

Hanns Hubach

*Der heilige Abt und Grünewald.  
Chronologie eines Mißverständnisses*

*Meinem Vater zum 65. Geburtstag*

»Wie die Karlsruher Kreuzigung den monumentalen Abschluß des uns bekannten Malwerks von Meister Matthes bildet, so ist diese allen Glanz und Prunk, allen Schwung des Barock vorwegnehmende und zugleich alle Frömmigkeit und Verinnerlichung der Gotik in sich beschließende Statue [des heiligen Abtes im Liebighaus, H. H.] das späteste uns bekannte Werk des Bildschnitzers Matthäus Gotthart Neithart.«<sup>1</sup>

Trotz dieser mit Verve vorgetragenen Ausführungen von Maria Gräfin Lanckoronska wird heute niemand mehr eine Tätigkeit Matthias Grünewalds als Bildschnitzer ernsthaft behaupten wollen. Damit stellt sich allerdings die unbefriedigende Aufgabe, im Rahmen eines Forschungskolloquiums ein Thema behandeln zu sollen, das, strenggenommen, durch den Stand der Diskussion seit langem überholt ist, obwohl es gerade in letzter Zeit wieder Versuche gegeben hat, Matthias Grünewald ein bildhauerisches Œuvre zuzuweisen. Es erscheint daher sinnvoll, die Mißverständnisse einmal näher zu beleuchten, die zu der Annahme führen konnten, Matthias Grünewald hätte mit eigener Hand plastische Arbeiten geschaffen. Um meinen Beitrag dabei etwas stärker rückzubinden an die Abtfigur des Liebighauses – für die nicht nur eine Identifizierung mit dem heiligen Benedikt, sondern auch mit Bernhard von Clairvaux erwogen werden sollte<sup>2</sup> – füge ich diesem Überblick einige Überlegungen zu deren möglicher Funktion als bildhauerische Positionsbestimmung im sogenannten Paragone-Streit um die Rangfolge der Künste an; die Gegenposition können in diesem Falle die gemalten Skulpturen Grünewalds vertreten.

Das Phänomen eines bildschnitzenden »Meister Mathis« ist ein hausgemachtes Produkt der Grünewaldforschung im Anschluß an Heinrich Alfred Schmidts und

1 Lanckoronska 1965, S. 207.

2 Die übliche Ordenstracht der beiden Heiligen – als Obergewand eine weitärmelige, ringsum geschlossene und mit einer großen Kapuze versehene Flocke – unterscheidet sich nur durch die Farbe: schwarz oder zumindest dunkel gefärbt bei den Benediktinern, weiß dagegen bei den Zisterziensern, was bei der Identifizierung der monochrom gefaßten Skulptur des Liebighauses allerdings nicht viel weiterhilft. Das Birett, der Abtstab und das auf die Ordensregel verweisende Buch des Frankfurter Abtes kommen als generelle Attribute auch dem heiligen Bernhard von Clairvaux zu; man vergleiche z. B. die Darstellung dieses Heiligen auf der von einem sächsischen Meister um 1500 gemalten Altartafel aus dem Zisterzienserkloster Ossek (s. hier Abb. 88); vgl. Hümpfner 1927, S. V Nr. 13; zur Ikonographie der beiden Heiligen allgemein: LCI Bd. V, 1973, Sp. 351–364 bzw. Sp. 371–385.

Walter Karl Zülchs große, in vielen Punkten noch immer grundlegende Monographien von 1911 beziehungsweise 1938.<sup>3</sup> Grünewald war zwar schon vorher durch Franz Bock als Bildhauer in Anspruch genommen worden, nämlich als Schöpfer der Schreinfiguren des Isenheimer Altares<sup>4</sup>, doch stieß diese Bestimmung sogleich auf entschiedenen Widerspruch und war spätestens mit Wilhelm Vöges Untersuchung zum Schaffen Nikolaus' von Hagenau obsolet<sup>5</sup>.

Grünewald als Bildschnitzer<sup>6</sup>: Im Rückblick zeigt sich, daß diese Frage immer dann Konjunktur hatte, wenn sich im Anschluß an die Untersuchungen Schmid und Zülchs tatsächliche oder vermeintliche Fortschritte in der Diskussion um die Biographie des Meisters einstellten; ihre Beantwortung war damit letztlich abhängig von der jeweils propagierten Identifizierung des historischen, von Joachim von Sandrart »Matthias Grünewald« geheißenen Malers.

Im wesentlichen sind es drei Persönlichkeiten, deren aus den Archiven ans Licht geholte Lebensläufe zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlicher Verquickung die Vorstellung eines als Bildschnitzer tätigen Matthias Grünewald hervorgebracht haben: der in Aschaffenburg ansässige Maler und Wasserkunstmacher – heute würde man sagen Hydraulikingenieur – Mathis Gothart Neithart, der in Seligenstadt ansässige Bildschnitzer Mathes Harer sowie der sowohl als Bildschnitzer als auch als Maler bezeugte Mathis Grün in Frankfurt am Main. Um den folgenden Ausführungen von vornherein die nötige Transparenz zu geben, bietet es sich an, vorab in Stichworten das zusammenzufassen, was wir über deren Lebensläufe jeweils wissen:

1. Der historische Grünewald ist der wahrscheinlich um 1480 in Würzburg geborene Mathis Gothart Neithart.<sup>7</sup> 1503 weilte er in Nürnberg, wo er in der Werkstatt Michel Wolgemuts die Außenseiten der Flügel des sogenannten Lindenhardter Retabels mit einer Darstellung der vierzehn Nothelfer bemalt hat.<sup>8</sup> Spätestens 1505 war Mathis als Meister in Aschaffenburg ansässig; nach dieser Stadt erhielt er von seinen Zeitgenossen auch den Namen »Mathis von Aschaffenburg«. 1509 bis 1512 arbeitete er in

3 Vgl. Schmid 1911; Zülch 1938.

4 Vgl. Bock 1904, S. 84–90. Er hält trotz der schnell einsetzenden Kritik auch später noch an seiner Ansicht fest; vgl. Bock 1907, S. 196–198.

5 Vgl. Baumgarten 1905, S. 307–308; Schmid 1907, S. 272–273; Vöge 1931. – Heute gilt als sicher, daß die Schnitzarbeiten des Isenheimer Altares von Nikolaus von Hagenau lange vor Grünewalds Berufung nach Isenheim angefertigt worden waren und zu einem wahrscheinlich unter der Leitung Martin Schongauers stehenden Projekt gehörten, das wegen des frühen Todes des Malers 1491 für längere Zeit unvollendet liegen blieb; vgl. Oellermann 1989; Roth 1989; Hubach 1994, S. 74–75.

6 Zuschreibungen einzelner plastischer Werke oder sogar ganzer Werkgruppen an Grünewald liegen vor von: Feigel 1909; Diehl 1933; Knapp 1936; Ruhmer 1958; Hotz 1961; Lanckoronska 1965; Lücking 1983; Mittenhuber 1996.

7 Zur Biographie Grünewalds vgl. die chronologische Übersicht über die Quellen bei Kehl 1964, S. 101–103; außerdem: Brücker 1963; Ladendorf 1966; Hütt 1983; Arndt 1994. – Der zwischen 1480 und 1490 als Maler und Faßmaler in Aschaffenburg tätige Meister Mathis, den Zülch 1938, S. 355–356, noch mit dem jungen Grünewald identifiziert hatte, wird heute zu Recht als eine eigenständige Persönlichkeit geführt; vgl. Schädler 1962, S. 69–70; Brücker 1963, S. 46–47; Kehl 1964, S. 55–56 Nr. 33–36.

8 Vgl. Oellermann 1991.



Frankfurt am Main, unter anderem die Standflügel zu Albrecht Dürers Retabel der Himmelfahrt und Krönung Mariens, den nach dem Auftraggeber benannten Heller-Altar.<sup>9</sup> Zu dieser Zeit gab es erste nachweisbare Kontakte zum Mainzer kurfürstlichen Hof. Der »meister Mathys meler« wird dort später zum Hofmaler bestellt werden, allerdings erfolgte die Anstellung zuerst aufgrund seiner technischen Kenntnisse als »Wasserkunstmacher«. In den Jahren 1512 bis 1515/16 entstanden im Elsaß die Flügel des berühmten Isenheimer Altars, des alles überragenden und den Ruhm des Malers begründenden Hauptwerkes. Danach kehrte Gothart Neithart wieder nach Aschaffenburg zurück und wurde unter Erzbischof Albrecht von Brandenburg erneut kurmainzischer Hofmaler. Bis 1525 entstanden hier mehrere große Altarwerke für Aschaffenburg, Mainz und Tauberbischofsheim, unterbrochen nur durch einen längeren Aufenthalt Grünewalds in Halle an der Saale, wo er im Auftrag Albrechts die Bauarbeiten sowie die künstlerische Ausstattung des Neuen Stiftes durch Lucas Cranach und dessen Werkstatt überwachte und koordinierte; er selbst lieferte dafür die Erasmus-Mauritius-Tafel.<sup>10</sup> Nach den Wirren des Bauernkrieges quittierte Mathis den Hofdienst und zog über Frankfurt nach Halle, wo er als bekannter Wasserkunstmacher sein Brot in den Salinen verdienen konnte. Dort starb er im Spätjahr 1528. Seine Werke hat er mit den Anfangsbuchstaben seines Namens MG beziehungsweise MGN signiert. Der Maler hinterließ ein noch unmündiges »gegeben kind«, das heißt einen Adoptivsohn, Endres, den er vor seinem Wegzug von Aschaffenburg bei dem Orgelbauer Arnold Rücker in Seligenstadt in die Lehre gegeben hatte.

2. Meister Mathes der Bildschnitzer hieß mit bürgerlichem Namen Mathes Harer.<sup>11</sup> Er ist über verschiedene Quellenbestände lückenlos zwischen 1501 und 1540 – also lange über den Tod Grünewalds hinaus – als Bürger mit eigenem Hausstand und eigener Werkstatt in Seligenstadt nachzuweisen. Er hatte mindestens einen, wahrscheinlich sogar zwei leibliche Söhne, Caspar und Peter.<sup>12</sup> Harer gehörte zur Leineweberzunft, der er zeitweise als Zunftmeister vorstand. Er ist ausschließlich als Bildschnitzer bezeugt, Faßarbeiten an seinen Figuren vergab er unter anderem an den ebenfalls ortsansässigen Maler Hans von Lohr.<sup>13</sup> Werke seiner Hand sind urkundlich für Seligenstadt, Aschaffenburg und Oberissigheim nachzuweisen; was darüber archivalisch bekannt geworden beziehungsweise erhalten geblieben ist, wird später noch zu zeigen sein.

3. Kommen wir nun zu Mathis Grün.<sup>14</sup> Dieser war nach Aussage der Quellen bevorzugt als Bildhauer, aber wohl auch als Maler tätig<sup>15</sup>, hatte aber in beiden Gewerken nur wenig Erfolg und steckte deshalb zeit seines Lebens in finanziellen

9 Vgl. Kutschbach 1995, S. 70–87; Decker 1996, mit Angaben zur älteren Literatur.

10 Zum Ausbau und der aufwendigen Ausstattung des Neuen Stiftes in Halle durch Albrecht von Brandenburg vgl. Redlich 1900; Steinmann 1968; Tacke 1992.

11 Zur Biographie Harers vgl. Neubauer 1958; Neubauer 1968; zu den Quellen außerdem Fraundorfer 1952/53, S. 402–412; Kehl 1964, S. 187–210 Nr. 37–44.

12 Vgl. Fraundorfer 1952/53; Kehl 1964, S. 210–211 Nr. 46; Neubauer 1968, S. 48.

13 Siehe unten Anm. 23.

14 Zur Biographie Grüns vgl. Zülch 1935, S. 281–282; Zülch 1938, S. 396–398 Anm. 4; zu den Urkunden auch Rieckenberg 1974, S. 112–120.

15 Er selbst nennt sich einmal »mathes bildschnitzer der maler«; vgl. Zülch 1938, S. 397.

Schwierigkeiten. Aus Eisenach stammend, wurde er 1512 als Neubürger in Frankfurt am Main aufgenommen und trat der Seckler- und Leineweberzunft bei. Grün erwarb das Bürgerrecht, indem er die eben erst getaufte Jüdin Anne zur Frau nahm, von deren Mitgift er ein Haus in der Kannengießergasse kaufen konnte. Die permanent drückenden Geldnöte zwangen ihn dazu, sich wiederholt um kleinere städtische Ämter zu bewerben – als Holzmesser, als Bauamtsknecht und zum Pfortendienst –, jedoch immer vergeblich. 1515 war die finanzielle Situation so erdrückend, daß Grün nicht einmal mehr die Bäckerrechnung für sein tägliches Brot bezahlen konnte, weshalb er zeitweise auf der Basis von »litlohn«, das heißt Gesinde- oder Gesellenlohn, in die Werkstatt des Malers Hans Fyoll eintrat: für einen Meister mit eigener Werkstatt sicher kein leichter Schritt. 1523 verfiel seine Frau – wohl kurz nach der Geburt eines Kindes<sup>16</sup> – dem Wahnsinn und wurde in das Heilig-Geist-Spital eingewiesen; die familiäre Situation verschlechterte sich zusehends. 1527 verkaufte Mathis schließlich sein Haus und verließ Frankfurt. Zwei Jahre später kann er auf Burg Reichenberg im Odenwald nachgewiesen werden, wo er im Auftrag des Schenken Valentin I. von Erbach den Einbau einer Badstube überwachte. Zusammen mit seinem »kindlein« verstarb er schließlich 1532 im Dienst des Grafen Eberhard von Erbach an unbekanntem Ort.

Aus heutiger Sicht stellt sich die Frage, wie es zu einer Verquickung dieser im wesentlichen klar vor uns liegenden Lebensläufe kommen konnte. Wir sollten dabei nicht vergessen, daß das Wissen um die Biographie des Mathis Gothart Neithart lange Zeit ausschließlich auf den Angaben Joachim von Sandrarts in dessen 1675 erstmals erschienener »Teutschen Akademie« beruhte, der darin den heute geläufigen Namen Grünewald geprägt hat.<sup>17</sup> Bei ihren Versuchen, Sandrarts Angaben historisch zu untermauern, mußten der Forschung deshalb zwangsläufig Mißverständnisse und auch Fehler unterlaufen.

Das erste Mißverständniß resultierte aus einem Überlieferungszufall, der den Aschaffener Maler Gothart Neidhart und den Seligenstädter Bildschnitzer Harer – wenn auch an verschiedenen Werken, so doch im Dienst des gleichen Auftraggebers – zusammenführte. In einem Testament von 1514 bestätigte Heinrich Reitzmann, Kanoniker an der Aschaffener Stiftskirche Sankt Peter und Alexander, eine schon im Vorjahr festgelegte Verfügung über die Anfertigung eines Altarbildes mit der Darstellung des Maria-Schnee-Festes. Durch eine Zustiftung 1517, die einen gewissen Meister »Matheum pintorem« als ausführenden

16 Dies ergibt sich aus einem Brief des Frankfurter Spitalmeisters Jakob Folcker vom 16. Oktober 1532 an den Grafen Eberhard von Erbach zur Sicherstellung des Erbes der Anna Grün. Darin heißt es, der Vater sei »samt dem kindlein, so beide [Anna und Mathis] im standt der ehe bekommen, kurzlich mit tode abegangen«, eine Formulierung, die zwei Schlüsse nahelegt: zum einen, daß das Paar nur ein gemeinsames Kind hatte, dessen Erbansprüche unter Umständen hätten gewahrt werden müssen, zum anderen kann dessen Geburt kaum lange vor – möglicherweise aber nach – der Einweisung der Frau ins Spital erfolgt sein, da sonst die Bezeichnung als Kleinkind kaum noch einen Sinn ergibt; vgl. Stadtarchiv Frankfurt, Gewaltbuch 1532/36, fol. 38' (zitiert nach Rieckenberg 1974, S. 119–120 Nr. 48).

17 Vgl. Sandrart 1675, S. 236–237.



Maler in Aussicht nahm, sowie durch das Monogramm MGN auf dem Retabelrahmen, steht Matthias Grünewald als Schöpfer dieses Altarwerks fest.<sup>18</sup> In einem früheren Testament hatte Reitzmann aber noch seine Absicht erwähnt, für die Kirche in Oberissigheim ein Retabel auf dem Marienaltar anfertigen zu lassen, das im Schrein zwischen den heiligen Vinzenz und Hieronymus ein Bild der glorreichen Gottesmutter und in der Predella den heiligen Georg zu Pferd zeigen solle, so wie er dies an Ort und Stelle mit »magistro Matheo in Selgenstat« genauestens besprochen habe.<sup>19</sup> Aufgrund der gleichlautenden Vornamen der Meister hat die Grünewaldforschung die beiden Einträge lange Zeit aufeinander bezogen und Meister Matthäus aus Selgenstadt als identisch mit Mathis Gothart Neithart angesehen und deshalb in einem Zirkelschluß den Oberissigheimer Altar als verschollenes oder nie ausgeführtes Werk dem Œuvre Grünewalds eingegliedert.

In seinem Bemühen, Grünewald als Bildschnitzer nachzuweisen, machte Walter Hotz darauf aufmerksam, daß es sich bei dem Altar in Oberissigheim um einen Schnitzaltar gehandelt haben muß.<sup>20</sup> Ihm war aufgefallen, daß Reitzmann in seinen Testamenten sehr genau zwischen den Begriffen *pingere* (malen) für den Maria-Schnee-Altar und *facere* (machen) beim Oberissigheimer Altar unterschieden hatte. Außerdem sollte das Retabel in Oberissigheim »cum quatuor ymaginibus« gefertigt werden, was nach damaligem Sprachgebrauch »mit vier Schnitzfiguren« bedeutete. Von dieser Entdeckung ermutigt und die archivalisch für Mathis den Bildschnitzer von Selgenstadt beglaubigten Werke zum Ausgangspunkt wählend, stellte Hotz erstmals systematisch ein bildhauerisches Œuvre Grünewalds zusammen.

Das früheste erhaltene Werk des Selgenstädters ist die 1513 für das Aschaffener Elisabethenhospital geschaffene Figur der Spitalspatronin<sup>21</sup>, die sich heute im Stiftsmuseum befindet<sup>22</sup> (Abb. 89). Ebenfalls beglaubigt ist Harers Tätigkeit im

18 Die entsprechenden Testamenteinträge lauten 1514: »Item similiter volo et ordino, quod festum Nivis gloriosissime Marie virginis in tabula depingatur prout in proximo elapso anno in testamento meo ordinavi«; bzw. 1517: »Item lego 25 florenos ad faciendum pingere festum Nivis per magistrum Matheum pintorem in tabulam jam confectam, quae locari debet in nova Capella dominorum Casparis et Georgii Schantzen fratrum; materialia utpote colores, reperiuntur in mensa serata in aula«; vgl. Bayerisches Staatsarchiv Würzburg, Mainzer Generalvikariatsakten 46/124, Lit.R. Nr. 2e und Nr. 2g. – Zum Verlauf der Aschaffener Maria-Schnee-Stiftung und zur Rekonstruktion des Retabels vgl. Hubach 1996, S. 13–56, zu den Quellenzitaten S. 252–255.

19 [1514]: »[...] lego ad fabricam ibidem in Uskem [= Oberissigheim] 30 florenos, ut ibidem fiat nova tabula cum quatuor ymaginibus in summo altare, videlicet: gloriosissime Marie virginis in medio sanctorum Vincentii patroni in dextro, Hieronimi in sinistro et sancti Georgii patroni in pede tabule equitando etc., prout magistro Matheo in Selgenstat optime constat, qui locum me presente vidit etc.«; vgl. Bayerisches Staatsarchiv Würzburg, Mainzer Generalvikariatsakten 46/124, Lit.R. Nr. 2e (zitiert nach Hubach 1996, S. 253).

20 Vgl. Hotz 1961, S. 15–16.

21 [1513]: »Item 4 lb. 19 β 2 d, den bildsniczer von Selgenstadt von Elisabethen und den kruppel«; vgl. Stadt- und Stiftsarchiv Aschaffenburg, Spitalrechnungen 2, 1505–1525, pag. 365 (zitiert nach Kehl 1964, S. 204 Nr. 41a).

22 Aschaffenburg, Museen der Stadt Aschaffenburg, Stiftsmuseum, Depos. Hospitalfond. – Lindenholz, alte Fassung, der Bettler zu Füßen der Heiligen sowie ihre Krone sind abgearbeitet (Höhe 107 cm); vgl. Jenderko u. a. 1994, S. 62–63 Nr. 66. – Die Figur wurde aus der im Zweiten Weltkrieg zerstörten Kapelle des Katharinenospitals, wohin sie 1766 übertragen worden war, an das Museum überwiesen; vgl. Grimm 1991, S. 639–640.

Auftrag der Seligenstädter Heimbürger, für die er 1515 »ein bilde in den helgenstock uff der Franckfurter stroßen anfertigte«<sup>23</sup>, doch hatten zu der Stiftung wohl noch andere, urkundlich nicht greifbare Gönner beigetragen. In der Alten Sakristei der Einhardsbasilika in Seligenstadt sind davon die Heiligen Wendelin und Leonhard erhalten geblieben (Abb. 90, 91), zwei weitere, St. Laurentius und St. Stephanus, wurden 1972 gestohlen<sup>24</sup>.

Um diese doch eher biederen Schnitzwerke im Œuvre Grünewalds zu verankern – der, um sie zu schaffen, im übrigen jedesmal seinen Aufenthalt in Isenheim hätte unterbrechen müssen, ein kostspieliger Aufwand, der von den Auftraggebern wohl schon deshalb vermieden worden wäre, weil zu dieser Zeit mit Meister Ulrich Rode gen. Frickel ein zweiter fähiger Bildhauer in Seligenstadt tätig war, der die Aufträge ebenfalls hätte ausführen können<sup>25</sup> –, vergleicht sie Hotz in sehr allgemeiner Art mit dessen heiliger Elisabeth vom Heller-Altar (Abb. 96) beziehungsweise den Kopf des heiligen Wendelin mit dem des sogenannten Mitleidigen von Grünewalds Münchner Verspottung<sup>26</sup>. Einen visuell unmittelbar einsichtigen Beleg für die Autorschaft Grünewalds erbringen diese Vergleiche meines Erachtens nicht, eher taugen sie zum Gegenteil. Weitere Skulpturen, die sich mit den anderen urkundlich für Mathes Harer gesicherten Werken<sup>27</sup> verbinden lassen, sind bisher nicht bekannt geworden.

Dieser nur schmale Bestand beglaubigter Arbeiten bot Hotz die Möglichkeit, für den Bildschnitzer ein deutlich qualitativteres Œuvre stilkritisch zu erschließen.<sup>28</sup> Sein Ausgangspunkt war das um 1518/20 entstandene Retabel des heiligen Alban in der Pfarrkirche zu Kirchbrombach, ein Flügelaltar, in dessen Schrein der erhöht thronende Kirchenpatron sowie die Bischöfe Ursus und Theonestus aufgestellt sind. Im Meßbuch des Bischofs Ursus ist ein großes rotes M und im Buch des vor den

23 [1515]: »Item haben wir geben meistern Matheißn fur ein bilde in den helgenstock uff der Franckfurter stroßen 1 lb. 16 B. / Item haben wir geben meister Hansen von Loer, von dem bilden zu molen, 18 B. / Item hatt unß meinster Bernhart der schlosser gemacht eyn eysern gerempts vor das heiligen heußlen bey dem Franckforter wege, koist 4 B.«; vgl. Stadtarchiv Seligenstadt, Heimbürgen-Rechnung 1514/15, fol. 8'–9 (zitiert nach Kehl 1964, S. 203–204 Nr. 40).

24 Seligenstadt, Einhardsbasilika, Alte Sakristei (als Leihgabe der Pfarrgemeinde St. Marcellinus und Petrus), Inv.-Nr. HS 259, HS 260. – Holz mit Resten alter Fassung (Höhe 79,5 bzw. 76 cm). Die Skulpturen stammen aus der 1678 bis 1683 anstelle des ursprünglichen Heiligenstocks errichteten Wendelinus-Kapelle. Vgl. Schneider 1994, S. 207–210; die beiden gestohlenen Figuren sind abgebildet bei Hotz 1961, Abb. 2–3.

25 Ulrich Rode gen. Frickel ist zwischen 1498 und ca. 1535 mehrfach in Seligenstadt nachzuweisen; Hotz sieht in ihm den Schöpfer des Chorgestühls zu Steinheim. Vgl. Hotz 1960; Hotz 1961, S. 88–92; Hubach 1996, S. 73.

26 Vgl. Hotz 1961, S. 19–23.

27 Neben dem Oberissigheimer Retabel fertigte Mathis Harer in den Jahren von 1515 bis 1517 noch einen Altaraufsatz im Wert von 44 fl für die Aschaffener St. Agathenkirche und 1518 für 23 fl erneut eine Tafel für das Elisabethenhospital; zu den jeweiligen Rechnungseinträgen vgl. Kehl 1964, S. 205–206 Nr. 42a–b bzw. S. 205–206 Nr. 41b. Ob er aber auch, wie von Fraundorfer 1952/53, S. 402, vorgeschlagen wurde, mit dem anonymen Seligenstädter Bildschnitzer gleichzusetzen ist, der 1508 drei Figuren für einen St.-Annen-Altar nach Hanau geliefert hat, ist nicht zu entscheiden, da hierfür ebensogut Ulrich Rode in Frage kommt.

28 Vgl. Hotz 1961, S. 24–45.



Heiligen knienden Stifters ein großes G als Initiale zu lesen, die, von Hotz willkürlich zusammengezogen und als authentisches Monogramm Grünewalds interpretiert, eine urkundliche Beglaubigung scheinbar mehr als ersetzen konnten. Damit war der Weg frei, um auch die etwas älteren, monumentalen Schreinfiguren des Babenhausener Hochaltares – Papst Cornelius, begleitet von den Bischöfen Nikolaus und Valentin (Abb. 84) – sowie, als krönenden Abschluß, die äußerst qualitätvolle Gruppe um die als »Schöne Mainzerin« populär gewordene Madonnenfigur mit ihren heiligen Gefährten Martin und Bonifatius des Ketteler-Altars im Mainzer Dom<sup>29</sup> (Abb. 85) als eigenhändige Werke vorzustellen, um so auch den Bildhauer Grünewald auf die künstlerischen Höhen seiner Zeit zu führen.

Der durchgängig hypothetische Charakter dieser Beweisführung war nicht zuletzt wegen der erheblichen qualitativen Diskrepanzen der in nur einem Jahrzehnt entstandenen Skulpturen leicht zu durchschauen. Ich gebe außerdem zu bedenken, daß der Babenhausener Altar entgegen der allgemein angenommenen Datierung um 1515/18 wenigstens zeitgleich, wenn nicht sogar früher als Harers Heiligenstockfigürchen und dessen heilige Elisabeth entstanden sein kann<sup>30</sup>, womit dem von Hotz implizit vorausgesetzten Modell einer linearen Stilentwicklung hin zu immer anspruchsvolleren Werken von vornherein jede Basis entzogen wäre. Darüber hinaus haben am Kirchbrombacher Altar die Buchstaben M und G durch Anton Kehls Deutung als Initialen von Azess- beziehungsweise Rezessgebeten eine, wie ich glaube, plausible Erklärung gefunden.<sup>31</sup> Die Forschung ist deshalb zu Recht sehr schnell über das Buch von Hotz hinweggegangen. Schon ein Jahr später erschien Alfred Schädlers vielbeachteter Aufsatz »Zu den Urkunden über Mathis Gothart Neithart«<sup>32</sup>, in dem sich der Autor mit überzeugenden Gründen gegen die Personengleichheit von »Mathes dem Bildschnitzer« und »Mathis dem Maler«

29 Vgl. Jung 1986. Die von Medding 1966 vorgeschlagene Zuschreibung der Figuren an Hans Wydytz wurde jüngst zurückgewiesen von Groß 1997, S. 347–348. – Fritz Arens sieht eine erwägenswerte Verbindung dieser Skulpturen zum Schaffen Grünewalds insofern, als diese die Mittelgruppe des von Mathis für den Mainzer Dom geschaffenen, im Dreißigjährigen Krieg von den Schweden geraubten und dann auf dem Transport untergegangenen Marienretabels gebildet haben könnten; vgl. Arens 1975, S. 111–112.

30 Das Babenhausener Cornelius-Retabel wird 1518, dem Todesjahr der Stifterin, Markgräfin Sibylle von Baden-Sponheim, erstmals erwähnt. Damit ist jedoch nicht der genaue Zeitpunkt seiner Fertigstellung definiert, sondern lediglich ein terminus ante quem. Die in der Literatur bevorzugt vertretene Datierung des Retabels in die drei letzten Lebensjahre der Gräfin bleibt deshalb eine reine Setzung. Vor allem wurde dabei nicht beachtet, daß es schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts am Hochaltar der Kirche einen Patroziniumswechsel vom heiligen Nikolaus zum heiligen Papst Cornelius und damit einen konkreten Anlaß zur Neuanfertigung eines Retabels gegeben hatte, in dessen Schrein der neue päpstliche Patron als Hauptfigur dann auch aufgestellt wurde. Der Corneliusstiftel ist 1506, nur ein Jahr nach der Eheschließung der Stifterin mit Graf Philipp III. von Hanau-Lichtenberg, erstmals belegt. Dies bedeutet zwar nicht zwangsläufig, daß das neue Retabel zu diesem Zeitpunkt schon vorhanden war, man wird aber die Möglichkeit auch nicht ausschließen dürfen, daß die Arbeiten daran ein Jahrzehnt früher begonnen haben als bisher angenommen worden ist. Vgl. Hubach 1994, S. 84–85 Anm. 223–224, dort auch die Angaben zur älteren Literatur.

31 Vgl. Kehl 1964, S. 218 Anm. 1–2.

32 Vgl. Schädlers 1962.

wendet, die er zwingend als zwei verschiedene Meister identifiziert, eine Auffassung, die mit den Arbeiten von Franz Neubauer, der die Quellenbestände um den Seligenstädter Bildschnitzer neu untersucht und kritisch gewürdigt hat<sup>33</sup>, ihre endgültige Bestätigung erhielt. Nach der damit erreichten Trennung der beiden in den mit Grünewald gleichzusetzenden Maler Mathis Gothart Neithart von Aschaffenburg und in den Seligenstädter Bildschnitzer Mathes Harer mußten alle sich auf den Schnitzer beziehenden Urkunden aus dem Katalog der originalen »Grünewald«-Dokumente gestrichen werden, mit der Konsequenz, daß für Seligenstadt als Wohn- und Wirkungsstätte Gothart Neitharts keine tragfähige Grundlage mehr besteht. Im Ergebnis stand auf der einen Seite ein von jeglicher Arbeit an der Schnitzelbank befreiter Maler Grünewald, auf der anderen konnte Horst Ziermann dem neugewonnenen Bildschnitzer Mathes Harer als dem »Meister des Oberissigheimer Altares« einen eigenen Aufsatz widmen, in dem die hier referierte Problematik zusammengefaßt ist<sup>34</sup>.

Auch wenn die Fachdisziplin dem Ansatz von Hotz nicht folgen konnte, so war dieser vor dem Hintergrund der damaligen Quellenkenntnis durchaus vertretbar und im nachhinein für die negative Beantwortung der Frage nach dem Bildhauer Grünewald von Bedeutung.<sup>35</sup> Ein erneuter Versuch in die gleiche Richtung, wie ihn wenig später Maria Gräfin von Lanckoronska unternahm<sup>36</sup>, wobei sie fast alle ungeklärten Fragen zur Ulmer und zur mittelhochdeutschen Skulptur der Spätgotik durch Zuschreibungen an den Bildschnitzer Grünewald zu lösen suchte – für den sie die Identifizierung mit Gothart Neithart allerdings beibehielt –, konnte deshalb schon von Beginn an methodisch nicht mehr überzeugen und mußte auf seiten der Kunstwissenschaft selbst bei wohlwollenden Rezensenten auf berechnete Skepsis und Ablehnung stoßen<sup>37</sup>. So scheitert, um nur das vorgebliche Hauptwerk des »Mathis sculptor« aus der stilistisch heterogenen Werkzusammenstellung der Autorin herauszugreifen, die Zuschreibung des Blaubeurener Hochaltarretabels<sup>38</sup> allein schon daran, daß dessen gesichertes Fertigstellungsdatum 1494 einen frühen Geburtstermin Grünewalds um 1460 zwingend voraussetzen würde, was den Hypothesen der Autorin auch auf historischer Ebene von vornherein jede Grundlage entzieht. Für die Folgezeit – bis heute – gilt deshalb die Feststellung Gert von der Ostens, wonach

33 Vgl. Neubauer 1958; Neubauer 1968. Der Versuch Lanckoronskas, die Argumente Neubauers zu entkräften, vermochte nicht zu überzeugen; vgl. Lanckoronska 1971.

34 Vgl. Ziermann 1966.

35 Vgl. Selzer 1961/62, S. 16–19; Brücker 1963, S. 60–62; außerdem die Rezensionen von Kubler 1963; Schaefer 1963. – Am Rande sei angemerkt, daß Walter Hotz, wie er mir in einem Gespräch versicherte, die Trennung der beiden Meister später als richtig anerkannt hat.

36 Vgl. Lanckoronska 1965; außerdem Lanckoronska 1967a; Lanckoronska 1967b.

37 Vgl. Gaertner 1966; Huth 1965; N. N. 1965; Schaefer 1966; Kraemer 1967; Maek-Gérard 1985, S. 205.

38 Blaubeuren, Klosterkirche St. Johann Baptist. – Das Werk ist fest in der schwäbischen, vor allem der Ulmer Retabelbaukunst des späten 15. Jahrhunderts verankert. Als entwerfender und für die Gesamtausführung verantwortlicher Meister gilt der Ulmer Bildhauer Michel Erhart; in welchem Umfang dessen Sohn Gregor an der Ausführung der Schnitzarbeiten beteiligt war, ist umstritten. Vgl. Otto 1943; Broschek 1973, S. 133–150; Baxandall 1984, S. 333–335, 356–357, dort auch weitere Angaben zur älteren Literatur.



Grünewald zwar durchaus Entwürfe für Skulpturen zuzutrauen seien, daß er »allerdings selbst Bildhauerarbeit gemacht hätte, ist unwahrscheinlich«<sup>39</sup>.

Die Sache hätte damit ihre Bewandnis haben können, wenn nicht just zu diesem Zeitpunkt Hans Jürgen Rieckenberg seinen langjährigen Feldzug gegen eine Gleichsetzung Grünewalds mit Mathis Gothart Neithart gestartet hätte<sup>40</sup>, zur Ehrenrettung der von der Fachdisziplin in ihrem Wert angeblich verkannten Sandrartschen Kunstgeschichtsschreibung, besonders in bezug auf die Namensüberlieferung. Zu einer Neubewertung Sandrarts sah sich Rieckenberg vor allem deshalb berechtigt, weil dieser über Grünewald berichtet, der Maler sei »übel verheuratet gewesen«, ein familiäres Schicksal, das mit der Einweisung der wahnsinnig gewordenen Frau des Frankfurter Bildhauers und Malers Mathis Grün seine historische Bestätigung finde, weshalb dieser denn auch der wahre »historische Grünewald« sei. Das von Zülch mit Mathis Gothart Neithart überzeugend aufgelöste Monogramm sollte nun als Mathis Grünewald aus »N« verstanden werden, wobei der nachgestellte Buchstabe einen nicht näher zu bestimmenden Herkunftsort bei Aschaffenburg bezeichne. Die aus dieser Identifizierung zwangsläufig resultierende paradoxe Situation, wonach Albrecht von Brandenburg diesem aus »N« zugereisten Maler zwar einerseits Gemälde wie die Erasmus-Mauritius-Tafel oder die Aschaffener Beweinung in Auftrag gegeben habe, es andererseits aber vorzog, den aus Würzburg gebürtigen Mathis Gothart Neithart für ein Jahrzehnt als seinen Hofmaler anzustellen – zu beschäftigen wird man bei dieser ungewöhnlichen Konstellation kaum sagen können –, vermag selbst Rieckenberg nicht mit überzeugenden Argumenten aufzulösen. Die von diesem für die Lebensbeschreibung des Mathis Grün herangezogenen Quellen waren bereits alle von Zülch ans Licht geholt worden, der für einige Zeit ebenfalls eine Gleichsetzung des Frankfurters mit dem historischen Grünewald erwogen hatte, im Verlauf der weiteren Untersuchungen seinen Irrtum aber erkannte und korrigierte<sup>41</sup>; im Frankfurter Künstlerlexikon hat er dessen Biographie denn auch unabhängig von derjenigen Grünewalds ausführlich dargestellt<sup>42</sup>.

39 von der Osten 1973, S. 275.

40 Vgl. Rieckenberg 1971; Rieckenberg 1974; Rieckenberg 1976; Rieckenberg 1978; Rieckenberg 1980; Rieckenberg 1987.

41 Vgl. Zülch 1917, S. 120–129. – Da Zülch sein großes Grünewaldbuch auf den 20. April (1938), den Geburtstag Adolf Hitlers, datiert hat – und dies wegen der Bedeutung, die dem jedes Jahr pompös zelebrierten »Führergeburtstag« in der Öffentlichkeit zukam, sicher nicht zufällig –, wurde ihm von Rieckenberg vorgeworfen, er habe als ein dem Naziregime ideell nahestehender Autor bewußt und wider besseres Wissen eine Verfälschung der Biographie Grünewalds betrieben, einzig mit dem Ziel, den braunen Machthabern die Peinlichkeit zu ersparen, den Schöpfer des Isenheimer Altars mit einer – wenn auch konvertierten – Jüdin verheiratet zu sehen; vgl. Rieckenberg 1978. Denn schließlich galt das aus Sicht der deutsch-tümelnden Parteiideologen »zutiefst germanisch empfundene« Werk Grünewalds als unverzichtbares Gegengewicht zu der – pikanterweise von Dürer eingeleiteten – »Geschmacksverwelschung« innerhalb der deutschen Kunst. Wie wenig Rieckenbergs unsachliche und in ihrer Kernaussage unberechtigte Polemik zu der kritischen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Ansichten Zülchs beizutragen vermochte, hat bereits Lücking 1983, S. 8–9, festgestellt.

42 Vgl. Zülch 1935, S. 281–282; Zülch 1938, S. 396–398 Anm. 4.

In Ewald Maria Vetter erwuchs Rieckenberg sehr bald ein unerbittlicher Kritiker, der die aus dessen mühsam konstruierter »Grün(ewald)«-Biographie in großer Zahl resultierenden Paradoxien schonungslos bloßlegte.<sup>43</sup> Wir müssen diese in scharfem Ton geführte Auseinandersetzung im einzelnen hier nicht verfolgen, denn trotz der häufigen Bezeichnung des Mathis Grün als Bildschnitzer hat Rieckenberg mangels konkreter Hinweise auf erhaltene Werke – und weil der Seligenstädter Bildschnitzer längst unwiderruflich als Mathes Harer identifiziert war – darauf verzichtet, diesem ein plastisches Œuvre zuzuweisen. Sein Ansatz war hier lediglich deshalb vorzustellen, weil er den Ausgangspunkt für Wolf Lückings »Nachforschungen über Grünewald« bildete<sup>44</sup>, der die Rieckenbergschen Auffassungen kritiklos übernahm, dessen Zurückhaltung in bezug auf die Zuschreibung plastischer Bildwerke aber aufgab. Durch die Hintereinanderschaltung langer Fotoreihen wollte er beweisen, daß Grünewald jeweils alle Schnitzarbeiten, sowohl die Ornamente als auch die Figuren, des Lindenhardter Altars (1503), des Stalburg-Altars im Frankfurter Stadel (1504), des Isenheimer Altars (um 1515), des Aschaffenburg-Maria-Schnee-Altars (1515/16) und auch die Figurengruppe des Ketteler-Altars im Mainzer Dom (um 1520) geschaffen habe. Seine Untersuchung kulminiert schließlich in der für viele sicher überraschenden Feststellung: »Erst wenn man Grünewald primär als gelernten Bildhauer sieht, der außerdem in der Lage war, seine Bildwerke farbig nach Vorschrift und Tradition zu fassen, erklärt sich die Sprunghaftigkeit, Unberechenbarkeit und Beispiellosigkeit seiner Malerei. Als Bildhauer näherte er sich der Fläche wie ein Autodidakt, der relativ unbehelligt von den Zwängen der Tradition und einer bestimmten Schule seine Vorstellungen in die Tat umsetzte. Auf der Fläche war er – ohne einen entsprechenden Lehrer – mit seiner Begabung allein.«<sup>45</sup> Hätte Lücking recht, so entspränge die Einzigartigkeit des handwerklich höchst anspruchsvollen, ikonographisch komplexen und facettenreichen malerischen Schaffens Matthias Grünewalds also lediglich dem Pinsel eines dilettierenden Faßmalers! In dieser naiven, die Ergebnisse der Spezialforschung ebenso souverän übergehende<sup>46</sup> wie jede stilkritische Schulung vermissen lassende Herangehensweise trifft sich Lücking mit dem Ansatz und den Intentionen Lanckoronskas. Eine kritische Überprüfung muß deshalb hier ebenso grundlegend ansetzen und kann auch nur ebenso ablehnend ausfallen wie dort.<sup>47</sup>

43 Vgl. Vetter 1977; außerdem Strieder 1972, S. 521; Sarwey 1974; Deyhle 1979; Arndt 1994.

44 Vgl. Lücking 1983.

45 Lücking 1983, S. 181.

46 Im Rückblick auf die Zuschreibung der Frankfurter Stalburgbildnisse an Grünewald spricht Lücking – offenbar nicht ohne Stolz – dieses generelle Defizit seiner Methodik offen aus: »Ich war danach sicher, [mit Hilfe der Bildvergleiche] jeden möglichen kunstkritischen Einwand, der in Zukunft dagegen ins Treffen geführt werden würde, parieren zu können. Deshalb verzichtete ich ganz bewußt darauf, vor der Veröffentlichung weitere Erkundigungen in der Fachliteratur über den Meister der Stalburgbilder einzuholen.« Lücking 1986, S. 7.

47 Unter Berufung auf die oben referierten Arbeiten von Hotz, Lanckoronska, Rieckenberg und Lücking hat Karl-Heinz Mittenhuber jüngst erneut den Versuch unternommen, die Altarretabel aus Kirchbrombach, Babenhausen und Mainz im Schaffen Matthias Grünewalds zu verankern, allerdings mit der Einschränkung, Grünewald sei lediglich der Ideengeber gewesen, des-



Im Hinblick auf die Forschungslage muß sinnvollerweise unterschieden werden zwischen den Autoren, die einem eigenhändig schnitzenden Grünewald das Wort reden, und solchen, die – nur selten ohne gleichzeitigen Verweis auf das Schaffen des Mainzer Bildhauers Hans Backoffen als einer zweiten bedeutenden, für die Region impulsgebenden künstlerischen Kraft – in der mittelrheinischen Skulptur lediglich Einflüsse seiner Malerei aufgenommen und verarbeitet sehen; ausgewiesene Kenner wie August Feigel, Anton Legner, Theodor Müller oder Gert von der Osten sind in diesem Sinne ernstzunehmende Fürsprecher.<sup>48</sup>

Als »Grünewaldisch und seiner Handschrift allenfalls am nächsten«<sup>49</sup> wird – außer dem heiligen Abt des Liebieghauses – vor allem ein Werk zu Recht immer wieder als Beleg für Grünewalds Einfluß auf die zeitgenössische Plastik herangezogen: die nach ihrem Herkunftsort, einem kleinen Dorf bei Aschaffenburg, benannte »Mosbacher Kreuzigung« aus der Zeit um 1525 (Abb. 92)<sup>50</sup>. Obwohl die Bildwerke des Gekreuzigten und der unter dem Kreuz trauernden Maria und Johannes dem weiteren Stilkreis Hans Leinbergers zugehören, zeige sich ihr Schöpfer »durch die faszinierende Größe der Ideen- und Formenwelt« Grünewalds geprägt und »angefacht«, von dessen monumentalen Kreuzigungsbildern, »vielleicht durch ein ehemals in Aschaffenburg selbst vorhandenes, [...] zu dieser plastischen Schöpfung angeregt«.<sup>51</sup> Diese stilistische Abhängigkeit läßt sich durch Motivübernahmen<sup>52</sup> ebenso begründen wie mit der hohen künstlerischen Qualität, vor allem jedoch der dem Spätwerk Grünewalds verwandten Ausdrucksstärke und der barocken Bewegtheit der Figuren. Ganz ähnlich argumentierte Eberhard Ruhmer in bezug auf die unter der Oberaufsicht des von Albrecht von Branden-

sen Entwürfe von vertrauten Mitarbeitern seiner Werkstatt ausgeführt worden seien; vgl. Mittenhuber 1995; Mittenhuber 1996, bes. S. 37–38. – Die Tatsache, daß sich der Autor außerdem aus tiefer innerer Überzeugung dazu berufen fühlen konnte, seinen Ausführungen den Vorwurf voranzustellen, die etablierte Kunstwissenschaft habe »die Bedeutung Matthias Grünewalds als Bildschnitzer [...] nicht genügend gewürdigt«, belegt darüber hinaus wieder einmal eindrucksvoll die Nützlichkeit dicht schließender Scheuklappen beim Bibliographieren!

48 Vgl. Feigel 1909; Feulner/Müller 1953, S. 402; Legner 1961, Kat.-Nr. 38–39; von der Osten 1973, S. 275; außerdem: Leitschuh 1909, S. 72–77; Metz 1938; Kahle 1939, S. 24–32; Heitz 1949, S. 53–59, 77–79; Beck 1980, S. 243; Liebmann 1984, S. 288. – Auch die Möglichkeit, daß sich umgekehrt Grünewalds malerische Formensprache in Abhängigkeit von der zeitgenössischen Skulptur entwickelt haben könnte, ist erwogen worden, doch faßt der Vorschlag, wonach Grünewald in der Würzburger Werkstatt Tilman Riemenschneiders ausgebildet worden sei, das Verhältnis dieser beiden Meister zueinander deutlich zu eng; vgl. Knapp 1928/29; Neumeyer 1935.

49 von der Osten 1973, S. 275.

50 Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Inv.-Nr. PL 08: 2–4.

51 Vgl. Feigel 1909; Ausst.-Kat. Darmstadt 1927, S. 61; Feulner/Müller 1953, S. 402, 441. – Dagegen jedoch Tiemann 1930, S. 29, die vielmehr die bis zur letzten Grenze gesteigerten plastischen Ausdrucksmittel der Gruppe unterstreicht.

52 Außer Parallelen in der Gestaltung des Johannesmantels, ist hierbei der Vergleich des Hauptes der Mosbacher Gottesmutter mit dem von Grünewalds klagender Maria aus der Beweinung Christi auf der Predellentafel des Isenheimer Altars am aussagekräftigsten: In beiden Fällen erscheint das Kopftuch bis über die Augen gezogen und hinterfängt mit seiner verschatteten Innenseite das davor hell aufscheinende, jeweils ins Profil gedrehte Gesicht Mariens. Vgl. Zülch 1938, Abb. 162–162a, 85.

burg ernannten »Kunstbeauftragten« Grünewald entstandene plastische Ausstattung des Neuen Stifts in Halle<sup>53</sup>, zum Teil Arbeiten ersten Ranges, die inzwischen als Werke des Mainzer Bildhauers Peter Schro erkannt worden sind<sup>54</sup>. Im Falle der Abtfigur wird darüber hinaus gerne die ausdrucksvolle Geste, »mit welcher das weit offene Buch dem Beschauer gewiesen wird«, betont, »eine Geste die uns vielfach bekannt ist. Wir finden sie [bei Grünewald unter anderem, H. H.] in den Frankfurter Grisailen.«<sup>55</sup> Die Hervorhebung einer expressiv barocken Bewegtheit als charakteristisches Stilprinzip bleibt dabei jedoch regelmäßig zu allgemein und war zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Deutschland zu weit verbreitet, um allein hieraus eine Vorbildlichkeit Grünewalds für die am Mittelrhein tätigen Bildhauer tatsächlich erweisen zu können. Zudem hat in bezug auf den heiligen Abt der Rekurs auf das Motiv des im Schaffen Grünewalds mehrfach vorkommenden Buches ohne festen Deckel, flexibel in Leder eingehüllt, mit dem Nachweis einer erst nachträglichen Anbringung an der Figur<sup>56</sup> jede Überzeugungskraft eingebüßt.

Auf der Suche nach konkreten Bezügen zwischen Grünewald beziehungsweise dessen Malerei und der zeitgenössischen Plastik ergibt sich demnach ein recht ernüchterndes Bild – mit lediglich zwei offenen Positionen: Da der Maler das Maria-Schnee-Retabel auf dem Sockel signiert und 1519 abschließend datiert hat, darf man ihm den Gesamtentwurf einschließlich der Schnitzereien wohl zuschreiben, nicht aber automatisch auch deren Ausführung. Soweit wir heute wissen, hat es damals keinen in Aschaffenburg ansässigen Bildhauer gegeben<sup>57</sup>, der einer solch anspruchsvollen Aufgabe wie der Herstellung eines der ersten nach italienischen Vorbildern konzipierten Retabelrahmens gewachsen gewesen wäre. Die Schreiner- und Schnitzarbeiten mußten deshalb nach auswärts vergeben werden, möglicherweise an die leistungsfähige Werkstatt des Seligenstädter Orgelbauers Arnold Rücker, die zu dieser Zeit verschiedentlich für die Aschaffener Stiftsherren tätig gewesen ist. Da bisher jedoch keine mit Sicherheit daraus hervorgegangenen Arbeiten nachgewiesen werden konnten, läßt sich diese Zuschreibung zur Zeit lediglich historisch, aus den engen persönlichen Beziehungen heraus begründen, die Rücker sowohl zu Heinrich Reitzmann, dem Stifter des Maria-Schnee-Retabels, als auch zu Grünewald unterhalten hat, dessen Adoptivsohn er wenige Jahre später als Lehrbuben annehmen sollte<sup>58</sup>; sie bleibt damit letztlich hypothetisch.

53 Während Ruhmer 1958, S. 214–224, noch von einer eigenhändigen Mitarbeit Grünewalds ausgegangen ist, spricht er später nur noch von Bildhauern, die unter dessen Leitung »plastische Paraphrasen« seiner Malerei geschaffen hätten; vgl. Ruhmer 1974, S. 178. – Zur Literatur über die Bau- und Ausstattungsgeschichte des Neuen Stifts in Halle s. oben Anm. 10.

54 Vgl. Lühmann-Schmid 1975, S. 55–62, dort auch Angaben zur älteren Literatur.

55 Lanckoronska 1965, S. 203–205.

56 Vgl. Maek-Gérard 1985, S. 202 sowie den Beitrag von Cordula Kähler in diesem Band.

57 Aus den Aschaffener Archivalien ist bisher nur ein zur fraglichen Zeit am Ort tätiger Bildhauer bekannt geworden, Meister Wendel, dessen aufgrund stilistischer Gemeinsamkeiten zusammengestelltes Œuvre aber lediglich Werke aus Stein umfaßt; vgl. Lühmann-Schmid 1968/69.

58 Vgl. Hubach 1996, S. 71–73.



Ein direkter Einfluß Grünewalds auf zeitgenössische<sup>59</sup> plastische Werke wird nur einmal konkret faßbar, und zwar im Bereich der Goldschmiedekunst. In dem von Albrecht von Brandenburg zusammengetragenen Reliquienschatz, dem sogenannten Halleschen Heiltum, gab es ein Reliquiar mit der Darstellung der Verklärung Christi am Berg Tabor, das selbst zwar verloren, dessen Aussehen aber in einem eigens für den Kardinal angefertigten, reich mit kolorierten Federzeichnungen illustrierten Katalog des Heiltumschatzes, dem sogenannten Liber Ostentionis, recht getreu festgehalten ist<sup>60</sup>: Aus Silber getrieben waren darauf Christus sowie drei seiner Jünger auf eine Erzknolle montiert (Abb. 93). Die Gestalt des verklärten Christus weist dabei große Ähnlichkeit zu einer themengleichen Zeichnung Grünewalds auf, die dieser wahrscheinlich in Zusammenhang mit dem Heller-Altar angefertigt hatte (Abb. 94); bei den beiden erhaltenen Studienblättern zu den erschrockenen Aposteln gibt es solch enge Übereinstimmungen aber schon nicht mehr.<sup>61</sup> Es ist deshalb nicht sicher zu entscheiden, ob der Maler dem Goldschmied einen kompletten Entwurf als Vorlage für das Reliquiar geliefert hatte oder ob jener – beziehungsweise ein anderer Entwerfer – die Christusfigur der Frankfurter Verklärung beziehungsweise die Studien dazu aus eigener Anschauung gekannt und zitiert hat.<sup>62</sup> Als Hofmaler hatte Grünewald – wenn wir unser Wissen über die Aufgaben seines Nachfolgers Simon Franck hier einmal zurückprojizieren dürfen<sup>63</sup> – jedenfalls für die sachgerechte Wartung und Erhaltung der Stücke in der erzbischöflichen Silberkammer zu sorgen, war also für ein Aufgabengebiet verantwortlich, zu dem die Anfertigung von Entwürfen für Goldschmiede durchaus passen würde.

59 Es gibt eine ganze Reihe hauptsächlich kleinformatiger Bildwerke vom Ende des 16. und Beginn des 17. Jahrhunderts, die an Werken Grünewalds orientiert sind. Darunter fallen zwei Kruzifixe im Besitz des Badischen Landesmuseums Karlsruhe (Inv.-Nr. V 12 671, Buchsbaum, Höhe 25 cm) bzw. des Museums für Kunsthandwerk in Frankfurt am Main (Inv.-Nr. 6817, Zinn-Hohlguß, Höhe 37,5 cm) sowie das Relief nach Grünewalds Washingtoner Kleinkruzifix im Historischen Museum Basel (Inv.-Nr. 1870/950, Nußbaum über Nadelholzbrett, Höhe 59 cm, Breite 29 cm). Vgl. Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 1981, S. 243–249 Nr. 156–158.

60 Aschaffenburg, Hofbibliothek, MS 14, fol. 95'; vgl. Hofmann/Thurn 1978, S. 43–44, mit Angaben zur älteren Literatur. – Das Reliquiar war eine wohl sächsische Goldschmiedearbeit aus den Jahren 1514 bis 1520. Vgl. Halm/Berliner 1931, S. 33 Nr. 84; Hotz 1966; Rasmussen 1977, S. 122–124.

61 Bei den Zeichnungen handelt es sich um das Blatt »Mann mit ausgestreckten Armen (Christus)« im Berliner Kupferstichkabinett sowie um die beiden »Studien zu einem niedergefallenen Apostel« des Kupferstichkabinetts Dresden. Vgl. Ruhmer 1970 S. 80–85 Nr. V–VII, Abb. 6–7, 9.

62 Für letztere Möglichkeit könnte sprechen, daß von Grünewalds Zeichnung des verklärten Christus eine zeitgenössische Kopie existiert (vgl. Ruhmer 1970, S. 82, 84–85 Nr. VII, Abb. 50), die ebenso wie das Original zu den Einklebungen der Bibel des Hans Plock gehörte, der als Seidensticker am Hof Albrechts von Brandenburg angestellt war und mehrere spektakuläre Arbeiten für den Kardinal ausgeführt hat, darunter auch solche für das Hallesche Heiltum. Ein Bruder Plocks, Peter, war zuerst Goldschmied in Mainz, siedelte dann aber später nach Halle über. Es erscheint daher durchaus möglich, daß diese ebenfalls im Hofdienst stehenden »Kollegen« Grünewalds jederzeit Zugang zu dessen Zeichnungen gehabt haben. Zu den Einklebungen der Plock-Bibel vgl. Timm 1957; zu Hans und Peter Plock vgl. Körber 1974; Rasmussen 1977, S. 122–124.

63 Zu Simon Franck vgl. Zülch 1938, S. 400–403 Anm. 8; Tacke 1992, S. 41–71.

Es ist sicher kein Zufall, daß neben der Dramatik seiner Kreuzigungsdarstellungen am häufigsten die Grisailen des Heller-Altars als Belege für eine Verbindung Grünewalds zur zeitgenössischen Skulptur genannt werden, denn schließlich sollten die gemalten Figuren als an der Werktagsseite des Retabels aufgestellte Steinbildwerke verstanden werden. Die heiligen Frauen des unteren Registers – Elisabeth und Lucia (?) – stehen zudem in imitierten Mauernischen, während die Standflächen von Laurentius und Cyriakus im oberen Register als mit den Namen der Heiligen und dem Künstlermödnogramm beschriftete Plinthen erscheinen (Abb. 95–98).<sup>64</sup> Die Tradition gemalter Skulpturen auf der Werktagsseite von Altären ist alt und läßt sich ohne größere Lücken bis zu Hubert und Jan van Eycks Genter Altar (1432) zurückverfolgen, in der Buch- beziehungsweise Wandmalerei sogar weit darüber hinaus.<sup>65</sup> Bei näherer Betrachtung fällt jedoch auf, daß die gemalten Bildwerke Grünewalds in ungewöhnlich hohem Maße verlebendigt erscheinen – man beachte etwa die sprießenden Bartstoppeln des Cyriakus oder die vom Wind verwehte Haarpracht der Lucia (Abb. 97; 98) –, und das gleiche gilt auch für die sorgfältig und genau nach der Natur studierten Pflanzen und die vegetabile Ornamentik. Diese Verlebendigung überschreitet die jeder plastischen Ausarbeitung gesetzten Grenzen bei weitem. Sie widerspricht dadurch dem intendierten spröden Materialcharakter des Steines so grundlegend, daß beim Betrachter lediglich die konsequent reduzierte Farbgebung, das abstrakte Steingrau, den skulpturalen Eindruck aufrechterhält.

Wie wichtig eine fast monochrome Oberflächengestaltung zum Erreichen einer unmittelbar überzeugenden skulpturalen Wirkung gemalter Figuren ist, wird offenbar, wenn man die Standflügel des Isenheimer Altars in die Beurteilung miteinbezieht. Denn hier stehen die als Menschen aus Fleisch und Blut wiedergegebenen heiligen Sebastian beziehungsweise Antonius lediglich auf steinernen Sockeln, die in ihrer komplexen geometrischen Struktur und der naturgetreu gestalteten Pflanzenornamentik jedoch wahre Meisterwerke der Bildhauerkunst darstellen (Abb. 99, 100). Die paradox anmutende, die Erwartungshaltung des Betrachters zunächst irritierende Art der Aufstellung belegt unmißverständlich, daß auch diese Gestalten als gemalte Bildwerke verstanden werden sollen.<sup>66</sup> Aber erneut nimmt

64 Die Tafeln mit den weiblichen Heiligen besitzt die Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, die der männlichen das Historische Museum Frankfurt am Main.

65 Vgl. Coekelberghs 1970; Grams-Thieme 1988, mit Angaben zur älteren Literatur.

66 Dieses spezifische Prinzip zur Evozierung von Skulptur durch Malerei hat eine fast ebensolange Tradition wie der Einsatz der Grisailletechnik. Ihre nächsten Verwandten finden Grünewalds exponierte Heiligenfiguren in den ebenfalls auf steinernen Sockeln stehenden Propheten Jesaia und Jeremias auf den Flügeln des 1442 gemalten Verkündigungstriptychons des inzwischen als Barthélemy van Eyck erkannten »Meisters der Verkündigung von Aix«; vgl. Vogt 1958, S. 174; Coekelberghs 1970, S. 26–27, Abb. VII; zur Identifizierung des Malers vgl. König 1996, S. 66–68, mit Angaben zur älteren Literatur. – Außerdem gehörte mit Caspar Isenmanns monumentalem Hochaltarretabel aus St. Martin in Colmar (1465) ein bedeutendes, in der bisherigen Diskussion des Phänomens skulpturimitierender Malerei zu Unrecht vernachlässigtes Beispiel für die Verbindung eines steinfarbenen Gehäuses mit scheinbar eingestellten polychromen Schnitzfiguren zu Grünewalds unmittelbarem Erfahrungsbereich während seiner Arbeit am Isenheimer Altar. Zu Isenmanns Retabel (Colmar, Musée d'Unterlinden, Inv.-Nr. 88, R. P. 303) vgl. Bergsträsser 1941; Heck 1973–1978, bes. Abb. 1.



der Maler das Skulpturenhafte entschieden zurück. Zum einen durch den schon bekannten Kunstgriff extremer Verlebendigung der Figuren, die durch das Hinzutreten der natürlichen Farben des Inkarnats beziehungsweise der Kleidung in diesem Falle aber nicht länger gebrochen wird; beim Betrachter entsteht, läßt er den Sockel außer acht, deshalb unwillkürlich der Eindruck, lebenden Personen gegenüberzustehen. Zum anderen integriert Grünewald beide Heilige in augenblickhafte Handlungszusammenhänge, die sich einer plastischen Darstellung von vornherein entziehen, etwa wenn er auf der Antoniustafel die Scherben des von einem wütenden Dämon eingeschlagenen Fensters noch im Fallen Lichtreflexe aussenden läßt oder wenn er den weiten atmosphärischen Landschaftsausblick des Sebastianflügels gibt, der ähnlich stimmungsvoll auch im Kontext eines reinen Schnitzretabels nur durch malerische Mittel zu erreichen gewesen wäre. Diese bewußt als Gestaltungsmittel eingesetzten Brechungen lassen sich rational nur auflösen, wenn man Grünewalds Inszenierung als Wiedergabe eines *tableau vivant* begreift, bei dem die Rollen der Heiligen mit begabten Schauspielern besetzt sind, die als lebende Monumente auf den als Requisiten bereitgehaltenen Sockeln posieren.<sup>67</sup> Mit der überzeugenden Schilderung zweier *tableau vivants* auf den Standflügeln des Isenheimer Altars gelingt es dem Maler erneut, einen höheren Realitätsgrad und damit einhergehend einen höheren Grad an Vergegenwärtigung des heiligen Personals zu erreichen, als dies selbst täuschend lebensecht gefaßten Bildwerken möglich gewesen wäre.<sup>68</sup>

Fassen wir unsere Beobachtungen zusammen, dann wird Grünewalds Bestreben, die Gestaltungsmöglichkeiten des Bildhauers im Medium der Malerei zu übertreffen, so offensichtlich<sup>69</sup>, daß man die Standflügel des Heller- ebenso wie des Isenheimer Altares unweigerlich als eine dezidierte Positionsbestimmung im Rangstreit der Künste, dem sogenannten Paragone, verstehen darf. Bei diesem Streit ging es darum, die Überlegenheit der Malerei über die Skulptur vorzuführen, eine Überlegenheit, die mit der größeren Wirklichkeitsnähe, der das rein Handwerkliche hinter sich lassenden Mühelosigkeit der Ausführung, vor allem jedoch mit dem stärker theoretisch geprägten Charakter der Gattung begründet wurde, was vom Maler zwangsläufig ein höheres Maß an Bildung erfordere als die eher durch körperliche Anstrengung zum Ziel führende Tätigkeit des Bildhauers.<sup>70</sup>

67 Vgl. Vogt 1958, S. 174–176; Reinsch 1978; Wetzig 1992, S. 242–249. – Ein weiteres nur in diesem Kontext verstehbares Bühnenrequisit ist die »stillebenhaft« mit Pfeilen und sinnlos verknoteten Fesseln dekorierte Martersäule, die in ihrer Kombination aus vegetabilisch umranktem »Kapitell« und monochromer Oberflächengestalt an die Rückseiten der Standflügel des Heller-Altars erinnert; vgl. Lücking 1983, Abb. 72, 73, 76.

68 Einen vergleichbaren Eindruck könnten wohl nur mit echten Kleidern und Alltagsgegenständen ausgestattete Wachfiguren hervorrufen.

69 Den eigentlichen Endpunkt dieser Entwicklung bilden im Werk Grünewalds die in gemalte Architektur motive integrierten, jede körperliche Last aufgebenden Prophetenfiguren am sogenannten Goldenen Tempel der zweiten Schauseite des Isenheimer Altars, die in ihren Baldachinen eher zu schweben als darin zu stehen scheinen; vgl. Zülch 1938, Abb. 96, 101.

70 Zu der in ihren Anfängen auf Plinius zurückgehenden, von Leon Battista Alberti im 15. Jahrhundert auf die aktuelle Tagesordnung humanistischer Diskussionszirkel gesetzten Paragone-Debatte in Italien vgl. White 1967; Collareta 1987; Farago 1996.

Es ist bezeichnend und wohl auch nur im Kontext des Paragone zu verstehen, daß Grünewald seine *scientia*, das heißt seine Gelehrsamkeit als Maler, gerade bei der Figur des heiligen Sebastian wie bei keinem anderen seiner Werke offenlegt. Sie ist – läßt man den Sonderfall des gekreuzigten Christus einmal außer acht – im Œuvre Grünewalds diejenige Figur, die einem klassischen, noch dazu sorgfältig nach dem Modell entwickelten Akt am nächsten kommt.<sup>71</sup> Mit ihrer kontrapostischen Beinstellung sowie dem bei Schilderungen des Sebastianmartyriums seltenen Motiv des um den Heiligen drapierten Manteltuchs verweist sie zudem unmittelbar auf eine der bekanntesten antiken Statuen Roms, den Apoll von Belvedere<sup>72</sup>, eine bewußte formale Bezugnahme, der auf inhaltlicher Ebene die im Mittelalter vollzogene ideale Ideenverbindung des antiken Heilgottes mit dem christlichen Not- helfer als Schutzpatron gegen Krankheit und Pestilenz vollständig entspricht<sup>73</sup>.

Daß Grünewalds gemaltes Statement klar zugunsten seiner Kunst ausfällt, wird nur diejenigen überraschen, die in ihm noch immer zuerst den Bildhauer erkennen wollen. Auch mag befremden, daß dieser häufig als der letzte große Mystiker des Mittelalters gefeierte Maler offenbar so gut mit der humanistisch geprägten Diskussion um den Primat der Malerei vertraut gewesen ist, daß er dazu selbständig und selbstbewußt Stellung beziehen konnte. Unser Erstaunen hält sich jedoch in Grenzen, wenn wir erfahren, daß die Paragone-Problematik kein auf Italien beschränktes Phänomen gewesen ist, sondern auch im Norden früh bekannt und von Künstlern aufgegriffen worden war. Obwohl den italienischen Quellen vergleichbare schriftliche Äußerungen im Norden fehlen, zeigen sich Jan van Eyck, Robert Campin und Rogier van der Weyden in ihren Werken doch bestens mit dem Thema vertraut<sup>74</sup>, und sie haben diese Herausforderung auf jeweils eigene Art angenommen; Jan am beeindruckendsten im Verkündigungsdptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza (um 1437/40), Robert mit dem Gnadenstuhl des Frankfurter Städel (um 1430) und Rogier mit dem gemalten Skulpturenschrein der Madrider Kreuzabnahme (um 1430/35; Abb. 50)<sup>75</sup>. Das stark höfisch geprägte kulturelle Umfeld, in dem Grünewald tätig war, mit den als Förderer des deutschen Humanismus auftretenden kurfürstlichen Residenzen in Mainz und Heidelberg – nicht zu vergessen die dortigen Universitäten – und seine Aufenthalte in wichtigen hu-

71 Eine großformatige, nach dem nackten Modell gezeichnete »Studie zum hl. Sebastian« wurde später zerschnitten; je einen Teil bewahren die Kupferstichkabinette in Berlin bzw. Dresden auf. Vgl. Ruhmer 1970, S. 88–89 Nr. XVIII–XIX, Abb. 22–23.

72 Vgl. Vogt 1958. – Hans Holbein d. Ä. hat das Mantelmotiv ungefähr gleichzeitig auf der Mitteltafel seines Sebastianaltares (1516) verwendet. Bezeichnenderweise ist das Tuch aber nicht um den Märtyrer drapiert, sondern hängt hinter dessen Rücken wie ein Ehrenvorhang am Marterbaum; vgl. Bushart 1965, Abb. VIII.

73 Vgl. Reichenauer 1992, S. 111–116. – Zu dem vielschichtigen Adaptationsprozeß der Rolle des Heilgottes Apoll durch Sebastian vgl. Sigerist 1927.

74 Vgl. Panofsky 1953, S. 162–163. – Wegen der fehlenden schriftlichen Zeugnisse spricht Preimersberger 1991, S. 465, von einem »stummen Paragone«, der sich in den gemalten Skulpturen jedoch »anschaulich-begriffslos« manifestiere, eine Sichtweise, die im wesentlichen Hans Belting's Konzeption des »gemalten Traktats« vorwegnimmt; vgl. Belting 1991, S. 531; Belting/Kruse 1994, S. 62–86.

75 Vgl. Coekelberghs 1970; Preimersberger 1991; Sander 1993, S. 88–153; Sander 1995, S. 136–151.



manistischen Zentren wie Nürnberg, Augsburg, Schlettstadt und Straßburg oder wenigstens in deren Umkreis<sup>76</sup> bieten zudem eine ausreichende Gewähr dafür, daß er mit der Thematik vertraut werden konnte, ohne selbst nach Italien gereist zu sein.

Es verbietet sich, diesem weitgespannten Fragenkomplex an dieser Stelle weiter nachzugehen. Im Rahmen des Kolloquiums sehr viel interessanter scheint mir der Versuch zu sein, die Frankfurter Abtfigur vor dem Hintergrund einer auch nördlich der Alpen geführten Paragone-Diskussion noch einmal neu zu betrachten. Diese gibt sich in ihrer ganzen Haltung und Machart nämlich sehr schnell als das gerade Gegenteil der Grünwaldschen Position zu erkennen. Denn in diesem Falle erzeugt ein Bildhauer über ein ausgeklügeltes, ausschließlich durch plastische Mittel hervorgerufenen Licht- und Schattenspiel eine der Gattung scheinbar widersprechende »malerische«<sup>77</sup> und zugleich bewegte Wirkung der Oberflächen. Offenbar mühelos überspielt er die widerständigen Materialeigenschaften, die spröde Festigkeit des – wie wir von Frau Kähler aus erster Hand erfahren konnten<sup>78</sup> – bereits vor seiner Bearbeitung getrockneten und sehr stark mit Astansätzen durchzogenen Obstbaumholzes, indem er seine Figur wie aus leicht verformbarer »Masse geknetet«<sup>79</sup> erscheinen läßt; der Eindruck körperlicher Anstrengung während des Schaffensprozesses stellt sich beim Betrachter somit erst gar nicht ein. Die Bindung des Körpervolumens an den gewachsenen Block wird, wenn nicht völlig aufgehoben, so durch die stellenweise bis ins Extrem vorangetriebene Ausdünnung des Materials sowie die partiell in den Raum ausgreifenden Anstückungen doch souverän verschleiert. Die den Gesetzen der Schwerkraft nur noch bedingt gehorchenden Gewänder sind scheinbar durch einen von allen Seiten gleichzeitig heranwehenden Windstoß in fließende Bewegungen versetzt worden, und einzig der in den Mantelsaum gesetzte Abtstab hält sie noch am Boden fest; der Skulptur ist damit viel von ihrer Schwere genommen. Außerdem ist sie vollrund ausgearbeitet, wodurch sie im Wettstreit mit der Malerei für sich den Vorteil der Mehrsichtigkeit verzeichnen kann, ohne jedoch auf vollständige Umgehbarkeit hin angelegt gewesen zu sein.<sup>80</sup> Virtuos, mit großem handwerklichen Geschick im Umgang mit dem Schnitzmesser und dem Schleifstein sind die unterschiedlichen Stofflichkeiten herausgearbeitet: das knochig Kantige des markanten Schädels ebenso wie die weichen, fleischig schlaffen und von feinsten Falten durchzogenen Partien des gealterten Gesichts und des Halses (Abb. 7–9) oder die flexiblen,

76 Zum südwestdeutschen Humanismus vgl. einführend Barner 1987; außerdem Schmidt 1993, mit weiteren Angaben zur Literatur.

77 Mit dem Begriff des »Malerischen« umschreibt Anton Legner das Phänomen, daß die Skulptur von Anfang an auf eine akzentuierende Einwirkung von Licht und Schatten hin konzipiert wurde, mit der Konsequenz, daß das »Licht zu einem entscheidenden Wirkungsmittel der Form geworden ist«; Legner 1961, Nr. 38–39.

78 Vgl. den Beitrag von Cordula Kähler in diesem Band.

79 Dieser von Legner geprägte Begriff wird zur Charakterisierung der Figur mehrfach verwendet; vgl. Legner 1961, Nr. 38–39; Maek-Gérard 1985, S. 203.

80 Die Rückseite des Abtes ist weniger plastisch, insgesamt summarischer ausgeführt, was eine vom Bildhauer intendierte Allsichtigkeit meines Erachtens ausschließt.

unterschiedlich dichten Strukturen der Textilien. Gleichzeitig legt der Bildhauer durch den bewußten Verzicht auf eine aufwendige farbige Fassung die Materialität des Holzes ebenso unmißverständlich offen wie die Schwierigkeit seiner Aufgabe – und damit letztlich seine überragende Kunstfertigkeit als Schnitzer.<sup>81</sup> Als solcher tritt er mit dieser präziösen Figur eines heiligen Abtes im Wettstreit der Künste sicherlich ebenbürtig neben den Maler.

81 Erst nach Abschluß des Manuskriptes ist mir eine Skulptur bekannt geworden, deren Grunddisposition in den wesentlichen Punkten mit der des heiligen Abtes übereinstimmt: ein auf der 1536 bis 1538 datierten Chorschranke der Schloßkapelle zu Pagny bei Dijon aufgestellter Bischof, möglicherweise der heilige Claude (Philadelphia Museum of Art, Inv.-Nr. 30-1-84; vgl. Marcus 1973, S. 43). Trotz ihrer hohen Qualität erreicht diese Alabasterfigur (s. hier Abb. 102) bei weitem nicht die Feinheit der bildhauerischen Ausführung des heiligen Abtes, was bei einem in ca. 5 m Höhe plazierten Stück wohl auch nur zu einer Verzettelung der Form geführt hätte. Im Gegensatz dazu muß es der ursprüngliche Aufstellungskontext des heiligen Abtes – trotz dessen ebenfalls auf Untersicht berechneter Anlage – dem Betrachter ermöglicht haben, die spektakuläre, Kunstkammerstücken durchaus verwandte Feinschnitzerei in vollem Umfang und kleinsten Details wahrzunehmen und zu würdigen. Das heißt, daß der Abt nicht zu hoch, wohl nur wenig über Augenhöhe plaziert gewesen sein durfte, und er mußte – unter Betonung einer Hauptansicht – möglichst umfassend einsehbar bleiben. Ein Aufstellungsmodus, der diese Bedingungen in geradezu idealer Weise erfüllt, läßt sich an dem von Pierre Berchod gen. Terrasson zwischen 1530 und 1532 ausgeführten Chorgestühl der ehemaligen Benediktiner-Klosterkirche in Brou nachweisen (vgl. dazu Legros 1996). Auf frei vor die Stirnseiten der Wangen gesetzten Konsolen wurden hier die in ihrer Tracht eher wie orientalische Propheten wirkenden vier lateinischen Kirchenväter so aufgestellt, daß sie von drei Seiten frei zu betrachten sind (Abb. 101). Darüber hinaus finden auch die Größe der Frankfurter Figur, ihre Holz-sichtigkeit sowie die auffallend kleine, tellerartige und an ihrer Unterseite fertig ausgearbeitete Konsole im Kontext eines Chorgestühls eine naheliegende Erklärung.