

HEILIGE KUNST 2012/2013/2014

Mitgliedsgabe des Kunstvereins der Diözese Rottenburg-Stuttgart

38. Jahrgang 2012/2013/2014

Im Auftrag des Kunstvereins herausgegeben von

Michael Kessler

Für die Schwabenverlag AG ist Nachhaltigkeit ein wichtiger Maßstab ihres Handelns. Wir achten daher auf den Einsatz umweltschonender Ressourcen und Materialien.

Alle Rechte vorbehalten

© 2017 Schwabenverlag AG, Ostfildern

www.schwabenverlag-online.de

Umschlaggestaltung: Schwabenverlag AG, Ostfildern

Umschlagabbildung: Hubert Kaltenmark, Schemen 10

Gestaltung, Satz und Repro: Schwabenverlag AG, Ostfildern

Druck: Grafisches Centrum Cuno GmbH & Co. KG, Calbe

Hergestellt in Deutschland

ISBN 978-3-7966-1732-4

Inhalt

- 9 Vorwort

Kunstgeschichte und Ästhetik

- 12 WOLFGANG URBAN
Weltkunst als heimatbildende Kraft. Die *Stuppacher Madonna* des Matthias Grünewald
- 24 CHRISTIAN MAURER
Anmerkungen zur Deutung der *Christus-Johannes-Gruppen* des 13. und 14. Jahrhunderts aus dem schwäbisch-alemannischen Raum
- 32 ELKE REESE
Der Dreimännleinstein als Bild der Flüchtigkeit der Zeit
- 37 ROLAND SCHWEIZER
Kunst für Todgeweihte und Betende – Kreuze, Altäre und Chorgestühle aus Ulm im frühen 15. Jahrhundert
- 49 HEINRICH PFEIFFER SJ
In Köln gemalte Rubensbilder – heute in Mexiko
- 54 MARIA CRISTINA TANGORRA
Der Garten und das Bild

Berichte und Vorträge

- 70 JÜRGEN BÄRSCH
Fromme Spiele im Gottesdienst? Szenische Gestaltungen der Liturgie in Mittelalter und Früher Neuzeit
- 82 HEINZ DETLEF STÄPS
Denn alle Kunst will Ewigkeit – der Mensch und sein Streben nach Ewigkeit in Kunst und Religion
- 88 EMANUEL GEBAUER
Mut zur Mal-Gemeinschaft in der kulturellen Bildung. Kirchenpädagogik ist Beziehungspflege am Objekt, nicht Zwischennutzung vor der Räumungsklage

- 99 MICHAEL KESSLER
Ursprünge der Kunst. Betrachtungen – Sondierungen – Perspektiven
- 102 EWA DUTKIEWICZ
Die Schwäbische Alb – Geburtsort der Kultur vor 40.000 Jahren
- 114 HARALD FLOSS
Die archaische Ursprache der Menschheit –
Jürgen Mack im Dialog mit der Eiszeitkunst
- 118 JÜRGEN WERTHEIMER
Fundstück HS 25.8.39 20 m 6 – Der Löwenmensch
- 127 BERNHARD LANG
Der Herr der Tiere – Eine Suche nach dem ältesten Gottesbild

Neubauten und Neugestaltungen

- 140 HEINER GIESE
Stadtbild und Architektur. Zusammenführung der Diözesankurie in
Rottenburg und Umbau des Johanneums in Tübingen
- 146 ABRAHAM PETER KUSTERMAN
Vorgestern – gestern – heute. Das Bischöfliche Ordinariat Rottenburg
- 150 THOMAS SCHWIEREN
Berichte des Bischöflichen Bauamts

Konstellationen und Gestalten

- 188 GÜNTHER BURKART – MICHAEL KESSLER
Panorama – Bilderbogen 1. SkulptuRo drinnen&draußen:
Kleinplastiken und Zeichnungen in der Rottenburger Zehntscheuer –
Skulpturenpark im Stadtzentrum
- 196 MICHAEL KESSLER
Ausstellung Bildhauerzeichnungen und Kleinplastiken SkulptuRo
drinnen&draußen. Ausstellungseröffnung
- 202 MICHAEL KESSLER
Panorama – Bilderbogen 2. Die Ausstellungen des Kunstvereins der
Diözese 2011–2014 im OEW-Saal des Bildungshauses Kloster
Heiligkreuztal

- 275 MICHAEL KESSLER
Panorama – Bilderbogen 3. Die Ausstellungen des Kunstvereins der
Diözese 2011–2014 in der Rottenburger Hochschule für Kirchenmusik
- 317 MELANIE PRANGE
Die Gottsuche endet nie – Nachdenken über das Werk von Rudolf
Kurz. Zur Eröffnung der Rottenburger Sonderausstellung
- 320 KARL-JOSEF KUSCHEL
Die Gottsuche endet nie – Nachdenken über das Werk von Rudolf
Kurz
- 329 MICHAEL KESSLER
Rettungen. Zum Werk des Stuttgarter Malers Hans Schreiner
- 332 MARTIN BERTELE – RÉMI DENOIX
Installation in St. Johannes Tübingen – Fastenzeit 2014
- 334 WITOLD BRONIEWSKI
Völkerverbindende Dialogkrippen

Aus der Chronik

- 346 Aus der Arbeit des Vorstands
- 350 Neue Mitglieder

In memoriam

- 352 Gedenkspruch
- 353 Verstorbene Mitglieder
- 354 MICHAEL KESSLER
In memoriam Sieger Köder
- 357 MELANIE PRANGE
Katechese und Kunst – Nachruf auf Pfarrer Roland Schweizer
- 362 MICHAEL KESSLER
Franz Scherer zur guten Erinnerung
- 364 ANNETTE SCHAVAN
Gott ist Licht. Nachruf auf Raphael Seitz

367 **Kataloge – Werkverzeichnisse – Kirchenführer -
Publikationen**

374 Autorinnen und Autoren

376 Bildnachweis

VORWORT

Nachdem im Frühjahr 2016 aus gegebenem Anlass ein Sonderband unseres Jahrbuchs Heilige Kunst 2015 (39. Jhrg.) ausgeliefert wurde, können wir nun endlich den bisher noch ausstehenden Band Heilige Kunst 2012/2013/2014 (38. Jhrg.) mit der Bitte um Entschuldigung für die Verzögerung nachliefern. Da er erneut drei Jahre abdeckt, ist er wiederum sehr umfangreich ausgefallen. In einem ersten Kapitel werden Beiträge zur Kunstgeschichte und Ästhetik präsentiert: Zur Stuppacher Madonna (W. Urban), zu den Christus-Johannes-Gruppen des 13. und 14. Jhs. (Chr. Maurer), zu Ulmer Kreuzen, Altären und Chorgestühlen des 15. Jhs. (R. Schweizer †) und zu heute in Mexiko befindlichen Rubensbildern (H. Pfeiffer SJ); den Beschluss bildet ein großer Essay zum Thema Garten und Bild (M. C. Tangorra). Im Kapitel Berichte und Vorträge werden Szenische Gestaltungen der Liturgie im Übergang vom Mittelalter zu Neuzeit untersucht (J. Bärsch), ferner das Streben des Menschen nach Ewigkeit in Kunst und Religion (H. D. Stäps) sowie Fragen und Aufgaben der Kirchenpädagogik (E. Gebauer). In einer ausführlichen Dokumentation folgen Beiträge im Zusammenhang mit den Reichenauer Künstlertagen 2013 zum Thema Ursprünge der Kunst: Zur Schwäbischen Alb als Geburtsort der Kultur (E. Dutkiewicz), zum Dialog des Tübinger Malers Jürgen Mack mit der Eiszeitkunst (H. Floss), zum Löwenmenschen, einem Fundstück von der Schwäbischen Alb (J. Wertheimer), und zum sog. Herrn der Tiere, dem ältesten Gottesbild (B. Lang). Das Kapitel Neubauten und Neugestaltungen dokumentiert, wie vereinbart, mit den einschlägigen, material- und bildreichen Berichten des Bischöflichen Bauamts und seiner zuständigen Gebietsarchitekten, die nach wie vor umfangreichen und vielseitigen, architektonisch und künstlerisch interessanten Bau- und Gestaltungsmaßnahmen in der Diözese (Diözesanbaumeister Th. Schwierern). Ergänzend hinzu kommt eine Dokumentation zweier herausragender Neubauprojekte im Berichtszeitraum:

der Neubau des Rottenburger Bischöflichen Ordinariats und der Neubau des Tübinger Johanneums (H. Giese). Im Kapitel Konstellationen und Gestalten werden unter dem Titel Panorama-Bilderbogen 1–3 insgesamt über dreißig Künstlerinnen und Künstler vorgestellt: Einmal im Zusammenhang einer Ausstellungskooperation von Kunstverein, Kulturverein Zehntscheuer und Diözesanmuseum anlässlich der Rottenburger Heimattage 2013 (G. Burkard/M. Kessler); zum anderen, wie im letzten Jahrbuch angekündigt, mit der Dokumentation zu den Ausstellungsaktivitäten 2011–2014 des Kunstvereins im Bildungshaus Kloster Heiligkreuztal und in der Rottenburger Hochschule für Kirchenmusik. Ein Beitrag zum Werk des Ellwanger Bildhauers Rudolf Kurz dokumentiert eine vielbeachtete Ausstellung des Diözesanmuseums (K. J. Kuschel). Vorgestellt werden ferner zwei Projekte: eine Installation zur Fastenzeit aus Tübingen (M. Bertele/R. Denoix) und die völkerverbindenden Dialogkrippen aus dem Stuttgarter Hauptbahnhof (W. Broniewski). Den Beschluss dieses Kapitels bildet eine Würdigung des Stuttgarter Malers Hans Schreiner anlässlich seines 80. Geburtstags (M. Kessler). Im Kapitel »Aus der Chronik« wird über die Arbeit des Vorstands im Berichtszeitraum sowie über dessen Zusammensetzung nach den Neuwahlen vom November 2014 berichtet. Eine Liste der im Berichtszeitraum verstorbenen Vereinsmitglieder sowie drei Nachrufe – Sieger Köder (M. Kessler), Roland Schweizer (M. Prange) und Raphael Seitz (A. Schavan) – beschließen den umfangreichen Band, der, wie ich als Herausgeber hoffe, Interesse und Beachtung finden möge. Den zahlreichen Autorinnen und Autoren, die zu seinem Gelingen erheblich beigetragen haben, sei hier ausdrücklich eigens Dank gesagt. Zum Schluss darf noch angemerkt werden, dass wir, nach dem schon im Voraus erschienenen Jahrbuch 2015, mit den Folgejahrbüchern wieder in die Spur des bereits vor einigen Jahren beschlossenen Zweijahresrhythmus zurückkehren wollen.

MICHAEL KESSLER

----- **Kunstgeschichte und Ästhetik**

WELTKUNST ALS HEIMATBILDENDE KRAFT

Zur Stuppacher Madonna des
Matthias Grünewald

WOLFGANG URBAN

In seinem 1991 erschienenen, autobiographisch angelegten Werk »Learning to Look« (Sehen lernen) schildert der bedeutendste Kenner der Renaissancekunst Italiens des 20. Jahrhunderts, der angelsächsische Kunsthistoriker Sir John Wyndham Pope-Hennessy (1913–1994), von seinen Mitarbeitern nur als »the Pope« tituliert, ob seiner Verdienste um die Erforschung des Kunstschaffens von Florenz mit der Ehrenbürgerwürde der Stadt am Arno bedacht, eine seiner Reisen in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts durch Deutschland mit Stationen in West- und Ostberlin, Dresden, Weimar. Sein Weg führte ihn auch nach Stuppach bei Bad Mergentheim. Von seinem Kunsterlebnis in Stuppach hält er in diesen Erinnerungen fest: *Den Weg über Frankfurt nehmend, ging ich zurück nach Köln, von dort nach Aschaffenburg und von Aschaffenburg nach Stuppach, wo eine kleine Kirche die großartige Madonna von Grünewald, in meiner Zählung das einzige Meisterwerk von überragendem Rang der europäischen Malerei, das ich bislang noch nicht gesehen hatte [bewahrt]. Kunsterfahrung vollzieht sich häufig unter den Bedingungen erheblicher Mühen, die man dafür auf sich nimmt, doch der Grünewald (von Stuppach) war eine Erfahrung von Offenbarungscharakter. Eine so überwältigende Offenbarung in der Tat, wie sie vom vielleicht größten manieristischen Gemälde ausgeht, der »Grablegung Christi« von Grüne-*

*walds Zeitgenossen Pontormo in der Capponi-Kapelle der Kirche Santa Felicità, in deren Nähe ich in Florenz wohne. In Stuppach fragte ich mich, wie ich es nach jedem Besuch in Colmar tat, ob die primär auf italienischer Malerei basierende Kunstanschauung nicht einer Revision bedürfe.*¹ Aus diesen Erinnerungen und Seherfahrungen des bislang kaum wahrgenommenen Besuchs von John Pope-Hennessy in Stuppach, der neben zahlreichen anderen Positionen Professor in Cambridge und Oxford gewesen war und mit grundlegenden Werken zu Bildhauern wie Donatello (um 1386–1466), Luca della Robbia (um 1400–1481), Benvenuto Cellini (1500–1571), zu Malern wie Fra Angelico (1386/1400–1455) oder Raffael (1483–1520) hervorgetreten ist, kann zweierlei festgehalten werden. Zum einen die Positionierung der *Stuppacher Madonna* auf der Ebene der größten Meisterwerke der europäischen Malerei. Der im mehrfachen Sinne wahrlich kunsterfahrene Pope-Hennessy hat die Begegnung mit der *Stuppacher Madonna* nach eigenen Worten geradezu als »Offenbarung« erlebt. Zum anderen die aus der Konfrontation mit Hauptwerken des Matthias Grünewald, dem *Isenheimer Altar* in Colmar und dem Stuppacherlebnis erwachsene Forderung der Notwendigkeit eines kunsthistorisch umfassenderen Ansatzes in der Betrachtung der Kunst der Renaissance. Nie zuvor hatte ein aus europäischer Perspektive urteilender und in so intimer Kenntnis der italienischen Renaissance verwurzelter Kunsthistoriker von der wissenschaftlichen Reputation eines John Pope-Hennessy ein solches Urteil zur Stellung und Einordnung der *Stuppacher Madonna* abgegeben, dass er unter dem Druck und Eindruck seiner Stuppacherfahrung eine Revision der vornehm-

1 John Pope-Hennessy, *Learning to look*, London 1991, S. 271: »Returning by way of Frankfurt, I went back to Cologne and Aschaffenburg, and from Aschaffenburg to Stuppach, where a little church houses the great *Madonna* of Grünewald, by my calculation the only supreme masterpiece of Western painting I had never seen. One often enjoys paintings in the ratio of trouble that one takes to see them, and the Grünewald was a revelatory experience. Too revelatory for comfort indeed, for in Florence I live

near Santa Felicità, with has in the Capponi Chapel what is perhaps the greatest Italian Mannerist painting, the *Deposition* by Grünewald's contemporary Pontormo. At Stuppach I asked myself, as I had done after each visit to Colmar, whether an aesthetic based primarily on Italian painting did not require to be revised.« – Den Hinweis auf Pope-Hennessy verdanke ich einer freundlichen brieflichen Mitteilung von Frau Prof. Dr. Luise Abramowski (†), Tübingen, von 1999.



Matthias Grünewald, Stuppacher Madonna

lich an italienischem Kunstschaffen orientierten internationalen Kunstwissenschaft nicht nur in Erwägung zieht, sondern sogar für notwendig erachtet.

Gewissermaßen im direkten Vergleich nachvollziehbar wurde Pope-Hennessys Einschätzung und Urteil, als die *Stuppacher Madonna* in Dresden in der »Galerie alter Meister« vom September 2011 bis Januar 2012 in der Ausstellung »Himmlicher Glanz«, zusammen mit den 1512 entstandenen Hauptwerken Raffaels (1483–1520), der *Madonna di Foligno* aus den Vatikanischen Museen und der *Sixtinischen Madonna*, die schon die Zeit der Weimarer Klassik als Inbegriff und Höhepunkt der Malkunst gefeiert hat, gezeigt wurde und dabei erlebt werden konnte, wie Grünewalds Madonna sich mit ihrer Farbkraft, kompositorischen Ausdrucksstärke, ihrer inneren Großartigkeit und Eigenständigkeit behauptete. Niemals zuvor war die Grünewald-Madonna in solch enger Nachbarschaft mit den fast gleichzeitig entstandenen Gipfelleistungen der italienischen Hochrenaissance gezeigt worden. Durch den Kontext der Raffael-Gemälde, begleitet von Dürers *Dresdener Altar* von 1494, einer Cranach-Madonna aus dem Städel in Frankfurt und den Riesenformaten der Mariendarstellungen des über Jahrhunderte höchst gepriesenen Corregio (1494–1534), war die *Stuppacher Madonna* erstmals, hundert Jahre nach ihrer Identifizierung als Grünewald-Werk, auf das Gipfelmassiv des Olympos der Malerei der Renaissance geführt worden und gab sich in der unmittelbaren Nachbarschaft von Gipfeln selbst als eigener Gipfel zu erkennen. Die Wirkung in einem einzigen Adjektiv zusammenfassend sprach der Kunsthistoriker der Frankfurter All-

gemeinen Zeitung angesichts der in Dresden versammelten Meisterwerke von *der gewaltigen Stuppacher Madonna*.²

Der mit MG und MGN gelegentlich signierende, mit Rückgriff auf seine Erwähnung in Joachim von Sandrarts »Teutscher Academie« von 1675 Matthias Grünewald genannte Maler³ erscheint selbst in der dichten Reihe großer Meister der Renaissance in Deutschland mit Künstlerpersönlichkeiten wie Albrecht Altdorfer (um 1480–1538), Hans Baldung Grien (1484–1545), Lucas Cranach d. Ä. (1482–1553), Albrecht Dürer (1471–1928), Hans Holbein d. Ä. (um 1465–1525), Hans Holbein d. J. (1497–1543) als Solitär und Ausnahmeerscheinung. Grünewald, der später in Diensten höchster Vertreter von Kirche und Reich wie der Kurfürsten und Erzbischöfe von Mainz Uriel von Gemmingen (1468–1514) und Albrecht Kardinal von Brandenburg (1490–1545) gestanden hat, dürfte um 1460, vielleicht auch erst 1475/80 in Würzburg oder Aschaffenburg geboren sein.⁴ Die erhaltenen Quellen weisen ihn nicht nur als Maler, sondern auch als Baumeister und Ingenieur aus. So ist er 1511 als »Werkmeister« am Bau der kurmainzisch erzbischöflichen Residenz in Aschaffenburg tätig und wird er zuletzt 1528 in Halle an der Saale als »Wasserkunstmacher«, als Ingenieur für Wasseranlagen, geführt.⁵ Seine Reputation zu Lebzeiten verschafft ihm unter dem italienischen Präzeptor des elsässischen Antoniterhospitals Isenheim, Guido Guersi (um 1450–1516), den Auftrag für den zwischen 1514 und 1516 fertiggestellten *Isenheimer Altar*. Nach dem Ausscheiden aus den Diensten des Kardinals Albrecht von Brandenburg im Jahre 1526 wird am 1. September 1528 in Halle das

2 Andreas Platthaus, Die seit fünfhundert Jahren getrennten Schwestern, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 7. September 2011, Nr. 208, S. 27.

3 Zur viel diskutierten Frage des Namens vgl. Karl Arndt, Grünewald – Fragen um einen geläufigen Namen, in: Das Rätsel Grünewald. Hrsg. Rainard Riepertinger u. a. (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 45/029), München 2002, S. 17–29; François-René Martin, Grünewald und seine

Kunst, in ders. u. a., Grünewald, Köln 2013, S. 34 f.

4 Für das vom Vf. früher angesetzte Geburtsjahr sprechen m. E. die Quellen bei Walter Zülch, Der historische Grünewald Mathis Gothardt-Neithardt, München 1938, S. 355.

5 Vgl. ebenda, S. 23, 362 und 372. – Vgl. Hanns Hubach, »... adder wasserkunstmacher«: Annäherung an den »anderen« Grünewald, in: Grünewald und seine Zeit. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. München – Berlin 2007, S. 30–36.

Ableben Grünewalds vermeldet.⁶ Der Nachlass mit der 1523 erschienenen Schrift »Erklärung der zwölff Artickel Christlichs gelaubens« des aus Langenargen gebürtigen Reformators Urban Rhegius (1489–1541), 27 gedruckten Predigten Martin Luthers (1473–1541) und dessen deutscher Übersetzung des Neuen Testaments zeugt von einer vielseitig theologisch interessierten Künstlerpersönlichkeit.⁷

Die (Wieder-)Entdeckung des in fast völlige Vergessenheit geratenen Schöpfers so einzigartiger Altarwerke wie des Isenheimer Retabels in vordem fast völliger Vergessenheit wurde zu einem eigenen Ereignis an der Schwelle und in den Anfängen der Moderne im 19. und in den beiden ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Sie vollzog sich zunächst schrittweise und allmählich, begann mit der Bestimmung Grünewalds als Urheber des *Isenheimer Altars*, dem allein schon von seinen flächenmäßigen Dimensionen größten in Malerei ausgeführten Altarwerk des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit. Die »Erschütterung«⁸, welche die Kenntnis von Grünewalds Schaffen auslöste, setzte dann 1891 ein mit der ersten literarischen Beschreibung von Grünewalds Kreuzigungstafel des *Tauberbischofsheimer Altars* im Roman »Tief unten« (La Bas) von Joris-Karl Huysmans (1848–1907). Er vermag Grünewald nur in Superlativen mit den größten Gegensätzen zu charakterisieren, spricht vom *besessensten der Realisten* und zugleich vom *besessensten der Idealisten*.⁹ Im Jahre 1905 nennt ihn Huysmans einen *Barbar des Genies*, einen Maler jenseits des Akademischen und Gepflegten, *niemandes Schüler*, fährt er fort, *in der Geschichte der Malerei eine Sondererscheinung*.¹⁰

Ihren großen Höhepunkt erreicht die Grünewaldrezeption im Zeitalter des expressionistischen Jahrzehnts. Im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts und insbesondere 1917 bis 1918 im letzten Jahr des Ersten Weltkriegs, als der *Isenheimer Altar* von Colmar in die Alte Pinakothek nach München gebracht worden war, erkannten damals, in einem gewaltigen Besucherandrang, Tausende in der Finsternis von dessen Kreuzigungsszene eine Spiegelung der Finsternis und Gottverlassenheit der eigenen Zeit. Künstler wie Max Beckmann, Erich Heckel, Emil Nolde, Otto Dix, Lovis Corinth, Oskar Kokoschka, Theologen und Dichter wie Martin Buber, Thomas Mann oder Karl Barth standen im Banne Grünewalds.¹¹

Bezeichnenderweise wird gerade auch die *Stuppacher Madonna* in den Anfangsjahren des Expressionismus als Werk Grünewalds identifiziert. Konrad Lange (1855–1921), der erste Inhaber eines Lehrstuhls für Kunstgeschichte an der Universität Tübingen und Direktor der Staatsgalerie Stuttgart, hatte auf Hinweis von Eugen Gradmann (1863–1927) am 18. September 1907 Stuppach besucht und seine Identifikation des Schöpfers der *Stuppacher Madonna* im darauffolgenden Jahr an prominenter Stelle, im »Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen« publiziert.¹² Damals befand sich die Grünewaldmadonna schon seit fast einhundert Jahren in Stuppach. Im Jahre 1812 hatte der Stuppacher Pfarrer Johann Balthasar Sebastian Blumhofer (1769–1814) am ehemaligen Deutschordenssitz Mergentheim, wo er zuvor als Seelsorger eingesetzt war, das damals völlig verkannte und vergessene und wohl auch vernachlässigte Werk für

6 Vgl. Zülch (Anm. 4), S. 372. – Zu den Eckdaten der Biografie vgl. Adrian Bremenkamp, Zeittafel, in: Grünewald und seine Zeit (Anm. 4), S. 14–16.

7 Vgl. Nachlassliste bei Zülch (Anm. 4), S. 374. – Vgl. Karl Arndt – Bernd Moeller, Die Bücher und Letzten Bilder des Mathis Gotharts, des so genannten Grünewald, in: Das Rätsel Grünewald (Anm. 3), S. 45 f.

8 Begriff übernommen von Ingrid Schulze, Die Erschütterung der Moderne. Grünewald im 20. Jahrhundert. Leipzig 1991.

9 Joris-Karl Huysmans, Tief unten. Übersetzt und hrsg. von Ulrich Bossier. Stuttgart 1994.

10 Joris-Karl Huysmans, Drei Primitive, in: ders., Geheimnisse der Gotik, München 1991, S. 143.

11 Zu dieser bis in die Gegenwart anhaltenden Wirkungsgeschichte mit Künstlern wie Barnett Newman, Antonio Saura, Arnulf Rainer oder Georg Baselitz vgl. Sylvie Ramond, Grünewalds Nachleben, in: Martin (Anm. 3), S. 286–319.

12 Vgl. Konrad Lange, Matthias Grünewalds Stuppacher Madonna, in Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 39, 1908, S. 1.

seine Pfarrkirche »Maria Himmelfahrt« erworben.

Unter welchen Umständen und zu welchem Zeitpunkt die Marien tafel nach Mergentheim gelangte, entzieht sich genauerer Kenntnis. Ursprünglich jedoch bildete die *Stuppacher Madonna* die Mittel tafel des von Heinrich Reitzmann (1462–1528) für sein Chorherrenstift in Aschaffenburg in Auftrag gegebenen, 1516 bis 1519 vollendeten *Maria-Schnee-Altars*.

Heinrich Reitzmann trat als Förderer des 1506 in die Liturgie eingeführten, an die Gründung der römischen Basilika Santa Maria Maggiore erinnernde Festes »Maria Schnee« hervor.¹³ Dieses war dem Schneewunder von Rom unter Papst Liberius (352–366) gewidmet. Ein Schneefall in der Nacht vom 4. auf den 5. August 352 auf dem Esquilinhügel, verbunden mit gleichzeitigen Traumvisionen des Papstes und eines römischen Patrizierehepaares, hatte wunderbarerweise den Ort bezeichnet, wo Santa Maria Maggiore, die erste Marienbasilika Roms, errichtet werden sollte.

Auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Entwicklung, zeitlich dem *Isenheimer Altar* folgend, hat Grünewald das Aschaffener Altarwerk 1516 mit der Fertigstellung der zentralen Madonnendarstellung, der heutigen *Stuppacher Madonna*, begonnen. Obwohl das Aschaffener Maria-Schnee-Retabel, aus dessen anfänglichem Bildprogramm noch von Grünewalds Hand die Szene des Schneewunders mit Papst Liberius, der Geistlichkeit und dem Volk Roms im Augustiner museum Freiburg erhalten geblieben ist, im 16. Jahrhundert mehrfach Veränderungen unterworfen worden war, wurde erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts die Mittel tafel entfernt.¹⁴ Diese befand sich zuletzt am 1809 durch das Königreich Württemberg säkularisierten Deutschordenssitz Mergentheim.

Das gleichermaßen üppig wie reichhaltig erscheinende Marienbild wurde bei seiner Aufnahme in Stuppach, in einer Zeit, als die Kunstgeschichte als Wissenschaft noch in den Kinderschuhen steckte, zunächst für ein Werk des allgemein bekannten Peter Paul Rubens (1577–1640) gehalten.¹⁵ In dieser Hinsicht meinte man das Gemälde auch »restaurieren« zu müssen. Man handelte – wie die Kunstgeschichte selbst lag auch die Wissenschaft und Technologie des Restaurierungswesens noch in den Windeln – dabei nach den gängigen Vorstellungen des Ausbesserns und Verbesserns, wo man solches meint vornehmen zu müssen. Restaurierungen wurden im 19. Jahrhundert noch als Angelegenheit von Kunstmalern betrachtet. Unter der Vorgabe, ein Rubensgemälde vor sich zu haben, wurden so die ersten Restaurierungen vorgenommen. Besonders am Gesicht der Gottesmutter versuchte man verstärkt, Annäherungen an Rubens zu gewinnen. Im 19. Jahrhundert wurde, nach Unterlagen der Pfarrei Stuppach, das Marienbild 1833, 1844 und 1850 mehrfachen Restaurierungen unterworfen.¹⁶ Im Jahre 1854 wurde abermals restauriert; zugleich war ein neogotischer Altar der sog. »Schreiner gotik« in der Werkstatt von Johann Nepomuk Meintel (1816–1872) zur Aufnahme der Madonna bestellt worden. Als dieser jedoch in der Pfarrkirche eingetroffen war, erwies sich der für das Marienbild vorgesehene Rahmen als zu klein bemessen. Um das Werk einzupassen, wurden an der Tafel ca. 10 cm am rechten Rand abgesägt.¹⁷

Weil *schadhaft geworden*, wurde das Altarbild 1881 wieder zur Restaurierung gebracht und dem Maler Alois Fraidl in Ulm-Söflingen übergeben. Das Gemälde habe *so trüb und rauh* ausgesehen, *daß es fast nicht mehr zu erkennen war*.¹⁸ Damals aber sei vom Maler Friedrich Dirr

13 Hierzu ausführlich Hanns Hubach, Matthias Grünewald. Der Aschaffener Maria-Schnee-Altar. Geschichte – Rekonstruktion – Ikonographie. Mit einem Exkurs zur Geschichte der Maria-Schnee-Legende, ihrer Verbreitung und Illustrationen, Mainz 1996, S. 13–27, 42–57.

14 Vgl. ebd., S. 56.

15 Vgl. Paul Ruess, Unsere Liebe Frau von Stuppach. Eine mystische Farbdichtung. Bad Mergentheim (3. Aufl.) 1952, S. 18; Karl Fleck, Trübel um ein Marienbild, in: Denkmalpflege in Baden-Württemberg. Nachrichtenblatt des Landesdenkmalamtes 24, 1955, S. 134.

16 Vgl. Ruess (Anm. 15), S. 18.

17 Ebd., S. 18 f.

erstmalig Matthias Grünewald als Schöpfer der Madonna genannt worden.¹⁹ Nachdem seit 1908 die Urheberschaft zweifelsfrei festgestellt war, wurde die auch für die Gegenwart entscheidende erste fachmännische Restaurierung 1926 bis 1931 vorgenommen. Da das Kunstwerk zum Eigentum der katholischen Kirchengemeinde Stuppach gehört, hat der Bischof der Diözese Rottenburg(-Stuttgart) Paul Wilhelm Keppler (1926) am 22. Mai 1926 den Restaurator der Staatlichen Gemäldesammlung Prof. Josef von Tettenborn in Stuttgart damit beauftragt. Die Stuppacher fürchteten aber mit dem Abtransport in die Landeshauptstadt den Verlust ihres Marienbildes. In der aufgewühlten Atmosphäre, das Werk möglicherweise an die Staatsgalerie zu verlieren, wurden Drohungen laut, mit Schießen den Abtransport verhindern zu wollen.²⁰ Die heftigen Emotionen zeugen von der bis in die Gegenwart zu spürenden identitätsbildenden Kraft, welche die Grünewald-Madonna für die Stuppacher Bevölkerung gewonnen hatte. Gewissermaßen getarnt und geschützt zugleich von Bierfässern, wurde die Grünewald-Madonna auf einem Bierauto am 19. Juli 1926 nach Stuttgart überführt.²¹ In einer noch heute bewunderten, für seine Zeit wegweisenden Restaurierung wurden in der über fünf Jahre sich erstreckenden Restaurierungsaktion von Josef von Tettenborn alle entstellenden vorherigen Übermalungen und Ergänzungen abgenommen, Fehlstellen gekittet und retuschiert. In der gleichen Zeit wurde von Architekt Hugo Schlösser ein eigener Kapellenanbau zur Pfarrkirche in Stuppach für die künftige Unterbringung des Marienbildes geplant und errichtet. Tapfer widerstanden die Stuppacher in jener Zeit den verlockenden Kaufangeboten. Am 4. August 1931 konnte das Grünewald-Werk in Stuppach feierlich wieder in Empfang genommen werden. Am 18. August 1931, am Vorabend des Maria-Schnee-Festes, vollzog Bischof Joannes Baptista

Sproll die Weihe der neuen Kapelle und des Altars mit der *Stuppacher Madonna*.²² Den 2. Weltkrieg überstand das Kunstwerk vom Mai 1944 bis zum 24. März 1946 im Salzbergwerk von Friedrichshall-Kochendorf.²³ 2011, im Kontext des Deutschlandsbesuches von Papst Benedikt XVI., der auch Anlass der erstmaligen Ausleihe von Raffaels *Madonna di Foligno* aus den Vatikanischen Museen war, befürwortete der Bischof der Diözese Rottenburg-Stuttgart, Dr. Gebhard Fürst, auch die Ausleihe der *Stuppacher Madonna* nach Dresden. Dieser hat sich dann, von Januar bis November 2012, zur Optimierung der konservatorischen Verhältnisse sowohl eine neue klimatische Ausrüstung der Kapelle in Stuppach angeschlossen als auch eine auf Zukunft gerichtete, gründliche technologische Untersuchung und Restaurierung des Grünewald-Gemäldes.²⁴ Nach einer Abwesenheit von 15 Monaten wurde die Marien tafel im Rahmen eines Pontifikalgottesdiensts unter der Leitung von Bischof Dr. Gebhard Fürst am 25. November 2012 wieder an ihrem angestammten Wirkungsort eingesetzt. Die Verehrung und die Einbeziehung in Pastoral und Kultus des im 19. Jahrhundert »Pfarrdorf« genannten Stuppach waren im 19. Jahrhundert die entscheidenden Faktoren für die Bewahrung und den Erhalt dieses Marienbildes. Die Stuppacher hatten nach der Säkularisation für ihre 1607 erbaute Pfarrkirche im ehemaligen Mergentheimer Deutschordensland, wobei der 1190 im Heiligen Land von deutschen Kaufleuten gegründete *Deutsche Orden* selbst ein Marienorden ist und Maria im Titel seines vollen Namens *Ordo Teutonicus beatae Mariae virginis* führt, ein das Patrozinium »Maria Krönung« des Gotteshauses veranschaulichendes Kunstwerk gewonnen. In der linken oberen Bildecke ist ausgemalt, wie Engel aus der Ewigkeit die Krone für Maria herabbringen. Im 20. Jahrhundert waren es Stuppacher Seelsorger wie Paul Ruess und

18 Ebd., S. 19.

19 Ebd., S. 20.

20 Vgl. Fleck (Anm. 15), S. 135 f.

21 Vgl. ebd., S. 136.

22 Vgl. Ruess (Anm. 15), S. 31 f.

23 Vgl. ebd., S. 32.

24 Die Restaurierung in der Restaurierungswerkstatt des Amtes für Denkmalpflege Baden-Württemberg in Esslingen wurde unter der Leitung von Andreas Menrad von den Diplomrestauratorinnen Ursula Fuhrer und Annette Kollmann vorgenommen.

Bruno Hilsenbeck, welche die theologische Ikonografie der Madonna ihres Pfarrortes wegweisend erschlossen haben.²⁵

Mag Sir John Pope-Hennessy das Stuppacher Marienbild zunächst unter rein formalen Gesichtspunkten, nur die grandiose kompositorische Leistung im Auge gehabt und beurteilt haben und diese mit anderen Meisterwerken vergleichend in ihrer Exzellenz erkannt haben; mag er nur die souveräne Einbettung der mächtigen zentralen Mutter-Kind-Gruppe in eine Landschaft- und Gartensituation verbunden mit einem in die Tiefe von Raumerfahrung führenden Hintergrund bei gleichzeitiger Betonung des Vordergrundes und der damit verbundenen Evokation einer geradezu stofflichen Nähe der Madonna bewundert und von hieraus schon die Einzigartigkeit der *Stuppacher Madonna* erfasst haben, die *Stuppacher Madonna* nimmt über den formalen Aufbau des Gemäldes noch in einer ganz anderen, von Sir John nicht erwähnten Hinsicht eine Sonderstellung ein. In Grünewalds Mitteltafel des ehemaligen Aschaffenburger *Maria-Schnee-Altars* findet am Vorabend der Reformation eine über tausend Jahre sich erstreckende Entfaltung einer theologisch fundierten Symbol- und Bildsprache des Marienbildes ihren Höhepunkt und ihre Vollendung, eine Entwicklung, die sich seit dem Konzil von Ephesus im Jahre 431, das Maria als »theotokos«, als »Gottesgebäerin« verkündet hat, begonnen und immer neue Ansätze und Steigerungen gezeitigt hat. In diesem Werk vereinen sich höchste Malkunst und theologisch durchformte Bildsprache mit neuzeitlichem Wirklichkeitssinn und Naturwahrnehmung.²⁶ So wird, getragen von einem Sinn für das Materielle, in der Wiedergabe der besonderen Materialität der Textilien das Stoffliche mit brillantem malerischen Können

in seiner Wertigkeit vor Augen geführt; so zeugen Pflanzen- und Blumendarstellungen von einem eingehendem Naturstudium, und so paart sich schließlich insgesamt in der *Stuppacher Madonna* ein im Renaissancebewusstsein wurzelnder Realismus mit einer in mystische Tiefe führenden Schau des Madonnen-themas.

Von seinem Realismus her gibt sich der Maler im elementaren Sinn als »bewandert« zu erkennen. Nur eine auf Reisen zu gewinnende Kenntnis mediterraner Botanik vermag so veristisch wie in der *Stuppacher Madonna* Feigenbaum und Olivenbaum mit ihren Früchten ins Bild zu bringen. Dies darf als deutlicher Hinweis genommen werden auf die Vertrautheit mit der Kunst der italienischen Renaissance, wie sie übrigens auch die Darstellung des athletischen heiligen Sebastian vor einer Landschaft im *Isenheimer Altar* nahelegt.

Mag auch der Kleriker Heinrich Reitzmann seine Vorstellungen und Ideen in den von ihm in Auftrag gegebenen *Maria-Schnee-Altar* eingebracht haben, so ist es vor allem Matthias Grünewald selbst, der wie in der vorausgegangenen Bildwelt des *Isenheimer Altars* sich zugleich als Maler und als Theologe zu erkennen gibt. So sehr Festlegungen und Vorgaben der Auftraggeber leitend gewesen sein mögen, die souveräne kreativ-künstlerische Formulierung der Bildsprache legt unabweislich Grünewalds eigenes, gleichermaßen umfassendes wie tiefgehendes theologisches Wissen an den Tag. Zudem verrät Grünewalds Bildsprache intime Kenntnis mystisch-visionären Schrifttums, wie der 1502 erstmals bei Anton Koberger in Nürnberg in deutscher Übersetzung erschienenen »Offenbarungen« der Birgitta von Schweden (1303–1373).²⁷

25 Vgl. Ruess (Anm. 15); Bruno Hilsenbeck, Grünewalds Stuppacher Madonna im Lichte ihres Anliegens, Stuppach 1954; ders., Die Stuppacher Madonna des Mathis Gothart Nithart – Matthias Grünewald und ihre Botschaft. Ellwangen 1988.

26 Vgl. meine Ausführungen in: Das Marienbild als Weltbild. Die Stuppacher Madonna, in: Himmlischer Glanz. Raffael, Dürer und Grünewald malen die Madonna. Hrsg. Andreas

Henning – Arnold Nesselrath. München 2011, S.60.

27 Erstmals erkannt von Heinrich Feurstein, Zur Deutung des Bildgehalts bei Grünewald, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, hrsg. Ernst Buchner – Karl Feuchtmayr, Bd. 1: Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit, Augsburg 1924, S. 137–163; vgl. ders. Matthias Grünewald, Bonn 1930, S. 98–104.