



Abb. 1 Anton Berin (1573– ca. 1624), *Christus am Kreuz mit heiligem Franziskus und Franziskanerprior, Franziskanermuseum.*

Die Ausstellung „Grünewald und seine Zeit“ in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe bot den Anlass, der Beziehung zwischen einer ungewöhnlichen Kreuzigungsdarstellung von Anton Berin im Franziskanermuseum<sup>1</sup> (Abb. 1) und dem so genannten „Kleinen Kruzifix“ von Matthias Grünewald (um 1475/80–1528), heute in der National Gallery of Art in Washington<sup>2</sup>, einmal gründlicher nachzugehen. Schon Paul Revellio entdeckte, dass der Villingener Maler Anton Berin (1573– ca. 1624)



Abb. 2 Raphael Sadeler d. Ä. (1561–1632), *Reproduktionsstich nach der „Kleinen Kreuzigung“ von Matthias Grünewald, Radierung und Kupferstich, datiert 1605.*

die Gestalt des Christus am Kreuz zwischen dem heiligen Franziskus und einem Franziskanerprior aus einer Radierung von Raphael Sadeler d. Ä. übernommen hatte, die wiederum das Original Grünewalds reproduzierte (Abb. 2).<sup>3</sup> An der Richtigkeit seiner Beobachtung kann kein Zweifel bestehen: Nicht nur die Körperhaltung des toten Christus übernimmt der Villingener Maler, auch die für Grünewald so typischen schmerzverkrampften Hände, alle Details der Muskulatur, den fetzenarti-

gen Lendenschurz mit fast allen Faltenbildungen, die Form des Kreuzes mit dem roh behauenen, unter dem Gewicht des Leichnams an den Enden schwer herabhängenden Querbalken, der mit einem kurzen Keil im Längsbalken gesichert wird, und das kleine Holztafelchen, an dem die Bezeichnung „I.N.R.I.“ befestigt ist. Da sich auf dem Bild von Berin auch alle Abweichungen Sadeler gegenüber dem Original finden – als deutlichstes Indiz sei nur die Verlängerung des Kreuzbalkens unterhalb der Füße Christi genannt – und die bräunliche Grundfarbigkeit mit den heftigen Blau-Rot-Kontrasten des Grünewald-Gemäldes nichts gemein hat, ist weiterhin sicher, dass die Reproduktionsgraphik der Ausgangspunkt des Bildes war und nicht das Original.

Revellio vermutete, Berin habe sich hier wie bei weiteren Arbeiten „an die großen Vorbilder seiner Zeit, die durch Stiche schon verbreitet und bekannt geworden waren“, gehalten, „um der großen Nachfrage gerecht zu werden“<sup>4</sup>. Doch zum Zeitpunkt der Entstehung des Villinger Bildes (zwischen 1605, dem Erscheinungsdatum des Reproduktionsstichs, und 1624, dem Todesjahr Berins) war das Vorbild schon fast hundert Jahre alt.<sup>5</sup> Zwischen den beiden Bildern liegen immerhin Reformation und Gegenreformation sowie kunstgeschichtlich der gewaltige Epochensprung von der späten Gotik zum frühen Barock. Hätten deshalb für das Allerweltsmotiv einer Kreuzigung nicht andere Vorbilder näher gelegen, deren Anverwandlung leichter gefallen wäre – gerade bei großer Nachfrage, die nach Revellios Vorstellung den Maler offenbar zu Zeitersparnis bei der Bilderfindung zwang?

Berins Bild ist keinesfalls eine simple Kopie der graphischen Vorlage. Eine wichtige Korrektur nimmt er schon beim Körper Christi vor. Die sich unter der Last des hängenden Körpers verkrampfenden Füße ersetzt der barocke Künstler durch gerade herabhängende und nimmt dafür sogar in Kauf, dass die nach innen verdrehten Knie nun anatomisch keinen Sinn mehr ergeben. Die Hintergrundlandschaft mit den kahlen Felsen links, dem bewaldeten Bergrücken rechts und der Ebene dazwischen adaptiert Berin nur im Allgemeinen, er lässt die Gebäude im Hintergrund

weg und begründet den Vordergrund mit einer blühenden Wiese. Aus der Sonnenfinsternis nach Lukas 23,45 bei Grünewald/Sadeler wird eine Schlechtwetterfront mit dramatisch aufreißenden Wolken.

Dem entspricht als wichtigster Unterschied, dass ja auch gar nicht der historische Moment des Todes Christi mit den beiden Marien und Johannes dem Evangelisten dargestellt ist. Vielmehr wird mit der Stigmatisation des Heiligen Franziskus auf sehr ungewöhnliche Weise ein ganz anderes Thema in die Grünewaldsche Kreuzigung hineingepresst. Dabei ersetzt Franziskus die beiden Marien, während ein Franziskanerprior die Position von Johannes einnimmt. Entgegen der allgemein üblichen, auf der Vita des Bonaventura basierenden Darstellungstradition der Stigmatisation wird die Vision des Erlösers, die Franziskus hatte und zu der eigentlich die Engelsflügel eines Seraphim gehören, durch den wirklichen Christus am Kreuz „vertreten“. Die drei Dargestellten – der historische Christus, der heilige Franziskus und der Franziskanerprior – vereinen drei ganz unterschiedliche Realitäts- und Zeitebenen miteinander. Die Blickrichtungen von Christus zu Franziskus, vom Ordensheiligen zum Prior und von diesem zurück in Richtung Christus unterstreichen diese Überwindung von Zeit, Raum – und Bildtradition. Die Übertragung der Wundmale von Christus auf Franziskus erfolgt nun aus denkbar größter Nähe und wirkt damit umso wunderbarer.

Warum malte also Berin nicht irgendein Kruzifix, sondern kopierte Grünewald? Warum nahm er eine Kreuzigungsdarstellung, um eine mystische Vision zu verbildlichen? Dafür hätte ihm in seinem Graphikfundus doch gewiss auch ein direktes Vorbild zur Verfügung gestanden. Eine (scheinbare?) Unbeholfenheit des Malers mag zur Klärung beitragen. Berin ändert die Größenverhältnisse zwischen den Dargestellten paradoxerweise zuungunsten Christi. Im Unterschied zu den beiden Marien und zum Johannes der Vorlage knien Franziskus und der Prior, erreichen mit ihren Köpfen aber dieselbe Höhe auf der Ebene des Lendenschurzes Christi wie die Stehenden bei Grünewald/Sadeler. Christus ist damit im Ver-

hältnis deutlich kleiner geworden als seine Nachfolger. Berin zeigt nicht den wirklichen Christus am Kreuz, sondern eben dessen Nachbild im Typus des Kruzifix. Damit wird die Kreuzesdarstellung zu einem Bild im Bild, zu einem Zitat.

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts wäre eine solche bewusste Aussage zumindest nicht ohne Parallele – im Gegenteil. Wie man um 1600 von einer „Dürer-Renaissance“<sup>6</sup> sprechen kann, so ist auch eine „Grünewald-Renaissance“ erkennbar. Der Sadeler-Stich ist selbst der deutlichste Beleg dafür. Das Gemälde Grünewalds befand sich in der Kunstkammer der Münchner Residenz, wie die Widmungszeilen an den Herzog allen Betrachtern der Reproduktion mitteilen. Joachim von Sandrart berichtet in seiner 1675 erschienenen „Teutschen Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste“, Wilhelm V. habe es stechen lassen, weil es mehr als alle anderen Kruzifixe „natürlich wahr und eigentlich“ ist.<sup>7</sup> So fand das Bild weite Verbreitung und Nachahmung. Insgesamt 13 Gesamt- oder Teilkopien lassen sich heute nachweisen<sup>8</sup>, die von Anton Berin nicht mitgezählt, weil das künstlerisch bescheidene Werk bisher in der kunsthistorischen Literatur keine Beachtung gefunden hat. Genauso deutlich wird die Hochschätzung des spätmittelalterlichen Meisters durch Versuche, mit dem Isenheimer Altar dessen Hauptwerk für die bedeutendsten höfischen Sammlungen zu erwerben. Kurfürst Maximilian I. von Bayern scheiterte ebenso wie vorher bereits Kaiser Rudolf II., der sich dabei Vermittler aus der unmittelbaren Nachbarschaft Villingens bediente, nämlich Graf Albrechts von Fürstenberg 1597/98 und der vorderösterreichischen Regierung in Ensisheim 1601.<sup>9</sup> Die Fürstenberger wiederum aktivierten ihre Oberamtleute im Kinzigtal und den in Freiburg ansässigen Maler Bartel Bruyn in dieser Angelegenheit. Es lässt sich also ohne Übertreibung sagen, dass Werke von Matthias Grünewald zur Entstehungszeit des Villingener Bildes im kunstsinnigen Umfeld seines Malers, der ja auch für die Fürstenberger tätig war, in aller Munde gewesen sein dürften.

Warum erregten sie gerade zu dieser Zeit solche Aufmerksamkeit? An der Person des Malers hat das

sicher nicht gelegen, denn den Akteuren war gar nicht bekannt, dass der Isenheimer Altar und das „Kleine Kruzifix“ in München aus seiner Hand stammten. Anders als der jederzeit und um 1600 ganz besonders verehrte Albrecht Dürer hatte der heute so berühmte Maler bis 1675 keinen Namen. Erst Joachim von Sandrart konnte das kleine Bild in München „Matthias Grünewald“ zuweisen.<sup>10</sup> Unter dieser Bezeichnung ist der „Mathis Maler“ bis heute so eingeführt, dass sein eigentlicher Name Mathis Neithart Gothart dagegen keine Chance hat. Berin glättet an seinem Vorbild den „Expressionismus“ der verkrampften Füße ins Konventionelle, also gerade das, was 50 Jahre später Joachim von Sandrart und bis heute viele Kunstbegeisterte am meisten an Grünewald fasziniert. Die Gründe für dessen gleichwohl hohe Wertschätzung müssen also andere als die heute üblichen gewesen sein.

Die Dürer- und Grünewald-Renaissance war Teil einer allgemeinen Wiederentdeckung vorreformatorischer Kunst im Zuge der Gegenreformation um 1600, zu der beispielsweise auch ein bewusst gotisierender Baustil gehörte, wie ihn der Würzburger Bischof Julius Echter pflegte. Für die katholische Kirche belegten die seither nicht wieder erreichten Höhepunkte der Kunst des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts, für die insbesondere der Name Dürer stand, auch die Überlegenheit des alten Glaubens. Sie waren folglich vorbildlich. Möglicherweise wollte Berin mit seinem spätgotischen Zitat also die Wahrhaftigkeit vorreformatorischer Ausdrucksstärke in seine eigene, glaubenszerissene Zeit übertragen. Zumindest für die Kunstkenner würde ein solches Zitat eines berühmten Vorbilds die Bildaussage ebenso eindrucksvoll wie originell verstärken. Zum einen: Franziskus benötigt bei Berin keine Vision für seine eigene Ähnlichwerdung mit Christus, sondern ein konkretes, in der Sammlung eines frommen und eifrigen gegenreformatorischen Herrschers überliefertes und weithin hochgeschätztes Kunstdenkmal. Kann es ein klareres Bekenntnis zur zeitgenössisch zwischen den Glaubensparteien hoch umstrittenen Wirkungsmächtigkeit der Bilder für den Glauben geben? Zum anderen: So wie Franziskus seinem

Vorbild Christus durch die Wundmale ähnlicher war als jeder andere, so wäre hier Grünewalds Christusdarstellung als allen anderen an Ähnlichkeit überlegen bewusst eingesetzt worden. Und so wie der Villingener Prior Franziskus als einem größeren geistlichen Vorbild naheifert, so der Maler einem überlegenen künstlerischen, damit vielleicht sogar einen ähnlichen Rangunterschied anerkennend.

Anton Berin bleibt mit diesen Überlegungen ein handwerklich bescheidener Künstler. Seine originale Adaption der Vorlage mit ihrer Überblendung

zweier Bildtypen zwingt die Figuren aus dem einen Kontext in das schlecht passende Korsett eines anderen. Doch sie ist ein frühes Zeugnis für einen historisch bewussten Einsatz künstlerischer Vorbilder, darin der zeitgleichen Nachgotik in der Architektur ähnlich. Und sie fügt der traditionellen Bildaussage eine aktuelle theologisch-glaubenspolitische Dimension hinzu. Damit ist das Grünewald-Zitat in Villingen keineswegs einfach Ausdruck von Bequemlichkeit und eines Mangels an kreativen Bildideen – im Gegenteil.<sup>11</sup>

<sup>1</sup> Öl auf Holz, 120 x 97 cm, Inv.Nr. 11840. Das Bild ist damit ziemlich genau doppelt so groß wie das Original.

<sup>2</sup> Hand, John Oliver: *German Paintings of the Fifteenth Through Seventeenth Centuries*, Washington 1993, Inv.Nr. 1961.9.19, S. 70 – 81.

<sup>3</sup> Revellio, Paul: *Beiträge zur Geschichte der Stadt Villingen*, Villingen 1964, S. 238. Vgl. zur Graphik: Hollstein's *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700*, Bd. 21: *Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II*, Amsterdam 1980, S. 222, Nr. 32.

<sup>4</sup> Revellio 1964, S. 241.

<sup>5</sup> Die Entstehung des Originals wird zwischen 1511 und 1522 vermutet.

<sup>6</sup> Goldberg, Gisela: *Dürer-Renaissance am Münchner Hof*, in: *Kat. Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I. Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst*, hrsg. v. Hubert Glaser, München 1980, S. 318–322.

<sup>7</sup> *Kat. Grünewald und seine Zeit*, hrsg. v. der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 2007, Kat.-Nr. 160, S. 410f.

<sup>8</sup> Ebd., Kat.Nr. 161 (Kopie eines süddeutschen Malers, ehemals Donaueschingen, jetzt Künzelsau, Sammlung Würth), S. 412f. mit weiteren Literaturangaben.

<sup>9</sup> Hausenberg, Margarethe: *Matthias Grünewald im Wandel der deutschen Kunstanschauung*, Leipzig 1927, S. 33; Feurstein, Heinrich: *Matthias Grünewald*, Bonn 1930, S. 9; zur Grünewald-Renaissance vgl. auch: Ruhmer, Eberhard: *Grünewalds Ausstrahlung im 16. und 17. Jahrhundert*, in: *Cahiers Alsaciens d'Archéologie, d'Art et d'Histoire* 19 (1975/76), S. 173–186.

<sup>10</sup> Ihm wiederum blieb dessen Hauptwerk im Elsass unbekannt.

<sup>11</sup> Ich danke meiner Kollegin Anita Auer für wichtige Hinweise und Interpretationsansätze.