Grünewalds Sebastianstafel und das Sebastiansthema in der Renaissance

Autor(en): **Vogt, Adolf Max**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **18 (1958)**

Heft 4: **Probleme der nordischen Renaissance**

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-164368

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Grünewalds Sebastianstafel und das Sebastiansthema in der Renaissance

Von ADOLF MAX VOGT

(TAFELN 57–60)

Die Geschichte der Sebastiansdarstellungen ist mindestens zur Hälfte ein medizingeschichtliches Problem[1] und erst zur andern – vielleicht sogar schwächeren Hälfte – ein kunstgeschichtliches. Sebastian – wie Georg ein Soldat, der zum Märtyrer wurde – ist erst nach geraumer Zeit zum Pestheiligen geworden. Im Augenblick aber, da er diese Rolle übernahm, stieg und fiel seine jeweilige Bedeutung in eben dem Masse, als der Schwarze Tod die Völker heimsuchte. Die kunstgeschichtliche Betrachtung hat also hier – wie in manchen analogen Fällen – keineswegs ein ästhetisch, d. h. künstlerisch-formal freigestelltes Problem vor sich, sondern einen Darstellungstypus, der streng sachlich gebunden ist an die Unheilabwehr, was wiederum (in moderner, säkularisierter Sprache ausgedrückt) eine im Grunde medizinische Funktion war. Die Acta sancti Sebastiani wissen allerdings noch nichts von einem Patrocinium contra pestem, hingegen muss Sebastian spätestens im 7. Jahrhundert die Eigenschaft des «alexikakos», des Unheilabwehrenden, zugewachsen sein. Das Tertium comparationis findet sich – beim Pestkranken wie beim Pfeilbesteckten – in dem von Wunden überdeckten Körper[2].

Die Wandlungen des Sebastianstypus durch die Jahrhunderte sind nicht übermässig variantenreich und führen im Trecento Italiens zum unbekleideten Typus, der, zusammen mit der Bartlosigkeit, ab etwa 1450 zur Regel wird. Für die Verbreitung der Sebastiansgestalt sorgte u. a. der Antoniterorden, der seine Hilfe vor allem unter Fürbitte der Nothelfer entfaltete; dies waren namentlich Antonius selber (für die Behandlung des Antoniusfeuers), Sebastian (für die Pest), Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist (für die Epilepsie).

Gerade diese vier Genannten sind es, die neben dem Gekreuzigten und neben Maria und Magdalena das Programm der ersten Schauseite des Isenheimer Altars von Grünewald (Tafel 57, *1*) ausmachen; vor sie wurde der ins Isenheimer Spital eingelieferte Kranke geführt, in der Erwartung einer Wundertat. Der Maler muss diese Bewandtnis des Auftrages genau gekannt und während seiner Arbeit stets die menschlichen Grenzsituationen vor sich gesehen haben, die sich vor dem einst vollendeten Altarwerk dann abspielen mussten.

Dem Kunsthistoriker stellen sich vor dieser ersten Schauseite folgende Probleme:

1. Die maßstäblich verschiedene Grösse zwischen Flankengestalten (Sebastian, Antonius) und Zentralgestalten (Kreuzigung mit Assistenzfiguren).
2. Die Verschiedenheit der Farbenpartitur zwischen Kreuzigung und Sebastiansfigur (auffallend besonders das zitronensaure Rot des Schleiers der Sebastiansfigur, eine Farbe, die für Grünewald wie für die Epoche im Norden zumindest bislang unbekannt ist).
3. Die Verschiedenheiten der einzelnen Bildräume.
   (Die Kammerwand des Sebastiansbildes – die Marterung spielt sich sonderbarerweise vor einer Säule, aber doch in einer Kammer mit Fenster ab – hintergreift scheinbar die Kreuzigungslandschaft daneben. Der Bildraum der Sebastianstafel ist ein präziser, handgreiflich ausmessbarer Binnenraum gegenüber der massfreien, nicht auszumessenden Einöde der Kreuzigung.)

[1] Henry E. Siegerist, Sebastian-Apollo. In: Archiv für Geschichte der Medizin, Bd. XIX, Heft 4, Leipzig 1927.
[2] Um die Erklärung haben sich Detlev Frh. v. Hadeln und Victor Kraehling bemüht.

4. Das Paradoxon des lebenden Monuments.
(Ein Mann aus Fleisch und Blut ist auf einem steinernen Postament dargestellt).
5. Das Paradoxon der modellmässig bereitgestellten Martergestalt.
Sebastian wirkt in seiner eigentümlich stillen, leidenschaftslosen und beschaulichen Art ausgesprochen modellmässig: eine Gestalt, die ihre Rolle zu spielen vergessen zu haben scheint und passiv daraus herausgleitet. (Eine Art Präsenzschwund also, wie er in den früheren Werken Grünewalds, der ja sonst unvergleichbar in der Wirklichkeit des Darzustellenden aufgeht, unbekannt ist.)

Diese fünf Feststellungen geben der Sebastianstafel im Gesamtrahmen des Isenheimer Altars immerhin eine so betonte Sonderstellung, dass die Frage schon aufgeworfen worden ist, ob dieses Flankenstück überhaupt von des Meisters Hand sein könne. Um dazu Stellung nehmen zu können, haben wir uns zunächst nach andern Sebastiansdarstellungen der Renaissance umzusehen.

Antonello da Messina hat in einem heute in Dresden (Tafel 58, 5) aufbewahrten Bilde den Heiligen am Marterpfahl genau in der Mittelachse dargestellt und die Hintergrundslandschaft sorgfältig nach den Perspektivgesetzen[3] des 15. Jahrhunderts durchgestaltet; sogar die Pfeile, die im Leib des Märtyrers stecken, mag der Betrachter als Vergegenständlichungen der Perspektivlinien[4] empfinden; kein Zufall also, dass die Malerei der Frührenaissance das Sebastiansthema so häufig aufgegriffen hat[5].

In der Hochrenaissance des 16. Jahrhunderts scheint man perspektivische Darstellungen als allzu aufdringlich empfunden zu haben, jedenfalls werden von den grossen Meistern dieser Zeit – etwa von Giorgione, von Raffael oder von Tizian – auf verschiedene und für den betreffenden Meister sehr charakteristische Weise Sublimierungen des Motivs angestrebt. Wir können hier leider nicht näher darauf eintreten.

Für Dürer bot das Sebastiansthema geringen Anreiz. Ihm lag die Darstellung passiven Erleidens nicht; gross wird er da, wo ein aktives Eingreifen und Handeln zu schildern ist – also etwa beim Thema des heiligen Georg, dem andern Soldatenmärtyrer, der eine eigentliche Leitfigur für Dürer ist.

Das eigentümlichste und komplexeste Verhältnis zum Sebastiansmotiv hat jedoch Michelangelo. In zwei Motivreihen hat er deutliche Bezüge zum Thema, überwindet diese Bezüge aber beide Male durch Rückgriff auf die Antike. Da ist zunächst das Thema der Bogenschützen[6], das Arnold von Salis mit dem Götterschiessen in der sogenannten Villa Raffael und damit mit dem antiken Bildmotiv des Wettschiessens auf die Herme in Zusammenhang gebracht hat. Die andere Motivreihe bilden die «Sklaven», speziell diejenigen des Louvre, die man schon immer als Verwandte des Sebastian empfunden hat, die man aber mit ebenso vielen Gründen auf ein antikes Werk zurückführen kann: auf den Laokoon (bei dessen Entdeckung, 1506, Michelangelo zugegen war). Dieser Rückgriff Michelangelos kommt einem grundsätzlichen Verschieben der Instanz gleich. Während es im Sebastiansmotiv die Menschheit ist, die als böse, unverständige Macht gegen den Frommen auftritt, ist es bei Michelangelos Sklaven (und auch beim Laokoon) eine unerforschbare Gottesgewalt, die den Menschen schlägt und peinigt. Die Hochrenaissance kann sich nicht mehr mit dem Dualismus zwischen böser Menschenmacht und passiver Frömmigkeit abfinden und beruhigen; vielmehr entsteht die Tendenz, diesen Dualismus nun in das Göttliche selbst zu transponieren.

3 Vgl. die Arbeiten darüber von Erwin Panofsky, Bernhard Schweitzer (für die Antike) und (neuerdings) Kurt Badt.

4 Das 15. Jahrhundert zeigt eine auffällige Vorliebe für den Pfeil überhaupt (als Beispiel für viele: Mantegna, Tafel 59, 6). Eine Verkoppelung des Sebastiansmotivs mit Perspektivdarstellungen findet sich später besonders drastisch bei Callot (vgl. dazu Erwin Gradmann, Phantastik und Komik, Bern 1957).

5 Man könnte die Untersuchung weiterziehen bis zu Goya – «Erschiessung vom 3. Mai 1808» –, Manet, schliesslich vor allem bis zu Paul Klee, der ja bekanntlich mit der Perspektive ironisierend abgerechnet hat und dazu auffällig oft das Pfeilmotiv verwendet. Bei einer solchen Untersuchung dürfte auch deutlich werden, dass das Sebastiansmotiv keineswegs nur an der Ausgestaltung des männlichen Aktes entscheidend beteiligt ist, sondern auch an der Ausarbeitung der Darstellung der subjektiven Persönlichkeit überhaupt, die ja in diesem – dem 15. – Jahrhundert erst eigentlich zur Sprache kommt.

6 Rötelzeichnung Windsor.

Wie verhält sich Grünewalds Sebastianstafel zu dieser Wandlung des Motivs? Das an und für sich einfache Thema ist hier zu einer vielschichtigen, kompliziert gebrochenen Leistung geworden. Es lassen sich deshalb fast unerschöpflich Fragen vor dieser Tafel aufwerfen. Um der Gefahr einer Zersplitterung zu entgehen, halten wir uns an die beiden offensichtlichsten Widersprüche. Zum einen ist Grünewalds Sebastian ein «lebendes Monument», ein Mann aus Fleisch und Blut, der denkmalhaft auf einem Sockel steht; zum andern ist er eine «drapierte Martergestalt», die zwar höchsten Schmerz erleiden müsste, jedoch stillebenhaft arrangiert vor uns steht. Diese beiden Widersprüche sind auch im Werke Grünewalds neu; es sind Widersprüche von der Art, die zweierlei Wirklichkeiten kollidieren lassen.

Gewiss ist es nicht neu, dass Standfiguren denkmalhaft und auf Sockeln gemalt werden. Seitdem die Malerei – speziell die niederländische – ihre Ambitionen auf die sogenannte Realität gerichtet hatte, mussten sie derartige Augentäuschungen reizen (Tafel 58, *4*). Nicht nur eine Blume und ein Insekt sollten zum Riechen und zum Wegscheuen verblüffend nachgeahmt sein, sondern auch die steinerne Standfigur in der Nische, wie sie in der Kirche zu sehen war, sollte als Trompe-l'œil auf einer Altarschauseite – als Realitätenübersprung gewissermassen – verblüffen. Eine Stufe weiter geht der Aixer Verkündigungsmeister um zirka 1440. Zwar stellt er seinen Propheten Jeremia (Tafel 58, *3*) – jetzt in Brüssel – auf einen Sockel, lässt ihn jedoch in Fleisch und Blut atmen. Man möchte hier von einer Kollision zweier Wirklichkeiten – der skulpturalen und der fleisch-lich-gegenwärtigen – sprechen[7].

Grünewalds Sebastian (Tafel 58, *2*) führt diese Entwicklung noch weiter. Der Meister stellt nicht einfach einen lebenden Märtyrer auf einen steinernen Sockel, sondern er stellt ein Modell, einen Modell stehenden jüngeren Mann, der die Pose des Sebastian einnimmt, auf einen Sockel, in welchem gleichsam – man beachte nur das offenbar doch «steinentsprossene» Laubgewinde – die aufgesteigerte Komplikation im obern Bildteil vorbereitet wird.

Uns scheint, dass in Grünewalds Gestaltung italienische Einflüsse fassbar werden. Mantegna hat das Sebastiansthema verschiedentlich aufgegriffen und zumal in dem jetzt im Louvre hängenden Bild (Tafel 59, *7*) wird der Gegensatz zwischen totem Marmor und lebender Pflanze, zwischen Steinfuss als Skulpturenrest und Menschenfuss (des Märtyrers) grossartig dargelegt[8]; beachtet man auch die Seilverknotung an der Säule – speziell die untere –, so bekommt man den bestimmten Eindruck, Grünewald müsse solches gesehen haben, habe vor derartigen Mustern das Stillebenhafte der Dinge erstmals wahrgenommen. – Was nun die Körperhaltung von Grünewalds Sebastian betrifft, so findet sich im Œuvre Mantegnas eine überraschende Entsprechung, indem bei der Figur der Judith (Tafel 59, 8) – jetzt in Washington[9] – Stand- und Spielbein, Kopf-Schulter-Haltung und linker Oberarm fast identisch und auch die Draperien mit der betonten Spiralführung von rechts unten nach links oben sehr verwandt sind. Wir möchten mit solchen Hinweisen Mantegnas Gestalt nicht als empirische Vorlage Grünewalds ausgeben, sondern damit lediglich aufzeigen, wie nahe dieser mit seiner Sebastiansfigur – und nur mit ihr – an das italienische Gebaren heranrückt. Der Meister gegenklassischer Malerei inmitten der Zeit der Renaissance frappiert hier mit einem Kontrapost samt Körperwindung und Spiralzug der Stoffe, wie er sich sonst nur bei den grossen südlichen Meistern findet.

7 Selbstverständlich hatten solche Widersprüche nicht nur in manieristischen Epochen, sondern stetsfort ihre Liebhaber. Die Motivreihe liesse sich beträchtlich erweitern. (Vgl. z. B. Jan Lutma, Selbstbildnis 1681.)

8 Wir befürworten in unserem Grünewaldbuch (vgl. Anm. 11) die alte These der Italienfahrt Grünewalds und setzen sie *vor* die Entstehung der Sebastianstafel, die von der neueren Forschung mehrheitlich als letzte Arbeitsetappe des Isenheimer Altars betrachtet wird. Wilhelm Stein hat kürzlich (vgl. Schweizer Monatshefte 1958, VI) diese These ebenfalls aufgenommen und dabei sehr direkt mit Mantegna verknüpft, wie wir auch tun, doch halten wir im Gegensatz zu Stein von Mantegnas Sebastiansdarstellungen diejenige des Louvre für die Grünewald am nächsten stehende (und nicht diejenigen von Wien und Venedig).

9 National Gallery of Art, Washington, D. C., Paintings and Sculpture from the Widener Collection, Washington 1948, No 638, Tf. 10.

Obwohl es in der Kunstgeschichte gebräuchlich ist, bei der Erörterung von Einflüssen, die sich im Werke der einzelnen Meister aufzeigen lassen, hauptsächlich bei der voraufgehenden Generation zu suchen und oft genug das Lehrer-Schüler-Verhältnis noch in gereiften Werken vorauszusetzen, so trifft es doch wohl ebenso zu, dass der gereifte Künstler auch auf das Schaffen der Gleichaltrigen achtet. Aus dieser Überlegung heraus sei hier auch das Verhältnis Grünewalds zu Raffael gestreift. Falls der Meister – wie wir dies voraussetzen möchten – in diesen Jahren in Italien war, ist es möglich, dass er von Raffaels «Disputa» (1510), der «Befreiung Petri» (1512), der Sixtinischen Madonna (1512) etwas gehört oder (indirekt, wenn nicht sogar direkt) gesehen hat (Tafel 60, *11* und *12*). Die Figur mit Spiralzug kennzeichnet ja in besonderem Masse gerade diese Werke Raffaels.

Wenn wir noch weiter Umschau halten nach Werken im damaligen Italien, die Grünewald (direkt oder auch durch Vermittlung der Graphik) in der Gestaltung seines Sebastian beeinflusst haben könnten, so bliebe auch daran zu erinnern, dass der Apoll vom Belvedere (Tafel 60, *10*) 1511 von San Pietro in Vincoli zum Belvedere übergeführt wurde, wo ihn die Künstler sehen und zeichnen konnten. Eine engere Annäherung an ihn ist zwar in Grünewalds Figur nicht feststellbar, aber die Beinhaltung ist fast entsprechend und das Tuch könnte immerhin einen entscheidenden Eindruck hinterlassen haben[10].

Was die Armhaltung von Grünewalds Sebastiansfigur betrifft, so wird man hier nicht in der Ferne suchen wollen, findet der Gestus doch eine sehr nahe Entsprechung am Altarwerk selbst, zu dem sie gehört: in der Maria des Kreuzigungsbildes (Tafel 59, *9*). Man müsste – und wir haben dies an anderer Stelle bereits getan[11] – unter Berücksichtigung der Verschiedenheit der beiden Motive die Arm-, Hand- und Fingerhaltungen genauestens vergleichen[12], um den Nachweis zu erbringen, wie sehr sich von der früheren zur späteren Gestaltung im Maler eine Veränderung vollzogen hat: die Veränderung dessen, der aus der Vollmacht der religiösen Leidenschaft, der Betroffenheit, der Inständigkeit entlassen ist, unter Zweifel und Irritiertheit leidet und nun Spielformen, Posierformen ausgestaltet, die früher schlechterdings nicht denkbar gewesen wären. Der Eindruck des Modellstehens würde sich dabei wiederum bestätigen.

Das Modellmässige hat seine Eigenart darin, dass eine Rolle übernommen wird, und Rollespielen bedeutet: etwas vorübergehend verkörpern, dieses aber nicht selber sein. Das Modell «trägt» eine Rolle, genauer: einen bestimmten Moment daraus, und es bleibt in dieser Rolle, äusserlich, obwohl es in Gedanken nicht mehr bei der Sache ist. Nun sind zwar Modelle auch damals schon von den Malern benützt worden, was Modellstehen aber überhaupt heisst – nämlich als Konflikt zwischen Rolleübernehmen und Dochnichtsein – wird nur bei Grünewald evident. Der Psychologe würde vielleicht geradezu von Fehlleistung sprechen, wenn man ihn zum Beispiel auf die Rolle der Pfeile im Isenheimer Bild aufmerksam machte. Es gibt da die Sorte der im Fleische des Märtyrers steckenden Pfeile, die an Grausamkeit der Verletzung wahrhaft deutlich sind, und es gibt die andere Sorte, gewissermassen die Stillebenpfeile, die geradezu herausfordernd «ästhetisch» arrangiert sind (an der Rundung der Säule sowie unten am Sockel); es gibt also einerseits Pfeile als Zeug – nämlich als Zeug oder Gerät zum Töten – und es gibt anderseits Pfeile als Ding – Ding ohne Bewandtniszusammenhang, ästhetisch arrangiert wie Blumen. Auch dies sind zwei Wirklichkeiten, die mitbeteiligt sind am Gesamteindruck des Modellhaften. Die Schönheit dieser Stillebenpartien ist auf provozierende Art makellos. Sie hat geradezu etwas Klassizistisches in dem Gefühl für die Steinkühle und für die Schattenspiele der sich auffasernden Strick-Enden, ganz zu schweigen von der Farbigkeit, die mit bläulichkalten Tintentönen arbeitet. Dieser «Klassizismus» lässt sich wohl nur dadurch erklären, dass Grünewald vor den Leistungen der Renaissance (bzw. der Antike) mit

[10] Lediglich die Armhaltung weicht ganz ab; sie fände für Grünewalds Darstellung schon eher eine Parallele in Lysipps Figur eines Schabers.

[11] Adolf Max Vogt, Grünewald, Meister gegenklassischer Malerei, Artemis-Verlag, Zürich, 1957.

[12] Genaue Untersuchungen der Augentopographie, der Nasen- und Mundbildung, der Haartracht würden in die Nähe von Holbein führen, so wie man bei der Körperhaltung usw. in die Nähe Mantegnas und sogar Raffaels gelangt.

derselben Sehnsucht *wie* Ausgeschlossenheit steht, die der Klassizist später vor ihnen empfunden hat. Für beide, den (eigentlichen) Klassizisten wie für Grünewald, ist klassische Form nur als «Stillleben» intendierbar: als stilles, zur Ruhe, zur Kühle und Starre verwandeltes Leben, jedoch eben nicht als Leben im vollen Vollzug.

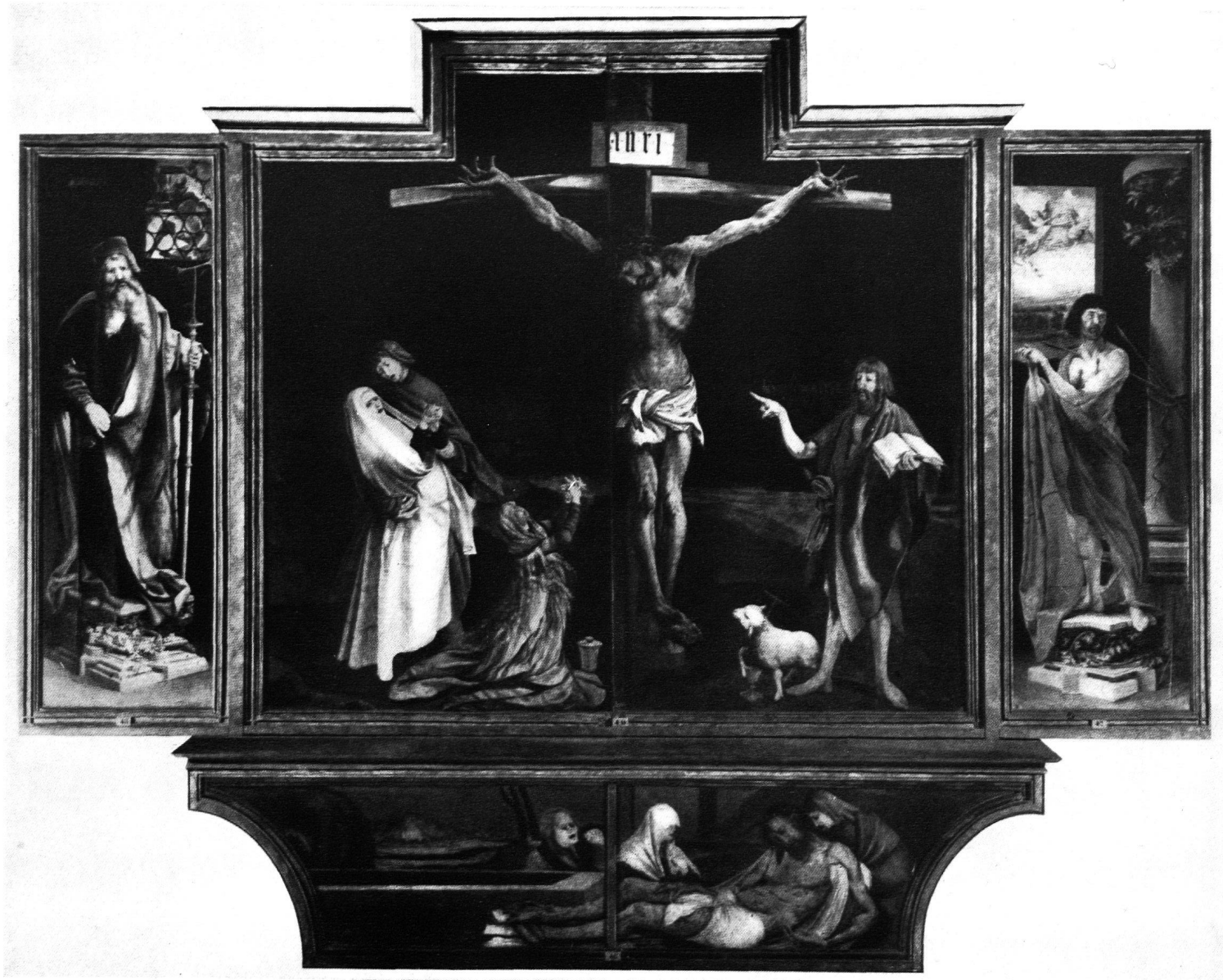
Grünewald muss – wir haben dies in unserem Buche eingehend dargelegt – nach der gewaltigen Spannung und Überspannung seiner Isenheimer Arbeit in eine Krise gekommen sein, die letzten Endes eine Glaubenskrise war. In dieser Verfassung muss er direkt oder indirekt auf Renaissanceeindrücke gestossen sein, und diese müssen in das Vakuum seiner Krise heftig eingeströmt sein. Im Bewusstsein, selber den früheren Glaubensüberschwang nicht mehr zu vermögen, fügt er sich den neuen Forderungen der Hochrenaissance, schafft einen messbar dimensionierten Raum, nimmt die antikische Säule an, stellt das Modell davor – und versagt nun grossartig vor der Aufgabe, indem in diesem Werk alles, was an innewohnender Komplikation denkbar ist, offenbar wird: durch die Modellarbeit entsteht die Missproportion zum Kreuzigungsbild; Farbe und Raumauffassung werden wohl der Hochrenaissance angenähert, doch verrät die erstere immer wieder – man vergleiche das Rot, das durch Beleuchtung von hinten wie mit Säure durchsetzt scheint –, dass diese Annäherung nicht voll gelingen kann, sondern in der Gebrochenheit verharrt; die Paradoxie des «lebenden Monuments» und die der «drapierten Martergestalt» ist Beweis dafür, dass Grünewald die Wirklichkeit seiner früheren Welt des Glaubensüberschwanges nicht mehr hat, aber auch nicht in die andere Welt des Klassischen überzutreten in der Lage ist: er bleibt im Paradoxen, im Widerspruch, in der widersprüchlichen Überlagerung verschiedener Realitäten.

Grünewalds Sebastiansbild ist keineswegs bloss «klassizistisch» im Sinne des unerfüllbaren Annäherungsversuchs, sondern es ist weit komplexer und tiefer gebrochen; es ist in abgründigem, aber auch durchaus starkem Sinne manieristisch.

Die Kunstgeschichte wird einen Gewinn davon haben, wenn sie neben den reinen Epochenbegriffen (wie Renaissance, Gotik usf.) auch stets die «idealtypischen» Begriffe diskutiert. Ein solcher ist – wesentlich durch Wölfflin herausgearbeitet – das Klassische. Neben ihm gibt es, ebenso legitim, das Antiklassische oder Gegenklassische, wie es auch das legitim Manierierte gibt, das eben nicht aus Schwächlichkeit hervorgeht, sondern aus dem echten Erleiden von Widerspruch zwischen verschiedenen Realitäten. Für den ersten Fall, das Gegenklassische, wüssten wir keine grossartigeren Muster zu nennen als die Isenheimer Kreuzigung und Auferstehung, für den zweiten Fall, das Manieristische, kaum ein tieferes Eingeständnis der Gebrochenheit zwischen zwei Welten, als es die Sebastianstafel darstellt mit ihrer exemplarischen Modellpose, die ein religiöses Motiv gewissermassen «entmythologisiert» und auf die Ebene des «Als-ob» verschiebt.

BILDNACHWEIS

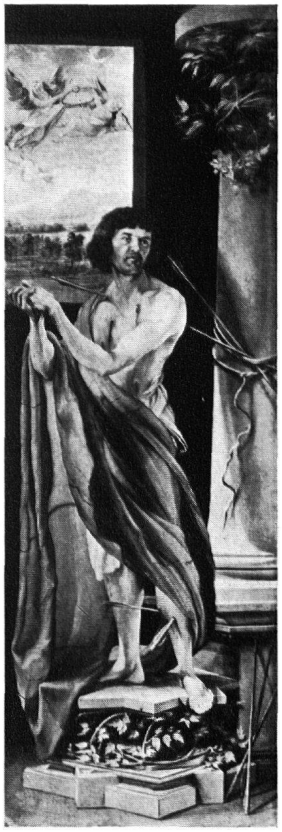
Tafel 57	*1*	Reproduktion aus H. A. Schmid, Die Zeichnungen und Gemälde von Matthias Grünewald, Strassburg 1911, Tafel 5.
Tafel 58	*2*	Reproduktion aus H. A. Schmid, a. a. O. Tafel 5.
	3	Nach Photo Öffentliche Kunstsammlung Basel.
	4	Photo Hanfstaengl, München.
	5	Reproduktion aus H. Tietze, Treasures of the National Galleries, London 1955, Abb. 242.
Tafel 59	*6*	Reproduktion aus E. Tietze-Conrat, Mantegna, Phaidon 1956, Tafel 14.
	7	Reproduktion aus E. Tietze-Conrat, a. a. O. Tafel 57.
	8	Reproduktion aus National Gallety of Art, Washington, D.C., Paintings and Sculpture from the Widener Collection Washington 1948, Tf. 10.
	9	Reproduktion aus H. A. Schmid, a. a. O. Tafel 57.
Tafel 60	*10*	Heinrich Bulle, Der schöne Mensch im Altertum, Tafel 99.
	11	Photo Anderson Nr. 1127.
	12	Photo Anderson Nr. 4344.



1

1 Grünewald, Erste Schauseite des Isenheimer Altars. Colmar, Musée d'Unterlinden

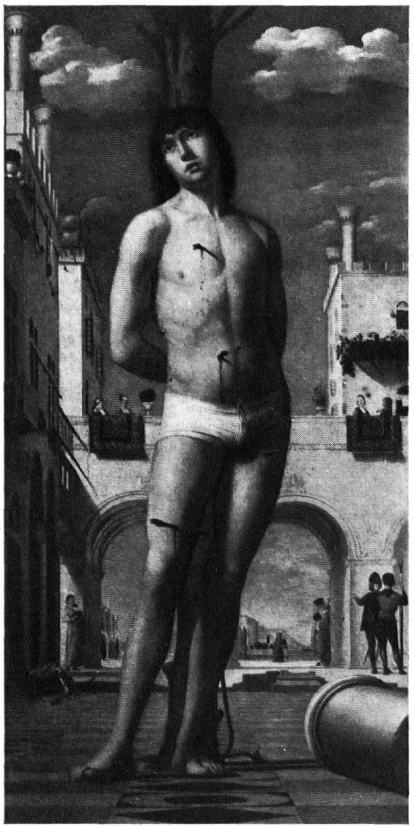
GRÜNEWALDS SEBASTIANSTAFEL



2

3

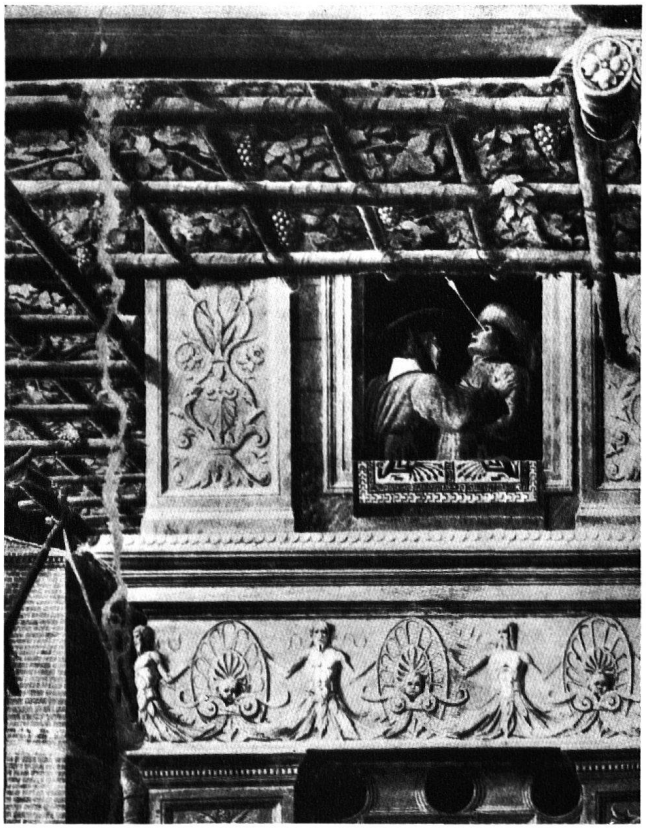
4



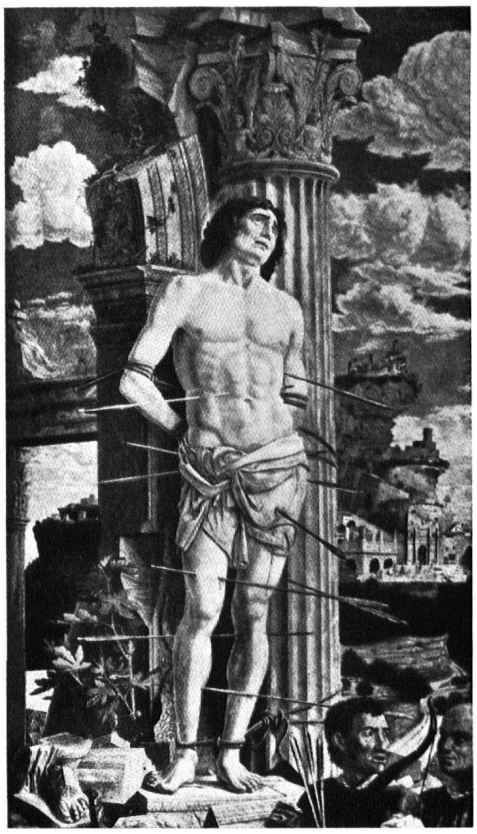
5

2 Grünewald, Hl. Sebastian. Rechter Flügel der ersten Schauseite des Isenheimer Altars. H. 232 cm, Br. 75 cm. *3* Meister der Verkündigung von Aix, Prophet Jeremia. H. 152 cm, Br. 86 cm. Bruxelles, Musée Royal. – *4* Hubert und Jan van Eyck, Johannes d. T., Flügelbild vom Genter Altar. H. 147 cm, Br. 52 cm. – *5* Antonello da Messina, Hl. Sebastian. H. 171 cm, Br. 86 cm. Dresden, Gemäldegalerie

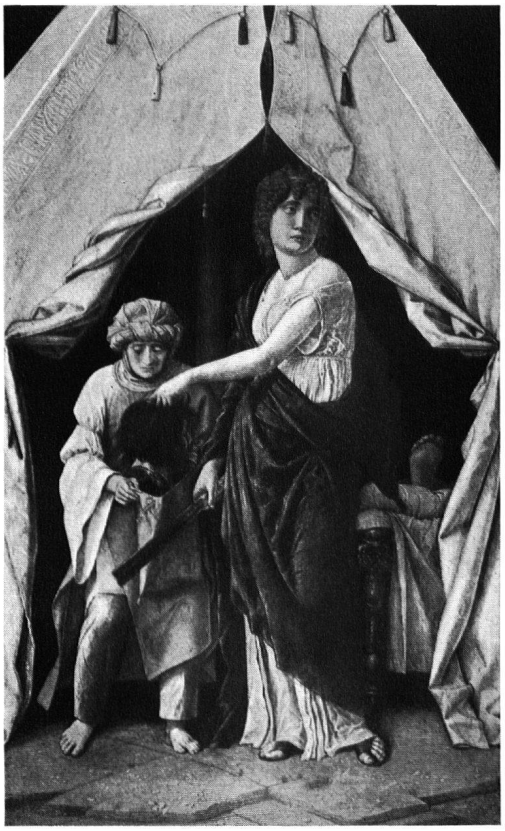
GRÜNEWALDS SEBASTIANSTAFEL



6



7

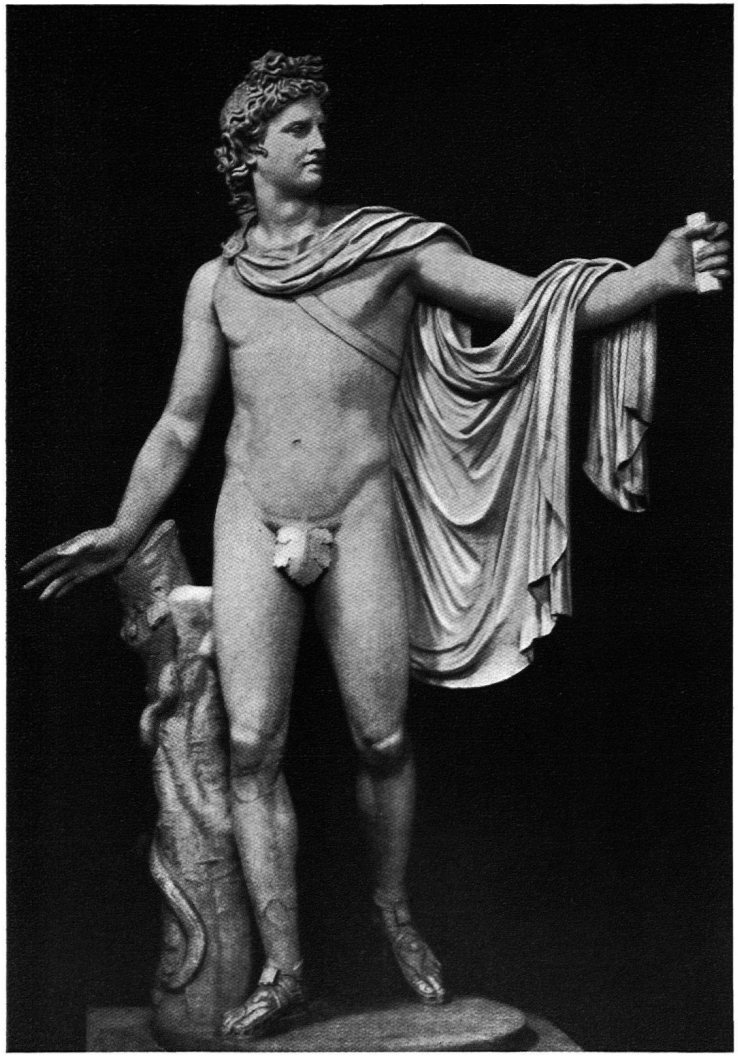


8

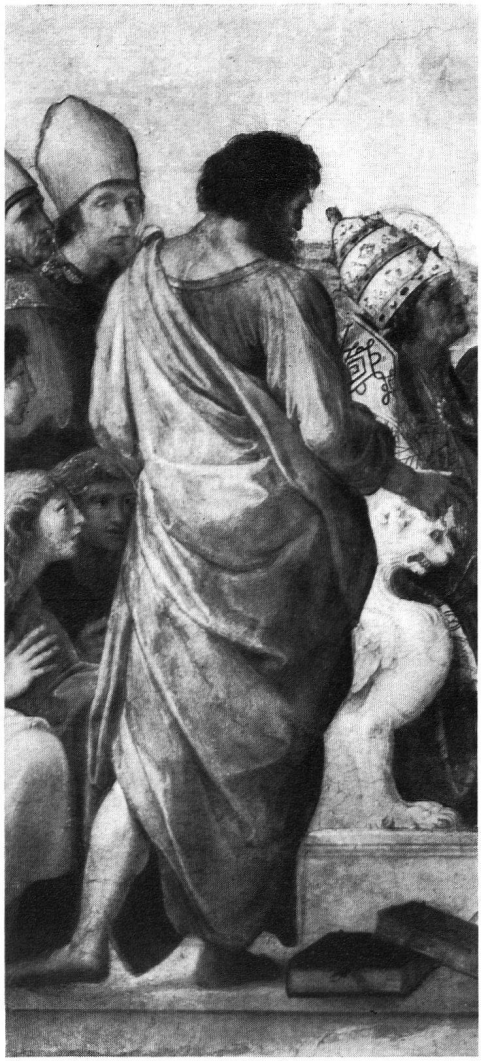
9

6 Andrea Mantegna, Ausschnitt aus: Martyrium des hl. Christophorus. Padua. – *7* Andrea Mantegna, Hl. Sebastian. H. 260 cm, Br. 147cm. Paris, Musée du Louvre. – *8* Andrea Mantegna (oder engster Umkreis), Judith mit dem Haupt des Holophernes. H. 260 cm, Br. 180 cm. Washington, National Gallery of Art. – *9* Grünewald, Maria und Johannes, Ausschnitt aus der Kreuzigungstafel des Isenheimer Altars

GRÜNEWALDS SEBASTIANSTAFEL



10



11

12

10 Apollon vom Belvedere, Leochares zugeschrieben. Römische Kopie nach dem Original des 4. Jh. v. Chr. Rom, Vatikanische Slgn. – *10* Raffael, Rückenfigur. Ausschnitt aus: La Disputà del Sagramento. Rom, Vatikan, Stanza della Segnatura. – *12* Raffael, Engel. Ausschnitt aus: Die Befreiung Petri. Rom, Vatikan, Stanza d'Eliodoro