eingestellt, die in der Lage waren, abgestorbene Gliedmaße zu amputieren. Wurde jemand amputiert und damit ein »Krüppel«, konnte er den Rest seines Lebens im Hospital verbringen. Aus Briefen und Urkunden dieser Zeit wissen wir, dass die Versorgung der Antoniter weithin gerühmt wurde – eine bessere Pflege und Behandlung konnten an Mutterkorn Vergiftete nicht bekommen.

Wie weit der Einzugsbereich des Isenheimer Spitalordens im 15. Jahrhundert reichte, geht aus verschiedenen Urkunden hervor. So kam beispielsweise die an Antoniusfeuer erkrankte Kunna Schwitzer 1422 aus Heidingsfeld bei Würzburg, fast 400 Kilometer von Isenheim entfernt, um sich im Spitalorden in Isenheim behandeln zu lassen.²⁰

18 Prater, Andreas: »Der Isenheimer Altar. Eine Einführung in seine Bildwelt und deren Interpretation«, in: Frick/Schnitzler: *Der Isenheimer Altar* (2019), S. 9-40, hier S. 12.

19 Vgl. ebd., S. 167. Siehe S. 168 auch zum Folgenden.

20 Vgl. E. Clementz: 2005, S. 165. Auch Frauen wurden aufgenommen, Elisabeth Clementz erwähnt neben Kunna Schwitzer namentlich auch Else Spar und Else Pröbstlin, die sich von Antonitern behandeln ließen. Im Hinblick auf die Frauenfrage ist die Geschichte des Ordens zu beachten: »1247 wurde aus der ursprünglichen Laienbruderschaft ein Chorherrenorden und 1297 eine Abtei. Infolgedessen wurden 1298 neue Statuten verabschiedet, in denen die Ordensangehörigen in drei Klassen eingeteilt wurden: die Priester versahen den Chordienst und betreuten Kranke und Pilger in geistlicher Hinsicht; den Laien oblag die materielle Seite der Krankenpflege, und den Konversen [Laienbrüdern, l. K.] die einfachsten Dienste. Besonders für die Frauen war dieser Wandel einschneidend. Früher waren sie mehr oder minder gleichberechtigte Mitglieder der Bruderschaft, von nun an hatten sie im Prinzip nur noch als Kranke oder im Lohnpersonal ihren Platz. In Isenheim [...] begegnen Antoniter ausschließlich als Kleriker.« Ebd., S. 172.

Doch nicht nur eine gute medizinische Versorgung war den Antonitern ein großes Anliegen, sondern auch die Seelsorge an Kranken. Dies ist auch mit Blick auf den Wandelaltar von großer Bedeutung. Anders als Laien und Pilgern war es den an Mutterkornvergiftung Leidenden möglich, den Bezirk hinter dem Lettner der Klosterkirche zu betreten, der sonst nur für die Mönche zugänglich war. Erst dort war der Hochaltar Grünewalds sichtbar. »Es ist kaum zu bezweifeln, dass der Anblick seiner Bildwerke Teil der Therapie war, gewissermaßen als spirituelles Pendant zu den physischen Kuren.«²¹ Mit der Meditation des Altarbilds verband sich insofern eine »Ikonotherapie«²² – Heil und Heilung wurden in einem engen Zusammenhang gesehen.

Wie ging nun Matthias Grünewald in seinen Gemälden auf den Kontext des Spitalordens ein? Inwieweit berücksichtigte er den besonderen Sitz im Leben, in dessen Kontext sein Altar gestellt wurde? Wie trugen seine Bilder zur »Therapie« einer äußerst schmerzhaften Krankheit bei? Zwei Tafeln des Altars werden dazu im Folgenden genauer betrachtet und interpretiert.

3. Der Isenheimer Altar

a) Die Kreuzigungsszene

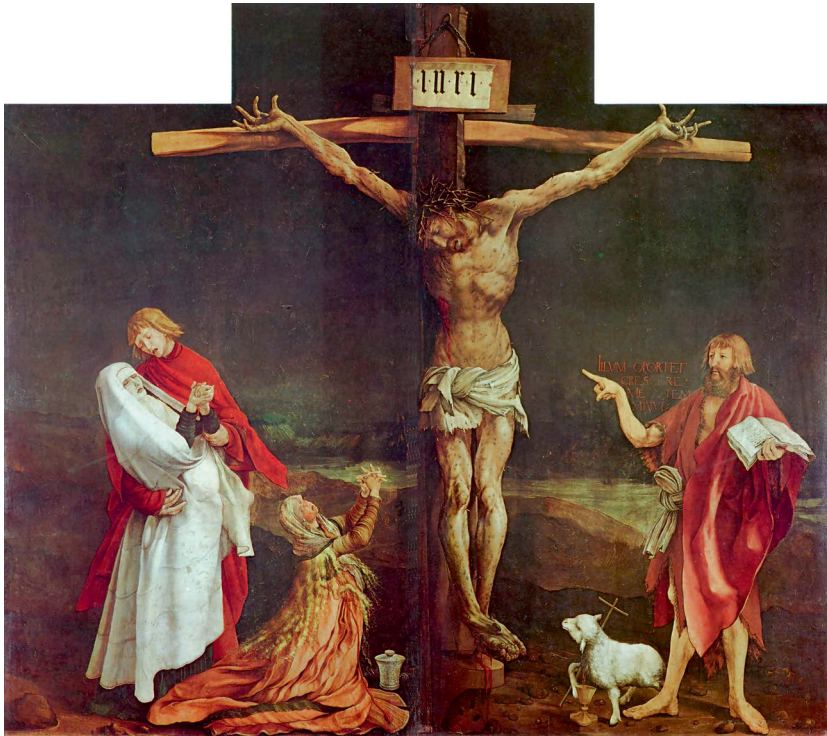
Das Kreuzigungsbild dominiert das erste Wandelbild. Es war das größte seiner Zeit. Kreuzigungsbilder waren zwar typisch für das Mittelalter, doch Grünewalds Darstellung war etwas völlig Neues – nie zuvor wurde die Kreuzigung derart schockierend und grausam dargestellt. Das Haupt Christi wird von einer übergroßen Dornenkrone bedeckt, sein Körper ist übersät mit Wunden und Stacheln – die Folterzeichen sind überdeutlich sichtbar. Das Gesicht des Gekreuzigten ist schmerzverzerrt, die Lippen blau angelaufen und sein Mund leicht geöffnet. Grünewald zeigte Mut zu einer realistischen Darstellung und forderte die Betrachter damit zugleich zur *compassio*, zum Mitleiden heraus.²³

Zugleich ging es Grünewald nicht darum, die Figuren der Kreuzigungsszene historisch möglichst genau nachzubilden. So wird der Gekreuzigte übergroß dargestellt, während die anderen Figuren deutlich kleiner abgebildet sind, ganz besonders Maria Magdalena. Überdies wird Johannes der Täufer links neben dem Gekreuzigten abgebildet, obwohl er bereits Jahre vor Jesu Tod hingerichtet wurde. Grünewald wollte ganz offensichtlich nicht einfach abbilden, was die biblischen

21 A. Prater: 2019, S. 12.

22 Ebd., S. 13.

23 Vgl. Walter, Peter: »Compassio«. »Einfühlung« als theologisches Motiv des Isenheimer Altars damals und heute«, in: Frick/Schnitzler, Der Isenheimer Altar (2019), S. 131-153.

Kreuzigungsszene mit Johannes dem Täufer

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mathis_Gothart_Gr%C3%BCnewald_o22.jpg

Berichte von Jesu Kreuzigung vorgaben, sondern wick bewusst davon ab und interpretierte mit seiner Bildkomposition das Leiden des Gekreuzigten neu. In kreativer Weise verschränkte er in und mit seiner Kunst die Erfahrungen der kranken Betrachter des Bildes mit dem Schmerz des Gekreuzigten und entfaltete dabei eine Kreuzestheologie eigener Art.

Bemerkenswert ist, dass das Kreuzigungsbild des Isenheimer Altars zeitgleich zur Psalmenvorlesung von Martin Luther in Wittenberg entstand und verblüffende Ähnlichkeiten mit Luthers *theologia crucis* aufweist.²⁴ Es ist der Gekreuzigte, der zum Heiland wird und in dem der Schmerz Gottes ob des Leidens und der Sünde der Menschen sichtbar wird. Gott zeigt sich im Gekreuzigten als ein Gott, der sich hingibt und der gerade darin den Leidenden und Sterbenden nahe ist. »Gott ver-

24 Vgl. R. Marquard: 2019, insbes. S. 75ff.

birgt sich in Leiden und Tod und als derartig Verborgener präsentiert er sich als der durch Barmherzigkeit wirksame Gott.«²⁵

Die Kreuzigungsszene lässt einen erschauern. »An einem roh gezimmerten Kreuz mit nach unten gebogenem Querbalken hängt Christus riesenhaft groß in furchterregender Nähe.«²⁶ Links neben ihm steht Johannes der Täufer. »Er muss wachsen, ich aber muss kleiner werden« steht in lateinischer Schrift neben ihm. Johannes der Täufer weist mit seinem überlangen Finger die verzweifelt Trauernden und mit Christus Leidenden wie die Betrachter des Bildes darauf hin, dass dieser verunstaltete, hilflos Sterbende nicht das Ende, sondern der Anfang ist, dass der Gekreuzigte wachsen soll und wird – trotz seines Todes und über seinen Tod hinaus. Johannes selbst nimmt sich zurück und verweist auf den Gekreuzigten und seine Botschaft. Christus kommt als Gekreuzigter dabei gleich auf zwei Ebenen im Bild vor: »in bestürzender Körperlichkeit und zugleich in symbolischer Form als das Lamm mit Kreuzstab und Blutkelch.«²⁷ Das Salbgefäß von Maria Magdalena am Kreuzesstamm verweist bereits auf die Grablegung.

Der Gekreuzigte wird als noch lebender, im Sterben begriffener Mensch dargestellt. »Ein durchgehender Tonus spannt diesen Leib, zerrt und spreizt die Finger der nageldurchbohrten Hände, verkrampft die Füße und Zehen [...]. Und das bedeutet, dass er nicht im Tod gelöst und zusammengesackt, sondern ungeachtet seiner Verfärbung und der Seitenwunde sterbend, aber noch am Leben und voll Schmerzempfindung ist und dies durch Körpersprache und Pathognomie äußert.«²⁸ Die Augen sind zwar geschlossen, aber die Brauen heftig zusammengezogen – der Gekreuzigte scheint sein Leiden mit vollem Bewusstsein aufzunehmen. Auf anderen Bildern von Grünewald, auf denen der tote Gekreuzigte dargestellt wird, fehlen solche Vitalmerkmale. Andreas Prater resümiert: »Wäre Christus hier in der Kreuzigung als bereits Toter dargestellt, so würde eine wesentliche Brücke zur emotionalen Rezeption durch den Betrachter fehlen. Als lebender Leidender aber bietet er sich hier zur Identifikation für den von Qualen gemarterten Patienten dar. Seine eigene Passion sieht er in jener des Gottessohnes vorgelebt und ins Übermächtige gesteigert.«²⁹

Der Ausdruck des gepeinigten, aber noch lebenden Christus bietet den Patientinnen und Patienten eine Gemeinschaft des Leidens an – sie finden in dem Schicksal Jesu, das er mit ihnen teilt, Trost. Die Identifikation wird noch dadurch gesteigert, dass der leidende Christus Zeichen der Mutterkornvergiftung an sich trägt: die gespreizten Finger, die Farben des Körpers, die der zeitgenössischen Krankheitsbeschreibung entsprechen, die Wunden, die nicht bluten, die blauen Lippen,

25 Ebd., S. 77.

26 A. Prater: 2019, S. 13.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 14.

29 Ebd., S. 15.

die die Atemnot des Ergotismus anzeigen, sind einschlägige Symptome. Sie zeigen den Kranken, dass Christus selbst die Spuren des Antoniusfeuers an sich trug – er kennt ihre Marter und Pein. Nichts ist ihm fremd.

Doch nicht nur der Gekreuzigte wird zur Identifikationsfigur in der Kreuzigungsszene, auch die drei Figuren zu seiner Rechten leiden im höchsten Maß mit dem Gekreuzigten mit. Der Jünger Johannes nimmt sich dabei der Mutter Jesu an und fängt sie in ihrer Ohnmacht auf. Johannes' Gesicht ist dabei schmerzverzerrt, Maria selbst wirkt fast tot, so leichenblass und leblos wird sie dargestellt. Sie ist in ihrer Ohnmacht mit ihrem Sohn verbunden.

Maria Magdalena ist als Einzige dem Gekreuzigten zugewandt, ihr Gesicht ist voller Schmerz und Verzweiflung, ihre Hände sind flehentlich nach oben gerichtet: Sie kann nicht fassen, was sie sieht. Alle drei trauern intensiv um den geliebten, sterbenden Jesus und versuchen sich dabei wechselseitig beizustehen. Sie leiden mit Jesus mit, sind in der *compassio* miteinander vereint und zeigen damit zugleich den Kranken und ihren Angehörigen, dass sie auch mit ihnen mitleiden und sie nicht allein sind in ihrer Not. Sie erfahren durch die Vergegenwärtigung des Leidens Christi und seiner Jüngerinnen und Jünger Trost.

Matthias Grünewald stellte mit seiner Kreuzigungsdarstellung einen unmittelbaren Bezug zwischen Jesu Kreuzigung und der Gegenwart der Betrachterinnen und Betrachter her. Es ging ihm darum, dass die Kranken in Isenheim in der Identifikation mit Christus und seinen nächsten Jüngerinnen und Jüngern Trost und Halt finden und nicht ins Bodenlose fallen.

b) Die Versuchungstafel

Die Versuchungstafel, die auf einem der beiden Flügel des dritten Wandelbildes platziert ist, unterstreicht die Interpretation der Kreuzigungsszene und fügt ihr noch weitere berührende Aspekte hinzu. Grünewald stellt hier vordergründig eine Szene aus dem Leben des Eremiten Antonius dar, wie sie in der *Vita Antonii* (um 360) von Athanasius dem Großen aufgeschrieben wurde. Antonius liegt hier am Boden und wehrt sich gegen die Angriffe der Dämonen und teuflischen Figuren, die ihn bedrängen und auf ihn einschlagen, ihm den Mantel entreißen und ihn schädigen und verletzen wollen. Antonius wird in der *Vita Antonii* als Streiter gegen die Dämonen beschrieben – das wird hier anschaulich. Doch auch in dieser Szene bildet Grünewald nicht einfach ab, was die Legende vorgibt, vielmehr verknüpft er die Bilder mit den Erfahrungen der an Mutterkornvergiftung Leidenden, für die der Altar bestimmt ist. Die Bilder geben der Erzählung damit eine ganz neue Interpretation.

Untersuchungen über die Wirkstoffe des Mutterkorns haben gezeigt, dass sie mit LSD verwandt sind. Seit den 1930er Jahren ist dies bekannt und nachgewiesen – deshalb ruft das Antoniusfeuer auch Halluzinationen hervor. Die Phantasie-

Versuchungstafel mit dem Einsiedler Antonius



https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mathis_Gothart_Gr%C3%BCnewald_o15.jpg

gestalten, die Antonius bedrängen, sind insofern keine Dämonen im wörtlichen Sinn, sondern veranschaulichen plastisch die Angst- und Horrorvisionen, die bei schwerer Mutterkornvergiftung auftreten. Grünewald kannte offenbar sehr genau die Erregungszustände, Phantasien und Krämpfe, in die die Krankheit Betroffene stürzen konnte.³⁰ Die Teufel und Dämonen sind mithin eine Anspielung auf die Halluzinationen, die von einer Mutterkornvergiftung hervorgerufen werden konnten. Sie bringen die Erlebnisse der Kranken zur Darstellung, die sich nicht mehr zu helfen wissen und sich vermutlich mit ihren Horrorvisionen nur schwer mitteilen und verständlich machen können. Die Kranken fühlen sich durch die Darstellung der Versuchungsszene nicht nur verstanden, sondern können auch Trost und Hoffnung daraus schöpfen: Sie sehen, dass Antonius zwar in äußerstem Maß angefochten und terrorisiert wird, aber letztlich unverseht bleibt. Das ist als Ermutigung zu verstehen, die Krankheit erdulden und letztlich auch überstehen zu können.

Vorne links in der Ecke liegt ein Schwerkranker, der bei Antonius Schutz zu suchen scheint. Sein Körper ist übersät mit Symptomen des Antoniusfeuers – die Geschwüre, der aufgeblähte Bauch, der grün-blau-schwarz verfärbte Leib und der verfaulte linke Armstumpf weisen darauf hin. Eine große körperliche Pein wird hier abgebildet. Der Blick des Kranken richtet sich gen Himmel, von wo das göttliche Licht von Gottvater auf ihn fällt. Rechts unten ist wiederum ein Zettel an einem Baum angebracht mit einer lateinischen Inschrift, die übersetzt lautet: »Wo warst du, guter Jesus, wo warst du? Warum bist du nicht erschienen, um meine Wunden zu heilen?«³¹ Die Klage der Verlassenheit erinnert an Jesu Klage der Gottverlassenheit am Kreuz (Mk 15,34). Zugleich ist die Frage nach dem Warum des Leides eine ganz moderne Frage. Grünewald vermag es, beides, Leiden und Erlösung, hochdramatisch in Szene zu setzen. »Leiden (die Frage auf dem Zettel am Baumstrunk) und Gotteserfahrung (Empyreum) sind für den Kranken gleichzeitig, d.h. Gott ist ihm im Leiden gegenwärtig.«³²

Mit dieser Interpretation geht Grünewald über die Ordenslegende hinaus. Zugleich unterhöhlt seine ins Bild gesetzte Theologie den Ablassgedanken: Entscheidend ist der Versöhnungs-, nicht der Lohngedanke. Der Glaube setzt auch nicht auf eine Institution, sondern hilft dem und der Einzelnen zu leben und zu sterben – wie dem schwer Kranken und Verstümmelten unten links in der Ecke. Und: Der Glaube bewirkt »ein menschenfreundliches Diakonat an den durch Krankheit

30 Vgl. dazu ausführlich: Bauer, Veit Harold: Das Antonius-Feuer in Kunst und Medizin (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Mathematisch-naturwissenschaftliche Klasse. Supplement zum Jahrgang 1973), Berlin/Heidelberg/New York: 1973.

31 Vgl. R. Marquard: 2019, S. 84.

32 Ebd., S. 85.

Ausgegrenzten«³³, wie ihn die Antoniter vorbildlich praktizieren. Es geht Grünewald um Trost in der Durchbrechung der Isolation des Schmerzes, um Krankheit und Erlösung – und nicht um den Zusammenhang von Krankheit und Schuld. Dass Grünewald damit reformatorischem Gedankengut nahesteht, liegt auf der Hand. Der Isenheimer Altar legt den Akzent auf einen barmherzigen Gott, der den Menschen – insbesondere den Leidenden – zugewandt ist und bleibt. Nicht zuletzt das schönste Bild des Altars, das Engelskonzert mit seinen höchst intensiven Farben, die im Mittelalter ihresgleichen suchen, akzentuieren die eschatologische Hoffnung in allem Leid und den Sieg der Engel über Teufel und Dämonen.

4. Realismus des Schmerzes und Mut zur Hoffnung

Schmerz ist oft unsagbar und drängt doch nach einem sprachlichen oder künstlerischen Ausdruck. »Gelingt es nicht, den Schmerz zu thematisieren und ihn sinnvoll in Sprache zu bannen, verschwindet die Welt: Das Schmerz-Ego erfährt sich als gefangen.«³⁴ Schmerz ist eine einsame Erfahrung, sie bedarf deshalb der sozialen Anerkennung und damit der Gemeinschaft. Erst wenn Schmerz einen sozialen Ausdruck findet, kann er in Leid transformiert und damit auch gedeutet und bearbeitet werden.

Der Protestantismus hat das im Hinblick auf die Musik immer gewusst. So hat Johann Sebastian Bach den Schmerz in seinen Kantaten, Passionen und Chorälen höchst eindrücklich zum Klingen gebracht. Er reflektierte dabei explizit, dass das Leitbild des Kreuzes uns helfen kann, schmerzhaftes Verlusterfahrungen im irdischen Leben zu ertragen. »Musik ist so reichhaltig und bis heute attraktiv und unübertroffen darin, dass sie die Polaritäten von Dissonanz und Konsonanz in einer Spannweite auslotet, die einzigartig ist. Anders gesagt: Gerade Musik, die sich dem Schmerz stellt, kann große Musik werden.«³⁵ So ist es auch mit der bildenden Kunst.

So sehr Martin Luther die Musik zu schätzen wusste, so begrenzt war sein Sinn für die Artikulationsmöglichkeiten der bildenden Kunst.³⁶ Vielleicht ist das

33 Ebd., S. 78.

34 Wils, Jean-Pierre: »Der Schmerz und das Leiden. Über Sprache und Identität als Probleme theologische Ethik«, in: Gerhard Höver (Hg.), Leiden. 27. Internationaler Fachkongress für Moralthologie und Sozialethik (September 1995 Köln/Bonn), Münster: 1997, S. 95-130, hier S. 106.

35 Klek, Konrad: »Schmerz in Theologie und Frömmigkeitsgeschichte. Im Fokus von Kirchenlied und Kirchenmusik«, in: Praktische Theologie 49 (2014), S. 213-220, S. 219.

36 Die These stützt sich vor allem auf Luthers Invokavitpredigten. Luthers Worte gegen die Wittenberger Bilderstürmer in den Invokavitpredigten von 1522, die im Nachlass von Matthias Grünewald gefunden wurden, haben den Künstler vermutlich von Luther distanziert. Bilder, so stellt Luther dort fest, sind weder gut noch böse, man mag sie haben oder auch nicht.

der Grund, weshalb sich Matthias Grünewald nicht explizit der reformatorischen Bewegung anschloss, obwohl er ihr inhaltlich nahestand und etliche Schriften Luthers in seinem Nachlass gefunden wurden.³⁷ Grünewalds Kunst war keine schablonenhafte Bedarfskunst, die nur wiederholte und ins Bild setzte, was andernorts schon mit Worten hinreichend gesagt worden war. Grünewald schuf eine eigene Bildsprache, die über Worte hinausging und die Kühnheit hatte, die Schönheit Gottes in der Ästhetik des Hässlichen zu fassen. Otto Dix faszinierte genau das am Isenheimer Altar: Grünewalds Gekreuzigter zeigt die Wirklichkeit und Hässlichkeit eines zu Tode Gefolterten, er schließt sich nicht den »schönen Bild-Lügen in der christlichen Malerei«³⁸ an, sondern zeigt Mut zu einem beklemmenden Realismus. Bis heute vermitteln die eindringlichen Bilder des Isenheimer Altars die Botschaft: »[G]erade da, wo es zum Davonlaufen ist, hält das Höchste stand, und das, was abstürzen möchte ins Bodenlose, findet seinen Halt.«³⁹

Der Isenheimer Altar wurde als Meisterwerk der Kunstgeschichte gegen Ende des 19. Jahrhunderts wiederentdeckt und vor allem im 20. Jahrhundert breit und vielfältig rezipiert – in der Literatur, in der Kunst, in der Musik und auch in der Theologie. In und nach den Weltkriegen wurde der Altar zu einem Sinnbild für die traumatischen Erfahrungen des Krieges. Viele bekannte Künstler bezogen sich auf den Isenheimer Altar wie z.B. Pablo Picasso, Max Beckmann, Paul Klee u.v.a.m., doch keiner tat es so kontinuierlich und intensiv wie Otto Dix: Mehr als hundert Werke von Dix knüpfen an Grünewalds Meisterwerk an. Paul Hindemith schrieb eine eigene Sinfonie und Oper zu »Mathis der Maler«. Paul Tillich bezeichnet den Altar als »greatest German picture ever painted«⁴⁰ und Karl Barth hatte ein Leben lang einen großformatigen Kunstdruck der Kreuzigungsszene vor sei-

Besser wäre es, sie nicht zu haben. Vgl. WA 10/3, S. 26-28 u. S. 35. Bilder sind für Luther ein Adiaphoron. Für Grünewald ist das Bild hingegen nicht nur Instrument für die Veranschaulichung einer Botschaft, sondern die Sache selbst. Das unterscheidet seine Kunst auch von der eher schlichten Veranschaulichungskunst eines Lukas Cranach, die ikonographisch zu verdoppeln suchte, was theologisch bereits gesagt worden war. Melanchthon hat diesen Unterschied wahrgenommen und kommentiert. Vgl. zum Ganzen: Marquard: 2019, S. 73f.

37 Reiner Marquard sieht eine Affinität zwischen der Kunst Grünewalds und der Theologie der Wittenberger. Er bezieht sich dabei auf Heike Hagedorn und Karen van den Berg, die herausgearbeitet haben, dass und wie sich das reformatorische Gedankengut auf Grünewalds Kunstschaffen auswirkte. Melanchthon spricht von Grünewald geradezu vertraulich von »Matthias« – anders als von Dürer, der nur mit dem Nachnamen genannt wird. Vgl. Marquard: 2019, S. 67f.

38 Otto Dix in einem Interview, zit.n. Schubert, Dietrich: »Grünewald-Impulse im Werk von Otto Dix«, in: Frick/Schnitzler, Der Isenheimer Altar (2019), S. 197-227, hier S. 221.

39 R. Marquard: 2019, S. 79.

40 Tillich, Paul: On Art and Architecture, Jane Dillenberger/John Dillenberger (Hg.), New York: 1989, hier S. 99.

nem Schreibtisch hängen – in seiner Theologie allerdings immer mit dem Fokus auf den Zeigefinger des Johannes, weniger auf die Kreuzigung selbst.⁴¹

Die Passion Christi wird im Isenheimer Altar in die Passionsgeschichte der Menschen eingebettet – und die menschlichen Passionsgeschichten werden wiederum zum Schlüssel für die Passion Christi. Beide beziehen sich wechselseitig aufeinander. Die Passion Christi führt die Gläubigen zur *compassio*, zum Mitleiden mit den Leidenden, zur Empathie mit allen Schmerzgeplagten und Gefolterten und zu einem helfenden Engagement für Kranke, Schwache und Verletzte. Berührend ist dabei nicht nur, wie realistisch sich Grünewalds Bilder den Abgründen des Schmerzes stellen, sondern wie sie zugleich auf zarte Weise Trost vermitteln. Ohne eine Gemeinschaft des Schmerzes und ohne das Vertrauen auf die Zuwendung und Barmherzigkeit Gottes ist Schmerz nicht zu ertragen. Die religiöse Kommunikation der Gegenwart täte gut daran, die Erinnerung an das Leiden Christi in dieser Vieldimensionalität zu pflegen und damit Schmerz und Leid ungeschönt zum Ausdruck zu bringen, aber auch den Mut zu haben zu trösten und Hoffnung zu wecken mit Blick auf den Gekreuzigten und Auferstandenen.

41 Zur Literatur vgl. Aurnhammer, Achim: »Der Isenheimer Altar in der Literatur der Klassischen Moderne«, in: Frick/Schnitzler, Der Isenheimer Altar (2019), S. 155-181 und: Olaf Peters, »Letzte Grenzen der Verzweiflung«. Grünewald und die Moderne Kunst am Beispiel von Lovis Corinth und Alois J. Schardt, in: Frick/Schnitzler, Der Isenheimer Altar (2019), S. 183-195; zu Otto Dix vgl. D. Schubert: 2019; zu Karl Barths Rezeption vgl. Marquard, Reiner: Karl Barth und der Isenheimer Altar (Arbeiten zur Theologie, Band 80), Stuttgart: 1997; zu Paul Hindemith vgl. Schaal-Gotthardt, Susanne: »Ist, dass du schaffst und bildest, genug?« Grünewald-Rezeption in Paul Hindemiths Sinfonie und Oper *Mathis der Maler*«, in: Frick/Schnitzler, Der Isenheimer Altar (2019), S. 229-249.