Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 29 (2005)

Artikel: Bildbetrachtung : Matthias Grünewald: Das "Engelskonzert" vom Isenheimer Altar (vor 1516 vollendet)

Autor: Hoffmann-Axthelm, Dagmar

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869033

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

BILDBETRACHTUNG
MATTHIAS GRÜNEWALD: DAS „ENGELSKONZERT“ VOM ISENHEIMER ALTAR (VOR 1516 VOLLENDET)

Die Anmut der musikalischen Zusammenklänge vermehrt die Freuden der Seligen. Musikinstrumente bedeuten ja geradezu das Glück seliger Geister. [...] Daher stellen auch die Maler, wenn sie die Freuden der Seligen ausdrücken wollen, Engel dar, die verschiedene Musikinstrumente spielen. Dies würde die Kirche nicht zulassen, wenn sie nicht glauben würde, dass die Freuden der Seligen durch Musik vermehrt werden.

Johannes Tinctoris, *Complexus effectuum musices.*

Der 29. Band des *Basler Jahrbuches für Historische Musikpraxis* geht auf ein Symposion zurück, das die Schola Cantorum Basiliensis vom 1. bis 3. Dezember 2005 zum Thema „Musikinstrumente um 1500“ veranstaltet hat. In diesem Themen-Zusammenhang ist auch das Titelbild zu sehen.

Wahrscheinlich gehören die Bildtafeln des Isenheimer Altars zu den bekanntesten und berühmtesten sakralen Kunstwerken schlechthin, wobei die mittlere der insgesamt drei Darstellungsebenen, deren Zentrum das Engelskonzert und die in den Anblick ihres Kindes versunkene Madonna zeigt, Kunsthistorikern und Musikologen immer wieder Rätsel aufgab und immer noch aufgibt.

Der Altar, der Gottesmutter Maria geweiht, wurde für den Antoniterkonvent Isenheim im Elsass geschaffen. Die Antoniter waren ein Hospitalorden, der sich auf den ägyptischen Eremiten Antonius berief. Entsprechend zeigt der Altarschrein eine von dem elsässischen Künstler Nicolaus Hagenauer (ca. 1472 – vor 1538) geschnitzte Gruppierung des als Abt im Zentrum thronenden Heiligen, rechts und links flankiert von den Heiligen Hieronymus und Augustinus. Auf dem linken Altarflügel ist – von der Hand resp. aus der Werkstatt des Matthias Grünewald stammend[1] – der Besuch des Heiligen Antonius beim Heiligen Paulus, auf dem rechten Flügel die Versuchung des Heiligen durch Teufel und Dämonen dargestellt. Diese Bildebene wurde dem Kirchenvolk nur ein Mal im Jahr gezeigt: am 17. Januar, dem Festtag des Heiligen Antonius.

Wurde der Schrein mit den Flügeln verdeckt, so erschien das Weihnachtsbild, flankiert wiederum von zwei Flügeln, deren linker die Verkündigung

[1] Der richtige Name des Künstlers ist nicht bekannt. Die Benennung Matthias Grünewald kam im 17. Jahrhundert zustande und wird hier, obgleich sie unrichtig ist, um der Übersichtlichkeit willen beibehalten. Die einzige bekannte Signatur nennt den Maler „[M]athis“, wobei in der entsprechenden Quelle von einer anderen Hand „[...]Mathis von Ossenburg [...]“ (= Aschaffenburg) hinzugefügt ist; vgl. Horst Ziermann, *Matthias Grünewald*, München etc. 2001, 16ff.

zeigt, während auf dem rechten der triumphierend auferstehende Christus dargestellt ist. Diese Bildfolge wurde an den beiden wichtigsten Festen des Kirchenjahres – Weihnachten und Ostern – geöffnet.

Verschloss man das Weihnachtsbild seinerseits mit den Flügeln, so erschien die Ansicht, die in der Klosterkirche für den großen Rest des Kirchenjahres zu sehen war: In der Mitte der gekreuzigte Christus mit Maria, Maria Magdalena, dem Jünger Johannes und Johannes dem Täufer, auf den Flügeltafeln flankiert von den Heiligen Sebastian und Antonius. Auf der Prädella ist der tote Christus dargestellt, beweint von Maria, Maria Magdalena und dem Jünger Johannes.

Das Programm der drei Schauebenen ist aufs engste miteinander verwoben, aber ich werde mich hier der ikonographischen Todsünde des Eklektizismus schuldig machen und meine Betrachtung, um den Vorwortcharakter dieses Beitrages zu wahren, auf das Weihnachtsbild beschränken.[2]

Auf dem Verkündigungsbild des linken Seitenflügels ist vor dem Hintergrund einer gotischen Kapelle oder Kirche überlebensgroß der Erzengel Gabriel mit wallendem Gewand und herrschermäßigem Begrüßungsgestus dargestellt, während sich Maria, die eben noch die Brevierstelle aus dem Propheten Jesaja „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären" gebetet hat,[3] mit geblendetem Gesichtsausdruck abwendet. Offensichtlich zeigt der Künstler sie im ersten von insgesamt fünf biblisch kanonisierten Empfindungszuständen, die sie während der Verkündigung durchlebt, der „conturbatio", der ängstlichen Verwirrung und Aufregung, heißt es doch bei Lukas 1, 28: „Und der Engel kam zu ihr und sprach: ‚Sei gegrüßt, Du Begnadete! Der Herr ist mit Dir!' Sie aber erschrak über die Rede und dachte: Welch ein Gruß ist das?"[4] Im Hintergrund ist, gestaltet als durchsichtig schimmernde Taube, der heilige Geist zu erkennen.

Auf dem gegenüberliegenden Flügel ist der auferstandene und zum Himmel fahrende Christus in einer Gloriole dargestellt, die sich mit ihrem transparentblauen Aurakreis strahlend hell gegen den umgebenden Nachthimmel abhebt. Die Gesichtszüge des Auferstandenen sind nicht mehr diejenigen eines Menschen, sondern sie scheinen aus fließender, leuchtender Sonnenmaterie gestaltet zu sein. Majestätisch hebt er – gekleidet in ein goldgelb- und purpurfarbenes Gewand – die Handflächen mit den feurig roten Wundmalen dem Betrachter entgegen. Der Farbdreiklang von Rot, Blau und Goldgelb verweist auf den Triumph der Liebe, des Himmels und des Göttlichen. Beide Bilder, die

[2] Von denjenigen kunsthistorischen Publikationen über den Isenheimer Altar, die mir bekannt sind, scheint mir das Buch von Richard Scheja, *Der Isenheimer Altar*, Köln 1969 am überzeugendsten, weil der Autor seine Deutungen mit klaren und einleuchtenden Zeugnissen aus Kunst, Literatur und Theologie absichert. Abgesehen von der Ikonographie der musizierenden Engel, die ihm nur einen Absatz wert ist, folge ich ihm in den wesentlichen Punkten.

[3] Jesaja 7, 14: „Ecce virgo concipiet, et pariet filium. Et vocabitur nomen eius Emmanuel."

[4] Die fünf Zustände, die Maria während der Verkündigungsszene durchlebt, sind: conturbatio (Verwirrung), cogitatio (Überlegung), interrogatio (Nachfragen), humiliatio (Unterwerfung) und meritatio (Verdienst); vgl. Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaisscance*, Berlin 1999, 67.

Verkündigung wie die Auferstehung, drücken das aus, was den ganzen Altar bestimmt: die Vereinigung des Menschen mit Gott; in der Verkündigung sind es die Engel und der Heiliger Geist, durch deren Zusammenwirken der Mensch Maria Gottes Sohn empfängt, und in der Auferstehung ist es Christus, der Mensch geworden ist und nun als göttliche Lichtgestalt in die himmlische Seligkeit zurückkehrt.

Der Schlüssel zum Verständnis der mittleren Bildtafel, die der Kunstgeschichtsschreibung viele Rätsel aufgegeben hat,[5] ist gleichfalls das Ineinanderfließen der himmlischen und der irdischen Sphäre. Hierfür gibt es einen Zeugen, der den Altar zu einer Zeit besucht und beschrieben hat, zu der er noch an seinem angestammten Ort im Kloster zu Isenheim Gegenstand der Anbetung war. Bevor die in reichem Schnitzwerk gearbeitete Altarbekrönung im Revolutionsjahr 1793 zerstört und die Bildtafeln nur mit knapper Not nach Colmar gerettet werden konnten, deutete Franz Lerse, ein Straßburger Jugendfreund Goethes,[6] das Werk so:

> Die Jungfrau Maria sitzt mit dem Jesuskind in einer Landschaft, die etwas wohl gelitten, aber noch schöne Theile und wohlgewählte Lagen hat. Mit dem Ausdruck der zärtlichsten Liebe blickt die Mutter auf das Kind herab, das in jeder Rücksicht meisterhaft gemalt ist. Gerne vergißt man den verzeichneten Hals und Schulter bei ihrem im größten Geschmack drapierten Gewand und bei 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 Fingerspitzen der Mutter auf das künstlichste erhellt und ganz durchsichtig macht. Über der Jungfrau sieht man in der größten Entfernung hoch in den Wolken Gott den Vater mit dem ganzen Himmelsheere. Gegenüber wird ihr [der Madonna] wie in einem Gesicht die künftige Verehrung und Herrlichkeit, die sie zu gewarten hat, gezeigt. In einem reich geschmückten Saal von sehr schöner Architektur, sogenannter gothischer Bauart, stimmen die Himmelsbewohner mit allen musikalischen Instrumenten begleitete Lobgesänge zu Ehren der hl. Jungfrau an, die in verschiedenen Gestalten angebetet und verehrt wird.[7]

Das sogenannte „Engelskonzert“ auf der linken Bildhälfte mitsamt der kleinen, in rot-goldener Aura erstrahlenden Madonna ist also ein „Gesicht“, eine Vision, die die rechts dargestellte junge Mutter – versunken in die Betrachtung des heiligen Kindes – von ihrer künftigen Erhabenheit als Himmelskönigin hat. Beide Bildhälften sind nicht nur durch ihre ganz unterschiedlichen Proportionen und Farbgebungen deutlich voneinander getrennt, sondern auch durch einen dunklen Vorhang, der freilich aufgezogen ist und damit seinerseits das Zusammenwirken beider Tafeln im Sinne der göttlich-menschliche Durchdringung veranschaulicht.

[5] Vgl. etwa die Zusammenfassung bei Ziermann, op. cit., 122ff.

[6] Goethe hat ihm im *Goetz von Berlichingen* als treuem Gefolgsmann des Ritters ein Denkmal gesetzt und ihm das berühmte Schlusswort „Wehe der Nachkommenschaft, die dich [G. v. B.] verkennt“ in den Mund gelegt.

[7] Zitiert nach Scheja, op. cit., 46.

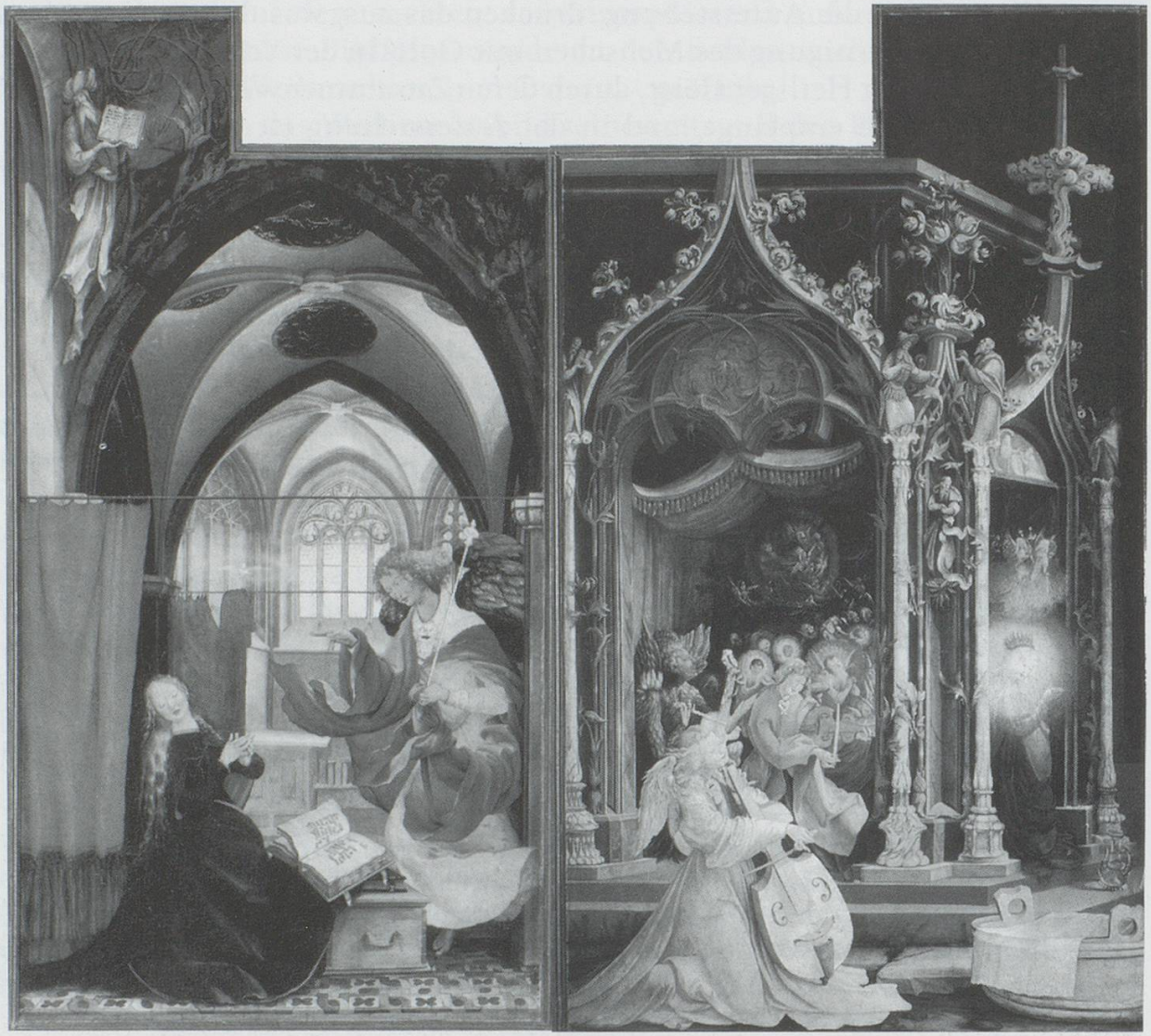
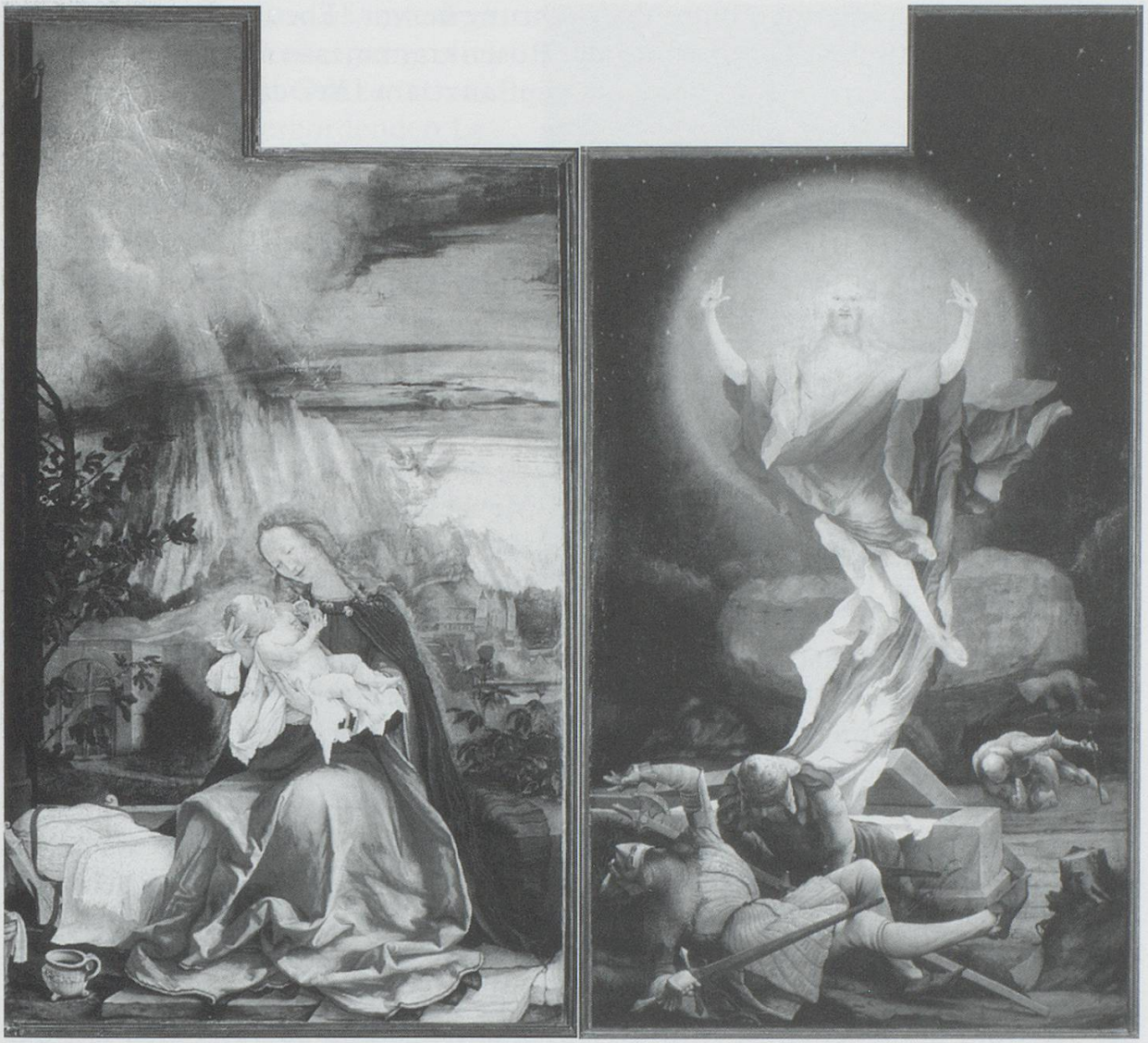


Abb. 1: Die Weihnachts- und Ostertafeln mit Verkündigung, Engelskonzert, Mutter- und Kind-Szene und Auferstehung.[8]

Die rechte Bildhälfte, dominiert von der auf einer Steinbank sitzenden Maria mit ihrem Kind, wirkt auf den ersten Bild mit ihren Alltagsgegenständen und der anmutigen Landschaft eher realistisch, ist aber gleichwohl hochsymbolisch ausgestaltet: zuallererst natürlich durch die Himmelsdarstellung des auf einer sonnengoldenen Wolke thronenden und mit unzähligen geflügelten Himmelsbewohnern umschwebten Herrgottes, dessen Licht auf die Mutter und das Kind herabströmt und beide in hellschimmernden Glanz taucht. Mit Zepter und Reichsapfel trägt er die Insignien des höchsten Herrschers, die langen Haare und der zweigeteilte Bart verleihen patriarchalische Würde, und die golddurchwirkte Transparenz vermittelt die notwendige spirituelle Dimension.

[8] Alle Reproduktionen vom Isenheimer Altar: Musée d'Unterlinden, Foto Octave Zimmermann.



Im mittleren Bildhintergrund sind zwei bärtige Engel mit mächtigen Flügeln und wallenden Gewändern herabschwebend dargestellt, von denen der ältere in himmelsblauer Gewandung auf die visionäre Madonna, der jüngere, in die Farbe der Morgenröte gekleidet, auf die „irdische“ Madonna zu deuten scheint. Die überdimensionalen, gleichwohl schemenhaften Menschengestalten am Berghang werden als die Hirten des Lukas-Evangeliums gedeutet, – geblendet vom strahlenden Licht der die Christgeburt verkündenden Engel.

Im Schein der göttlichen Lichtflut leuchten Mutter und Kind im Bildvordergrund. Die beiden sind in erhabener Zweisamkeit – ohne Ochs' und Esel, ohne Joseph oder anbetende Könige – in einer von einer Mauer umschlossenen Landschaft dargestellt, einem „hortus conclusus“, der für die Reinheit der unbefleckte Empfängnis steht. Diesen Symbolgehalt drücken auch das im Hintergrund sichtbare Kloster, das zarte, mit Wasser oder Weißwein gefüllte Glasgefäß sowie der Feigenbaum aus, von dem man traditionell meinte, er

brächte seine Früchte ohne Blütenbefruchtung hervor.[9] Ebenso deutet die Rose am Weiher gemäß dem Offertorium der Rosenkranzmesse auf diesen Sinngehalt hin: „Gleich einem Rosenstrauch gepflanzt am Ufer der Flüsse habe ich Früchte gebracht" (Eccl. 39,17).

Für die Wochenbettgegenstände im Vordergrund – Wiege, Schöpfgefäß und Badezuber –, die sich aus der gängigen Marieologie heraus nicht deuten lassen, schlägt der Kunsthistoriker Georg Scheja eine ikonographische Deutung aus der Tradition des Klosterlebens vor: Im Spätmittelalter war es vor allem in Nonnenklöstern üblich, kleine Christuspuppen anzubeten, zu wickeln, zu waschen, in die Wiege zu legen und aufzunehmen, um bei diesem Tun die Menschwerdung Christi kontemplativ nachzuerleben. Auf der Altartafel präfiguriert die Gottesmutter all diese Tätigkeiten und fordert damit Klosterbewohnerinnen und -bewohner auf, sich an ihrem gottgeweihten Ort der mystischen Vereinigung von Gott und Mensch durch tätiges Nacherleben dieses Mysteriums stets aufs Neue bewusst zu werden.

Wenn damit das Thema dieser Bildhälfte die mystische Vereinigung Gottes – in Christus – mit dem Menschen ist, so erzählt die linke Hälfte die mystische Vereinigung des Menschen mit Gott – in Maria. Maria ist der Mensch, der von der himmlischen Dreifaltigkeit für würdig befunden worden ist, schon vor dem Tag des Jüngsten Gerichts in den Himmel erhoben zu werde – der erste und bislang einzige Mensch, dessen irdischer Körper sich vor der Endzeit zu göttlicher Substanz vergeistigt. In der Vision der jungfräulichen Mutter ist diese Vergeistigung mit denselben Mitteln veranschaulicht, die schon beim triumphierenden Christus angesprochen wurden: Das Gesicht hebt sich mit seinen zartschimmernden Zügen kaum von der umgebenden goldgelben Gloriole ab. Konturen bewirken zum einen der purpurne, wie die Aura des Auferstandenen gestaltete Lichtkreis und die gleichfalls rote, gefiederte Krone, die wohl als leuchtende himmlische Lichtsubstanz zu verstehen ist. Die Arme sind zum Gebet erhoben, und der Blick ruht auf dem Christuskind der „irdischen" Madonna, während von oben zwei Engel heranschweben und sich anschicken, der Himmelskönigin die Krone aufs Haupt zu setzen.

Das Ganze findet in einer leichten, luftigen Architektur statt, einer wohl hexagonal gemeinten offenen Halle, deren gotische Bögen auf goldschimmernden, grazilen Säulen aufruhen. Diese münden in reich ornamentierte Kapitelle, aus denen Figuren des „Alten" und des „Neuen Bundes" gleichsam wie Pflanzen herauswachsen: links Moses mit den Gesetzestafeln, in der Mitte wohl der Prophet Ezechiel mit Judenhut und um die Taille geschlungenem Haarkranz (Ezechiel 5, 1–3) im Gespräch mit einem weiteren Propheten – vielleicht Jeremias,[10] und ganz rechts Johannes der Täufer, erkennbar an eben jenem

[9] In diesem Sinne verglich Augustinus die Gottesmutter mit einem Feigenbaum, „da auch bei ihr Blüte und Frucht, Jungfräulichkeit und Mutterschaft das Gleiche" sei; vgl. Scheja, op. cit., 51.

[10] Ziermann, op. cit., 124. Allerdings gibt der Autor weder für diese Deutung noch für diejenige, die unter den beiden Diskutanten stehende Gestalt sei Jakob, eine ikonologische Begründung.

Abb. 2: Der herabwirbelnde Engelschor.

Demonstrations-Gestus, mit dem er auch auf der Kreuzigungstafel dargestellt ist. Das Ganze ist von einer geradezu überbordenden Lebendigkeit; allenthalben wächst aus der schwingenden Architektur Blatt- und Rankenwerk, und dieses imaginäre Flimmern setzt sich im Innern der Tempelhalle unterhalb eines schweren, roten Baldachins fort. Dort quellen aus einer in dunklem Blau fluktuierenden Rundform – vielleicht einer Art röhrenförmigen Verbindungskanals zwischen der himmlischen und der irdischen Welt, wie wir ihn aus der Tafel der aufsteigenden Seelen von Hieronymus Bosch kennen?[11] – unzählige immaterielle Flügelwesen hervor, die, je näher sie kommen, desto deutlichere farbliche und physiologische Konturen gewinnen. Den fasslichsten Ausdruck haben die beiden vorderen Gambenengel, der eine in ein rotes, der andere in ein zwischen weiß und rosa changierendes Gewand gekleidet, während der mächtige, ganz in ein graugrünes Federkleid gehüllte und mit einem Schweif aus Pfauenfedern gekrönte dritte Musikanten-Engel in seiner Fremdheit der numinosen Schar der heranstürmenden Federgeister zuzugehören scheint.

Diese merkwürdige Engelsgestalt wurde als „Fürst der Finsternis“ oder auch als „grüner“ Hoffnungsengel (neben dem „weißen“ Engels des Glaubens und dem „roten“ der Liebe), meist aber als Cherub oder Seraph gedeutet.[12] Hierfür spricht, dass die grüne Vogelgestalt ihr Menschengesicht dem Schwarm der aus dem Überirdischen herabbrausenden Himmelsgeister zuwendet, und hier wohl im Besonderen deren zentraler Erscheinung – einem mit vier Flügeln und Federkrone seinerseits als hoch in der Engelshierarchie stehend gekennzeichnetem Wesen. Diese Figur scheint es zu sein, auf deren Geheiß zwei Engel im Begriff sind, die kleine, visionäre Mariengestalt zu krönen. *Dass* man im frühen 16. Jahrhundert die Erhabenheit von Engeln durch Vogelgestalt und Pfauenfedern symbolisierte, zeigt sich an einer gleichfalls aus dieser Zeit stammenden anonymen Federzeichnung, auf der Anna ihre kleine Tochter Maria im Singen nach Noten unterweist. Unterstützt wird sie dabei von vier singenden Cherubim mit krönendem Pfauengefieder, von denen einer mit seinen Krallenfüßen dafür sorgt, dass der Rotulus nicht wegrutscht.

[11] Venedig, Dogenpalast; Abb. z.B. bei Charles de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Baden-Baden 1973, 111.

[12] Diese Deutungen sind bei Ziermann, op. cit., 124f. und Scheja, op. cit., 55 referiert und bibliographiert.

Abb. 3: Maria, Anna und vier Vogelengel
(Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum).[13]

Cherubim und Seraphim werden im übrigen in der Kunst des Mittelalters häufiger als Vogelwesen dargestellt,[14] und diese Bildformel hat mit den als

[13] Nach: Ernst Buschor, *Die Musen des Jenseits*, München 1944, 35; vgl. auch Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel*, Bern 1962, 236.

[14] Vgl. z.B. die Himmelschöre im Psalter aus Gloucester (13. Jh.), publiziert bei Hammerstein, op. cit., Abb. 56.

Menschenvögel dargestellten Sirenen der griechischen Antike bis ins 6. vorchristliche Jahrhundert zurückreichende Wurzeln.[15]

Wie bereits erwähnt, ist der Blick des musizierenden Vogelengels auf das gleichfalls federngekrönte Engelswesen – sicher auch ein Cherub – in der blauschimmernden Aureole gerichtet, was den Musikengel mit der Gruppe der niederschwirrenden Himmlischen verbindet, während der „rote“ Engel, lässt man sich durch Farbgebung und Blickrichtung leiten, der Sphäre der Marienvision zugehört. Der „weiße“ Engel erscheint trotz seiner Flügel am irdischsten; als einziger der Musizierenden ist er außerhalb der „Heiligen Halle“ im Vordergrund platziert, und sein freundlich-bäuerliches Buben- (oder Mädchen-?)Gesicht[16] ist der „irdischen“ Madonna und dem Kind zugewandt.

Vergegenwärtigt man sich das Thema der mittleren Altar-Tafeln: die Vermenschlichung des Göttlichen und die Vergöttlichung des Menschlichen, dann sind diese Zuweisungen der Engel in unterschiedliche Sphären sehr sinnreich, denn sie erlauben, eine direkte Verbindung zu der Engels- und Menschen-Hierarchie des Pseudo-Dionysios Areopagita herzustellen. Die Lehre dieses syrischen Mönches aus dem 6. Jahrhundert, dem von der Legende als Grablege die Kirche St. Denis bei Paris zugesprochen wurde, hatte im Mittelalter geradezu „kanonische Geltung“.[17] In seiner *Hierarchia caelestis* lehrt Pseudo-Dionysios, dass die Verbindung zwischen Himmel und Erde durch drei Engelschöre zustande kommt, deren jeder seinerseits dreigeteilt ist. Die vornehmste und Gott näheste Hierarchie ist der Chor der Seraphim, Cherubim und Throne; die zweite Hierarchie wird aus den Dominationes, den Virtutes und den Potestates gebildet und die dritte aus den Principatus, den Archangeli und den Angeli. Die erste Hierarchie erstrahlt im reinsten, hellsten Gotteslicht, das sie an den mittleren Chor weitergibt, der es wiederum dem niedersten Engelschor vermittelt. Allmählich abgeschwächt und so dem menschlichen Fassungsvermögen verträglich, gelangt das göttliche Licht zu den drei irdischen Hierarchien, zuerst zu den Predigern, von dort aus zum Adel und schließlich zu den Bauern, wo es am schwächsten leuchtet. Von dort aus nimmt es – bei wieder stetig zunehmender Substanz – seine Rückkehr

[15] Buschor, op. cit. Ein bekanntes hochmittelalterliches Glied in dieser Traditionskette ist die Darstellung von Odysseus und den Sirenen auf f. 221 des *Hortus deliciarum*, einem reich mit Miniaturen versehenen Lehrbuch, das die Äbtissin Herrad von Landsberg um die Mitte des 12. Jahrhunderts für die Nonnen ihres Klosters im elsässischen Hohenburg (Odilienberg) angelegt hat: Die Miniatur zeigt drei geflügelte weibliche Wesen mit Krallenfüßen, die Odysseus und seine Gefährten mit Gesang, Traversospiel und Harfe dazu zu verführen bemüht sind, ihr Segelschifflein ans Ufer zu steuern; vgl. Rosalie Green et alii (Hg.), *Herrad of Hohenbourg, Hortus deliciarum*. Reconstruction and commentary, London etc. 1979, 365 (= Studies of the Warburg Institute 36).

[16] Ich verzichte hier auf eine Auseinandersetzung mit dem Aufsatz von Mary Rasmussen, „Viols, violists and Venus in Grünewald's Isenheim Altar“, *Early Music* 29 (2001) 60–74. Dieser Beitrag ist von einem überraschenden Subjektivismus geprägt, der es der Autorin z. B. gestattet, in diesem Engel eine junge Frau zu erkennen, die mit dem Streichbogen demonstrativ auf ihre Vagina deutet – mit daraus sich ableitenden Konsequenzen für die Deutung der gesamten Bildtafel.

[17] Hammerstein, op. cit., 26.

über die menschlichen und die himmlischen Hierarchien zurück zu Gott.

Vor diesem Hintergrund liegt die Deutung nahe, dass die drei Gambenengel das allmähliche Herabsinken der göttlichen Erleuchtung vom Himmel auf die Erde symbolisieren: Der gefiederte Engel als Repräsentant der höchsten Hierarchie, der „rote" Engel als Mitglied der mittleren und der „weiße" Engel als Vertreter der niedersten Hierarchie.

Hierbei ist es nicht wichtig, ob genau dieser Bedeutungshintergrund gemeint ist, sondern allein, *dass* eine Bewegung „von oben nach unten" – von Gott zu den Menschen – ins Bild gesetzt ist. Denn ohne überspitzen Formalismus ließe sich auch ein anderes, dem Mittelalter zutiefst vertrautes hierarchisches Modell mit der Darstellung verbinden – das artistische Konzept von *Musica mundana*, *Musica humana* und *Musica instrumentalis*, das freilich die wunderbare Beweglichkeit und Durchlässigkeit des Programms von Pseudo-Dionysios entbehrt: Der fremde, mit den himmlischen Genien verbundene Vogelengel gehörte in dieser Betrachtungsweise der *Musica mundana* als der menschlichen Ohren unzugänglichen Musik an, wie sie im himmlischen Jerusalem erklingt; der der Himmelskönigin zugeordnete „rote" Engel symbolisierte *Musica humana* im Sinne der Harmonie zwischen den Menschen als Abbildern Gottes, und der der irdischen Maria zuspielende „weiße" Engel versinnbildlichte *Musica instrumentalis* als die irdische, der *Musica mundana* ahnungsweise nacheifernde Musik.

Ebenso offenkundig wie die Verschiedenheit der Engel im Sinne der unterschiedlichen hierarchischen Zugehörigkeit ist die im Bild betonte Gemeinsamkeit des Handelns: Alle drei haben geöffnete Münder – sie verbinden also wohl Instrumentalspiel mit Gesang; und alle drei spielen das gleiche, lediglich unterschiedlich mensurierte Instrument: die Gambe in Diskant-, wahrscheinlich in Tenor- und in Basslage. Bedenkt man, dass der früheste Beleg für einen Satz Gamben aus dem Jahr 1495 stammt[18] und das früheste dreistimmige Gambenkonsort in Deutschland 1501 am Hofe des Erzbischofs von Köln bezeugt ist,[19] dann ist Grünewalds Engelskonsort, das vor 1516 fertiggestellt wurde, zu seiner Zeit von geradezu sensationeller Aktualität. Zwar hat die Form der dargestellten Gamben mit ihren bis zum Griffbrett hin eingezogenen C-Bügeln Zweifel daran geweckt, ob diese Instrumente wirklich existierten und spielbar waren,[20] oder ob mit ihrer Einschnürung, für die es in diesem Ausmaß bislang keinen weiteren ikonographischen Beleg gibt,[21] nicht eher die Exorbitanz der Himmels-

[18] William Prizer, „Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia, ‚master instrument maker'", in: *EMH* 2 (1982) 87–127; Peter Holman, *Four and twenty fiddlers. The violin at the English court, 1540–1690*, Oxford 1993, 15 ff.; vgl. auch ders., „What did violin consorts play in the early sixteenth century?"; in diesem Band, 55.

[19] Keith Polk, *German instrumental music of the late Middle Ages. Players, patrons and performance practice*, Cambridge 1992, 33; vgl. auch ders., „Instrumental music c 1500: players, makers, and musical context", table 2; in diesem Band, 27.

[20] Vgl. etwa Ian Woodfield, *The early history of the viol*, Cambridge 1984, 101.

[21] Wohl aber ist die in Deutschland – im Gegensatz zu Instrumenten italienischer Provenienz – auszumachende Tendenz zu tiefer eingezogenen C-Bügeln bemerkt worden; vgl. etwa Keith Polk, op. cit. 1992, 35.

musik veranschaulicht werden sollte. Gleichwohl hat der Instrumentenbauer Wolfgang Wenke mit seinem Nachbau bewiesen, dass dieses Instrument nicht nur bau-, sondern auch spiel- und hörbar ist.[22]

Der Maler hatte sein Ohr sichtlich auch am Puls der Musik seiner Zeit – den drei- und vierstimmigen Chansons der Komponistengeneration um Josquin des Préz mit ihrer häufig durchimitierenden Stimmführung, die das Klangspektrum dreier Oktaven nutzte; einer Musik, die in ihrer weit ausschwingenden Klanglichkeit nun, wo die verfeinerte Technik des Instrumentenbaus die Entwicklung von Instrumentenfamilien mit Repräsentanten für Diskant-, Alt/Tenor- und Basslage zuließ, wahlweise vokal, instrumental oder vokal-instrumental aufführbar war.

Natürlich heißt das nicht, der Maler oder seine Auftraggeber hätten beim Betrachter des Altargemäldes Assoziationen dieser Art wecken wollen; aber es ist evident, dass das übergeordnete Thema der Tafeln – die Durchdringung des Weltlichen mit dem Göttlichen – bis in das Detail der Musikinstrumente und ihrer Spieler verfolgt wird. Die Engel verweisen mit ihren für die Polyphonie der Zeit disponierten Instrumenten sicherlich auf den alten, seit der Entstehung der Mehrstimmigkeit immer wieder formulierten Gedanken des „Concentus concorditer dissonans“,[23] des „einträchtig auseinanderklingenden Zusammenklangs“, dessen rhythmische und intervallische Vielfalt einem strengen, den Umgang mit den Dissonanzen kontrollierenden Regelwerk unterworfen ist. Als solches ist die Polyphonie klingendes Sinnbild für die Harmonie, in der der Weltenschöpfer den Kosmos angelegt hat und irdischer Spiegel für die Engelsmusik, wie sie im himmlischen Jerusalem erklingt; in jener Gottesstadt, von der Johannes Tinctoris (c. 1435–1511), ein etwas älterer Zeitgenosse Grünewalds, in seinem *Complexus effectuum musices* das Augustinus-Wort zitiert: „Der wohlproportionierte und abgemessene Zusammenklang verschiedener Töne verkündigt die einträchtige Vielfalt des wohlgeordneten Gottestaates.“[24]

Johannes von Pathmos hatte in seiner in der Apokalypse niedergeschriebenen Vision prophezeit, diese Gottesstadt werde am Tag des Jüngsten Gerichtes auf die Erde herabschweben, die Gerechten dazu einladend, gemeinsam mit Gott und den Engeln in ihr zu wohnen (Apokalypse 21,1–3). Ob diese Vorstellung vom singend und klingend herabschwebenden himmlischen Jerusalem hier gemeint ist, darf dahinstehen. Deutlich aber ist, dass die Himmelsmusik visionär auf der Erde ertönt. Menschliche, wirkliche Musikinstrumente erklingen in den Händen der von Gott gesandten Engel, um das menschliche, von Gott gesandte Christuskind und seine Mutter zu loben – aber wohl kaum mit einer dreistimmigen Chanson, sondern mit einer allenfalls für die Got-

[22] Vgl. den Beitrag von Wolfgang Wenke in diesem Band.

[23] So in der *Musica enchiriadis*; vgl. Hans Schmid (Hg.), *Musica et Scolica Enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, München 1981, 37 (= Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 3).

[24] „Diversorum sonorum rationabilis moderatusque concentus concordi varietate compactam bene ordinate civitatis dei insinuat unitatem.“ Vgl. Thomas A. Schmid, „Der *Complexus Effectuum Musices* des Johannes Tinctoris“, in: *BJbHM* 10 (1986) 146f.

tesmutter und ihr Kind hörbaren Himmelsmusik. So ist die vieldiskutierte Bogenführung des im Vordergrund musizierenden Gambenengels zu erklären, denn mit dieser übers Kreuz geführten Armhaltung lässt sich in der real existierenden Gambenpraxis nicht sinnvoll musizieren.[25] Und so ist auch ein Detail erklärbar, das sich der Betrachterin und dem Betrachter nur angesichts des Originals erschließt: Die Bögen der drei Engelsmusikanten sind mit Blattgold belegt, Blattgold aber behält der Maler auf seinen Altartafeln konsequent der Sphäre des Überirdischen vor. Weder in der Kreuzigungstafel noch auf den Flügeln mit den Szenen aus dem Leben des Heiligen Antonius finden sich Spuren von Gold, und die Darstellung der Madonna mit dem Jesuskind kommt mit einigen winzigen Tupfern aus.[26] Demgegenüber ist das Visionsbild mit dem Engelskonzert geradezu in Gold getaucht. Golden schimmern die Säulen, Kapitelle und Bögen des Baldachins, goldbetupft sind die Kronen des vornehmsten, gefiederten Gambenengels und des herabschwebenden Genius', golden glänzen die jeweils drei Fingerringe der Musikantenengel sowie der Halsschmuck des „roten" und des „weißen" Engels. Und schließlich sind Wirbelkasten und Griffbrett des geflügelten Engels sowie die Bögen aller drei Gambenengel in Gold gefasst.

Die Musik von Grünewalds Gambenengeln ist „golden" – sie kommt vom Himmel. Über die Gründe, warum dieser Symbolgehalt hier gerade in das eben erst erfundene Gambenkonsort gelegt ist, lässt sich fruchtbar spekulieren: Ein Grund könnte mit dem Element des „Neuen" gegeben sein. Das Thema „Musikinstrumente um 1500" ist ja unter anderem deswegen so interessant, weil um diese spezielle Jahrhundertwende in offenbar sehr rasch aufeinander folgenden Entwicklungsschritten absolut neue Klang-, Spiel- und Hörerfahrungen möglich wurden. Die Ästhetik der Zeit verlangte nach der Ausweitung des instrumentalen Klangraumes dem Muster des menschlichen Stimmregisters entsprechend, und die Instrumentenbauer waren diesem Anspruch zunehmend gewachsen. Der Ambitus der Tasteninstrumente wurde in die Tiefe und in die Höhe ausgedehnt, alt eingesessenen, etwa in Altlage disponierten Instrumenten wie Flöte, Schalmei und Laute gesellte man Diskant- und Tenor-Register hinzu, neue Instrumente wie Geige, Gambe und Krummhorn wurden vielleicht bereits als Familien konzipiert und Instrumente wie das Rebec und die Fidel, auf die sich die neuen technischen Ansprüche nicht übertragen ließen, starben aus.

In ihrer technischen und klanglichen Perfektion wurden die neuen Musikinstrumente nun auch in dem Sinne hoffähig, dass sie Einlass in Kirche und Gottesdienst fanden und dort mit ihren nie gehörten klanglichen Dimensionen den Gläubigen die Ohren öffneten.

Auch die Imagination nährt sich aus der Realität, selbst dann, wenn es um

[25] Mein herzlicher Dank gilt dem Mittelaltergambisten Randall Cook, dem Instrumentenbauer Richard Earle sowie den Musikologen Thomas Drescher und David Fallows, die das „Engelskonzert" ausführlich unter aufführungpraktischen Aspekten mit mir diskutiert haben.

[26] Dabei handelt es sich um die Spange, die den Mantel der Madonna zusammenhält und die Perlen des Rosenkranzes, den das Kind der Mutter entgegenhält.

die Veranschaulichung des Numinosen geht. Wenn also ein Maler kurz nach 1500 im Rahmen eines den „Neuen Bund“ darstellenden Gemäldes ein Symbol für numinose Himmelsmusik finden sollte, dann mag sich seine Phantasie an dem entzündet haben, was das musikalische Faszinosum seiner Zeit war: die neuen Musikinstrumente und das gleichberechtigte Zusammenklingen von menschlicher und instrumentaler Stimme als in der lebendigen Gegenwart erklingendes Symbol des Zusammenstimmens von Himmels- und Erdenmusik im Sinne des „concentus concorditer dissonans“.

Zum Schluss bleibt mir die schöne Aufgabe, Dank zu sagen: der Maja Sacher-Stiftung, deren großzügige Zuwendung uns ein Mal mehr ermöglicht hat, die ebenso wichtige wie schöne Tradition unserer Schola-Symposien weiterführen zu können; unserem Wissenschaftlichem Beirat, der helfend und unterstützend die Planung und Entstehung auch dieses Bandes begleitet hat; den Autoren, die durch ihre vielfältigen Beiträge diesen Band erst ermöglicht haben; unserem langjährigen Verleger, Herrn Bernhard Päuler; den Kolleginnen und Kollegen von der Forschungsabteilung, die die Entstehung des Buches mit Rat und Tat – zum Beispiel mit enorm zeitraubenden Übersetzungsarbeiten – begleitet haben; und unserer Forschungssekretärin Claudia Schärli, die – wie stets – unermüdlich die notwendigen Kommunikationsfäden zwischen den vielen Menschen geknüpft hat, die zum Gelingen dieses 29. Jahrbuches beigetragen haben.

Basel, im Oktober 2006 Dagmar Hoffmann-Axthelm