

Begegnungen. Grünewald im Spiegel seiner Zeitgenossen

Dagmar Eichberger

1. Matthias Grünewald. Ein mobiler Künstler in bewegten Zeiten.

Der Maler Mathis Gothart oder Nithart, besser bekannt unter dem Namen Matthias Grünewald, ist durch seine von großer Spiritualität durchdrungenen Altarbilder so bekannt wie kaum ein anderer Künstler der frühen Neuzeit. Dennoch lassen sich sein Leben und seine Persönlichkeit nur schwer fassen. Die Annäherung an diesen Solitär unter den Meistern seiner Zeit erschließt sich vor allem über die noch erhaltenen Werke Grünewalds. Im Folgenden soll versucht werden, über das Umfeld des Künstlers, d.h. seine Auftraggeber und den Bestimmungsort seiner Werke, einen anderen Blick auf Matthias Grünewald zu wagen.

Die meisten Künstler der frühen Neuzeit lassen sich einer bestimmten Stadt zuordnen, der sie sich aufgrund ihrer Herkunft oder ihrer beruflichen Stellung besonders verbunden fühlten. Hier sind beispielsweise Albrecht Altdorfer in Regensburg, Lucas Cranach d. Ä. in Wittenberg, Jörg Breu in Augsburg oder Hans Schäufelein in Nördlingen zu nennen. Im Gegensatz zu Dürer war Grünewald nicht daran interessiert, der Nachwelt ein Archiv von Selbstzeugnissen und theoretischen Schriften zu hinterlassen. Mathis Gothart Nithart signierte seine Werke nur selten und wenn, dann höchstens mit seinen Initialen, den ligierten Buchstaben MG und N. Soweit es sich heute noch beurteilen lässt, war der Radius, in dem er sich auf seinen Reisen bewegte, um etliches kleiner als der Albrecht Dürers. Eine Italienreise Grünewalds ist zwar nicht ausgeschlossen, lässt sich aber nicht belegen. Mit Unterbrechungen war er immer wieder im Rhein-Main-Raum tätig, d.h. in den Städten Aschaffenburg, Mainz, Bingen und Frankfurt. Man kann davon ausgehen, dass Grünewald seinen Wohnsitz über einen längeren Zeitraum in Aschaffenburg hatte.¹ Zu Beginn seiner beruflichen Laufbahn hinterließ der Künstler, der aus Würzburg stammte, im fränkischen Bindlach und in Nürnberg Spuren. In Tauberbischofsheim, nur wenige Kilometer von seinem Geburtsort entfernt, blieb Grünewalds großformatige Kreuzigungsdarstellung bis 1876 Teil der ursprünglichen Kirchengestaltung.² Auf dem Höhepunkt seiner Karriere verschlug es Grünewald für einige Jahre ins Elsass, wo er für die Antoniterabtei von Isenheim sein berühmtestes Altarbild schuf. Gegen Ende seines Lebens wird Grünewald in Halle an der Saale fassbar, er stirbt Ende August 1528. Grünewald war ein Wanderer zwischen verschiedenen städtischen Zentren, immer wieder auf der Suche nach einer neuen Anstellung, in der er als Maler, Wasseringenieur, Bauleiter oder Seifensieder seinen Lebensunterhalt verdienen konnte.

Sicher ist, dass Grünewald über viele Jahre hinweg im Dienst der Mainzer Erzbischöfe stand, jedoch war der Kreis seiner Auftraggeber um vieles größer. Neben Erzbischof Ulrich von Gemmingen und Kardinal Albrecht von Brandenburg arbeitete er auch für die Aschaffener Kanoniker Heinrich Reitzmann und Kaspar Schantz, für den Isenheimer Prior Guy Guers und für den Frankfurter Kaufmann Jakob Heller. Grünewalds Vertrauter in Halle, der Seidensticker Hans Plock, besaß mehrere seiner Zeichnungen und integrierte sie in seine protestantische Hausbibel.³ Im Folgenden werden einige ausgewählte Werke Grünewalds vorgestellt, unter besonderer Berücksichtigung seiner diversen Auftraggeber. Die meisten seiner Werke waren mit Blick auf einen bestimmten Standort bestellt worden, und so musste der Maler den Vorgaben und Erwartungen seiner Klienten Rechnung tragen, sei es ein Kardinal, ein Bischof, ein Stiftsherr, ein Abt oder ein Kaufmann.

1. Matthias Grünewald
Erasmus-Mauritius-Tafel
München, Alte Pinakothek, Inv. Nr 1044
226 x 176 cm



2. Grünewald und der Kardinal

Kardinal Albrecht von Brandenburg war Grünewalds politisch bedeutendster Auftraggeber. Er war Erzbischof von Mainz und Magdeburg, Administrator von Halberstadt und fungierte als Kanzler und Kurfürst des Heiligen Römischen Reichs. Als Gegenspieler Luthers wurde er im schwelenden Religionskonflikt zugleich auch zum umstrittensten Vertreter der katholischen Kirche nördlich der Alpen.⁴ Als Albrecht mit der Ausstattung seiner Stiftskirche in Halle begann, ließ er durch Lucas Cranachs d. Ä. gegen 1520 einen großen Passionszyklus mit 16 Wandelaltären entwerfen, der spätestens 1523 seine endgültige Aufstellung fand.⁵ Dieser in sich geschlossene Zyklus wurde durch zwei Einzeltafeln ergänzt, die offenbar erst nachträglich in das ausgeklügelte Dekorationssystem eingefügt wurden. Es handelt sich um die verloren gegangene Ecce-Homo-Tafel von Albrecht Dürer⁶ und die Erasmus-Mauritius Tafel von Matthias Grünewald (Abb. 1)⁷. Das Gemälde Grünewalds wurde auf dem Mauritiusaltar im östlichsten Joch des südlichen Seitenschiffs, d.h. in der Nähe des Hochchors aufgestellt. Vermutlich wurde die Erasmus-Mauritius-Tafel in ein bereits vorhandenes Retabel mit Standflügeln, Seitenflügeln und Predella eingepasst.⁸ Die Mitteltafel mit dem Einzug Christi in Jerusalem, die nach dem Entwurf Cranachs den Auftakt der großen angelegten Passionssequenz bilden sollte, wurde an die südliche Seitenwand der Kapelle gerückt. Die vom Kardinal gewählte Thematik und die Aufstellung an einem so signifikanten Ort lassen darauf schließen, dass Grünewalds Erasmus-Mauritius-Tafel im Ausstattungsprogramm der Stiftskirche eine wichtige Rolle spielen sollte.

Es ist weder bekannt, wo Grünewald seine Erasmus-Mauritius-Tafel ausgeführt hat, noch wann genau er das Werk in Halle ablieferte. Die 16 Altäre der Stiftskirche wurden bereits 1523 geweiht, die Tafel Grünewalds wird jedoch erst im Inventar von 1525 an dem oben genannten Platz erwähnt.⁹ Es haben sich am Mainzer Hof drei Zahlungsbelege aus den Jahren 1524, 1525 und 1526 erhalten, die Albrechts Kammer-schreiber Dieter Wenck verfasst hatte.¹⁰ Im Jahre 1524 ließ der Kardinal trotz seiner permanenten Geldknappheit 147 Gulden an Matthias Grünewald auszahlen – eine nicht unbeachtliche Summe, die ein durchschnittliches Jahresgehalt deutlich überstieg.¹¹ Das Gemälde Grünewalds ist demnach wahrscheinlich zwischen 1523 und 1524 fertig gestellt worden.

Vor allem das Bildthema der Grünewaldtafel ist höchst originell und lässt sich sowohl in Hinblick auf den Reliquienkult wie auf die politischen Ambitionen Albrechts von Brandenburg ausdeuten. Die zwei Hauptfiguren – der hl. Erasmus im Bischofsornat und der hl. Mauritius im Prunkharnisch – sind in einem imaginären Treffen vereint und kommunizieren durch Blickkontakt, Gestik und Körperhaltung miteinander. Im Vergleich zu den anderen Hauptwerken Grünewalds fehlt diesem Gemälde die betont spirituelle Komponente, die sonst das Markenzeichen des Künstlers ist. Auch wenn die goldenen Heiligenscheine keinen Zweifel an dem überirdischen Status der Protagonisten lassen, so stellt sich beim Betrachten des Bildes weder Andacht noch compassio ein. Albrecht hatte Grünewald nicht den Auftrag erteilt, das grausame Schicksal der beiden Märtyrer darzustellen. Ihm ging es vielmehr um die Gegenüberstellung zweier Individuen, die dem Betrachter auf ganz unterschiedliche Weise Respekt und Achtung abverlangen.

Erasmus ist einer jener Heiligen, die durch den ausgeprägten Reliquienkult des Kardinals ins Blickfeld geraten waren. Er war Schutzpatron des Hauses Hohenzollern und damit auch für Albrecht von Brandenburg von persönlicher Bedeutung. 1516 ließ der Erzbischof Gebeine des hl. Erasmus aus einem Kloster in der Nähe von Danzig und aus Magdeburg nach Halle kommen, um den Körper des Heiligen in seine bedeutende Reliquiensammlung zu integrieren.¹² Spätestens ab 1520 erscheint der hl. Erasmus gleichberechtigt neben Magdalena und Mauritius. Es muss Albrechts ausdrücklicher Wunsch gewesen sein, auf dem Tafelbild Grünewalds selbst in die Haut des hl. Erasmus zu schlüpfen, und so verlieh sein Hofmaler dem Heiligen die charakteristischen Gesichtszüge seines Dienstherrn. Die bischöflichen Wappen am Saum seines Untergewandes verdeutlichen den Wunsch Albrechts, sich öffentlich zu diesem Heiligen zu bekennen und mit ihm zu einer Person zu verschmelzen.

Mauritius war für Halle und die Reliquiensammlung Albrechts von Brandenburg noch bedeutender als der hl. Erasmus. In der Stiftungsurkunde vom 14. Juli 1520 wurde er gemeinsam mit Maria Magdalena zum Hauptpatron der Stiftskirche ernannt.¹³ Als Beschützer des Bistums Magdeburg erfuhr er in der Region große Verehrung, und auch die Moritzburg, der Wohnsitz des Erzbischofs von Magdeburg, war nach ihm benannt worden. Als Protektor des Heiligen Römischen Reiches war Mauritius, jener zum Märtyrer gewordene Heerführer der Thebäischen Legion, über die Bistumsgrenzen hinaus bekannt.¹⁴

Zwischen 1517 und 1520 ließ Albrecht von Brandenburg für das Haupt des hl. Erasmus und für Finger und Arm des hl. Mauritius zwei figürliche Reliquiare aus Gold und Silber herstellen, die das von seinem Vorgänger gestiftete Büstenreliquiar der hl. Magdalena zu einer ansprechenden Dreiergruppe vervollständigen sollten.¹⁵ Das Brustreliquiar des hl. Erasmus wurde mit Mitra, Winde und Bischofsstab ausgestattet. Das Brustreliquiar des hl. Mauritius (Abb. 2) wurde mit Adlerschild, Banner und perlenverzierter Krone versehen. In dem nach hierarchischen Gesichtspunkten gegliederten Heiltumsbuch von 1520 werden im Abschnitt für die heiligen Märtyrer zunächst zwei Reliquiare des hl. Mauritius, anschließend zwei Reliquiare des hl. Erasmus beschrieben. In der Hallenser Reliquienschau nahm der Reichsheilige Mauritius eindeutig den höheren Rang ein. Nach 1520 bekam der Kult des hl. Mauritius zusätzlichen Auftrieb. Karl V. schenkte Albrecht von Brandenburg aus Dankbarkeit für seine Wahlhilfe die kostbare Prunkrüstung, die er bei seinem Einzug in die Stadt Aachen (22. Okt. 1520), d.h. kurz vor seiner Krönung zum römisch-deutschen König, getragen hatte.¹⁶ Albrecht muss sich sehr früh darum bemüht haben, den kostbaren Harnisch für seine Reliquiensammlung zu erwerben und zu einer vollfigurigen Mauritiusstatue mit Reliquiarfunktion umgestalten zu lassen. Albrechts Reliquieninventar von 1526 zufolge wurde die lebensgroße Silberstatue unter einer Art Baldachin vor dem Hochaltar aufgestellt (szo Im Chore vor dem hoen altar im Tabernackel stehet), das heißt in unmittelbarer Nähe zur Erasmus-Mauritius-Tafel.¹⁷ Diese überaus kostbare und repräsentative Statue wurde nicht nur im illuminierten Inventar des Kardinals bildlich wiedergegeben (Abb. 3a), sondern erscheint auch auf verschiedenen Tafeln aus der Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä. Hierbei sind vor allem der von Albrecht gestiftete Marienaltar in der Marktkirche St. Marien zu Halle und eine erst kürzlich bekannt gewordene Seitentafel mit dem hl. Mauritius zu nennen, die beide als detailgetreue Kopien der verloren gegangenen Reliquienstatue gelten können (Abb. 3b).¹⁸ Die Verwendung burgundischer und imperialer Dekorationselemente wie Schlag-eisen, Andreaskreuz und Reichsadler weisen den Harnisch des Heiligen eindeutig als das Geschenk Karls V. aus. Somit fand auch in der lebensgroßen Reliquienstatue eine Überblendung von Heiligenfigur und lebender Amtsperson statt – Mauritius, der Schutzpatron des Reiches, trägt die reale Rüstung des römisch-deutschen Königs. Die kostbare Rüstung des „großen silbernen Mauritius“ und die Rüstung in Grünewalds Gemälde stimmen bis auf wenige Details überein. Statt des breit ausladenden Federhuts der lebensgroßen Mauritiusstatue trägt der Heilige in Grünewalds Bild die perlenverzierte Krone des halbfigurigen Büstenreliquiars, die wahrscheinlich von Albrechts Hofsticker Hans Ploch angefertigt worden war (Abb. 4). Diese Mauritiusbüste wurde an besonderen Festtagen vor dem geöffneten Flügelaltar aufgestellt, so dass die Gläubigen eine direkte Verbindung zwischen dem figürlichen Reliquiar und dem Tafelbild Grünewalds herstellen konnten. Es muss davon ausgegangen werden, dass Albrechts Hofmaler direkten Zugang zu den beiden Reliquiaren des hl. Mauritius hatte oder aber über detaillierte Zeichnungen derselben verfügte.

Was aber bedeuten diese Umstände für das Verständnis von Grünewalds Erasmus-Mauritius-Tafel? Die beiden hier dargestellten Heiligenfiguren bezogen sich zweifelsohne direkt auf den Reliquienkult, den Albrecht mit so viel Energie und finanziellem Aufwand in Halle betrieb. Darüber hinaus wohnte seinem Gemälde eine aktuelle, d.h. tagespolitische Botschaft inne. Wenn ein Treffen zwischen dem hl. Erasmus und dem hl. Mauritius realiter nie stattgefunden hat, dann standen die beiden Protagonisten hier stellvertretend für ein Zusammentreffen zweier hoher Würdenträger, eines Bischofs und eines Heerführers, des Primas der katholischen Kirche im Reich und des römisch-deutschen Königs. Albrecht und Karl sind mehr als einmal zusammengetroffen und verfolgten viele gemeinsame Interessen: die Wahl Karls zum Kaiser, die Unterdrückung der protestantischen Reformbewegung, die Beilegung des Bauernaufstands. Es ist viel darüber gerätselt worden, wer von den beiden dargestellten Heiligen der Tonangebende sei, der gestikulierend nach vorne schreitende Mauritius oder Erasmus, der seinem Gegenüber mit dem Bischofsstab Einhalt zu gebieten scheint.¹⁹ Erasmus wirkt auf den ersten Blick größer und raumgreifender als Mauritius – ein Eindruck, der nicht zuletzt durch die hohe Mitra und das voluminöse Bischofsgewand evoziert wird. Doch genau betrachtet begegnen sich die beiden Protagonisten auf Augenhöhe. Grünewalds Gemälde signalisiert Albrechts Wunsch nach Verbundenheit im Kampf gegen die gemeinsamen Feinde, man trifft sich, berät die Lage und leistet sich gegenseitig Schützenhilfe. In Halle strebte man nach himmlischem Beistand, die Unterstützung des hl. Mauritius und des hl. Erasmus konnte der gemeinsamen Sache in schwierigen Zeiten nur dienlich sein. Der Wunsch nach Schutz von höherer Seite wurde durch die lebensgroße Statue des hl. Mauritius verstärkt, die nur einige Meter von Grünewalds Tafelbild im Hochchor der Kirche stand. Als Albrecht 1540 die Schlacht gegen die Protestanten endgültig verlor



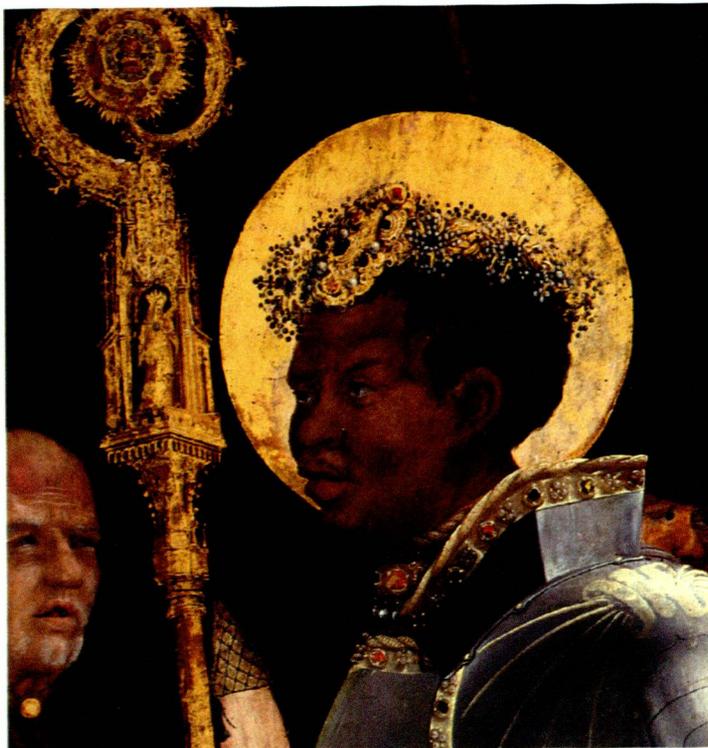
2



3a



3b



4

—
2. Reliquienbüste des hl. Mauritius
Aschaffenburg, Hofbibliothek
ms. 14, fol. 228v

—
3a. Reliquienstatur des hl. Mauritius
Aschaffenburg, Hofbibliothek
ms. 14, fol. 227

—
3b. Lucas Cranach d. Ä. und Werkstatt
Hl. Mauritius, New York
The Metropolitan Museum

—
4. Matthias Grünewald
Erasmus-Mauritius-Tafel (Detail)
Oberkörper des hl. Mauritius
München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 1044

und Halle für immer verlassen musste, nahm er nur das Tafelbild Grünewalds mit nach Aschaffenburg. Die silberne Rüstung Karls V. wurde noch im selben Jahr an die Stadt Halle verkauft und bereits 1541 im protestantischen Nürnberg eingeschmolzen – ihre magische Kraft war nicht mehr gefragt.

Im Protokoll von Grünewalds Nachlassinventar (1528) lassen sich konkrete Hinweise auf seine ehemalige Zugehörigkeit zum Hofe Albrechts von Brandenburg finden. Unter seinen Kleidern wird ein roter Hofrock und ein rotes Hofkleid genannt – eine Art Dienstanzug, die ihm sein Arbeitgeber für offizielle Anlässe bereitstellte.²⁰ Solche Kleidung trug Grünewald möglicherweise 1520 auf der Reise nach Aachen, wo er im Gefolge Albrechts von Brandenburg an der Krönung Karls V. teilnahm und mit Albrecht Dürer zusammentraf. Für die Jahre 1520 und 1524 bis 1526 ist sein Dienst am Hofe Albrechts durch Zahlungen belegt. Aus Gehaltsforderungen, die Grünewald im Jahre 1516 an den Mainzer Hof stellte, wird geschlossen, dass er schon früher im Dienst Albrechts von Brandenburg stand.²¹ Wahrscheinlich musste Grünewald im Mai 1526 den Hofdienst quittieren, weil er sich während eines antiklerikalen Aufruhrs in Aschaffenburg aufgehalten und sich auf die Seite der Reformbewegung geschlagen hatte.²² Auf sein Bekenntnis zum Luthertum kann aus den 27 Predigten Luthers geschlossen werden, die sich in seinem Nachlass nachweisen lassen. Er bewahrte sie gemeinsam mit weiteren protestantischen Schriften in einer vernagelten Kiste in Frankfurt auf.²³ Der Kardinal verurteilte 1526 alle Aufständischen und entließ seine lutherisch gesinnten Hofbeamten, demnach auch seinen Hofmaler Grünewald und seinen Perlensticker Hans Plock. Grünewald und Plock müssen sich über mehrere Jahre hinweg gut gekannt haben. Grünewald reproduzierte auf seiner Erasmus-Mauritius-Tafel unter anderem eine reich mit Perlen und Edelsteinen verzierte Mitra im Stil von Plocks gestickten Meisterwerken (Abb. 1).²⁴ Am Ende seines Lebens kam der Maler in Halle nochmals mit dem Perlensticker in Berührung. Es war Hans Plock, der sich nach Grünewalds Tod um dessen persönliche Angelegenheiten kümmerte.

Hanns Hubbach hat vor kurzem die These aufgestellt, dass Kardinal Albrecht sich in dem kurzen Zeitraum zwischen der Aschaffener Revolte und der endgültigen Entlassung Grünewalds eine Bewei-
nung Christi (Abb. 5) malen ließ.²⁵ Möglicherweise hatte er diese Tafel gemeinsam mit seinem Feldhauptmann Eberhard XIII. Schenk von Erbach-Erbach in Auftrag gegeben, um die Heiliggrabtruhe in der Aschaffener Stiftskirche St. Peter und Alexander instand zu setzen. Das Heilige Grab war während der Bauernunruhen beschädigt worden. Das Wappen des Kardinals prangt unübersehbar neben dem Haupt Christi, das Wappen des zweiten Stifters nimmt zu Füßen Christi einen kleineren Teil der Fläche ein.²⁶

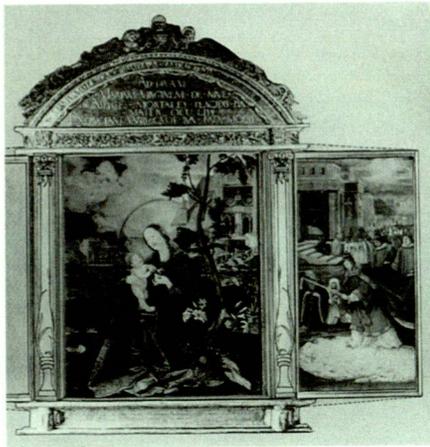
3. Grünewald und zwei Aschaffener Stiftsherren

Der Prälat und Kanoniker Heinrich Reitzmann (1462-1528) war wie Albrecht von Brandenburg ein Vertreter der Geistlichkeit. Wenn auch sein Rang innerhalb der Kirchenhierarchie in keiner Weise mit dem eines Kardinals vergleichbar war, so gehörte er als Kanoniker dennoch einer sozialen Schicht an, die sich sowohl durch Bildung wie durch Wohlstand auszeichnete und deren Vertreter häufig als Auftraggeber von sich Reden machten. Dies trifft auch auf Heinrich Reitzmann zu, der seine Ziele ebenso konsequent und entschieden verfolgte wie sein Landesherr. Die Entstehung von Grünewalds Maria-Schnee-Altar (Abb. 6) in der Aschaffener Stiftskirche St. Peter und Alexander kann als Beispiel individueller und kollektiver Marienfrömmigkeit im frühen 16. Jahrhundert verstanden werden.²⁷

Reitzmann war ein äußerst frommer Mann, der seine persönlichen Überzeugungen in das religiöse Leben der Stiftskirche einbringen wollte und danach trachtete, die Bevölkerung Aschaffenburgs für den von ihm geförderten Maria-Schnee-Kult zu entfachen. Die Bronzeinschrift, die zu seinem Sandstein-epitaph gehört, bezeichnet den Kanoniker und Kustos der Aschaffener Stiftskirche als „freigiebig gegen die Armen, einen Liebhaber des Gottesdienstes und der Frömmigkeit und einen treuen Diener der Kirche“.²⁸ Auf dem Relief schwenkt Reitzmann vor einem Vesperbild selbst das Weihrauchfass und blickt in ewiger Verehrung auf die trauernde Maria. Auch im Angesicht des Todes wollte er seiner Aufgabe als Priester nachkommen.²⁹ Matthias Grünewald spielte im Leben dieses geistlichen Stiftsherrn insofern eine wichtige Rolle, als er bei ihm die so genannte Stuppacher Madonna (Abb. 7) in Auftrag gab.³⁰ Die von Reitzmann initiierte Verbreitung des Maria-Schnee-Kultes ist eng mit der Entstehung des Aschaffener Maria-Schnee-Altars verknüpft.



5



6

5. Matthias Grünewald
Beweinung Christi mit Stifterwappen
Aschaffenburg, Stiftskirche St. Peter
und Alexander, 36 x 136 cm

6. Matthias Grünewald
Maria-Schnee-Altar
Rekonstruktion des geöffneten Altars
mit Standflügeln

7. Matthias Grünewald, Maria-Schnee-Altar
Mitteltafel, Stuppach bei Bad Mergentheim
Pfarrkirche, 185 x 150 cm



7

Zunächst betätigte sich Reitzmann jedoch nicht als ein Förderer der Künste, sondern konzentrierte sich völlig auf die Einführung des Maria-Schnee-Festes (26. März 1506), die Einrichtung einer Stiftung und die Durchführung der von ihm vorgegebenen kultischen Handlungen. In seinen jährlich zum Maria-Schnee Fest verfassten Testamenten pochte er nicht nur auf die Einhaltung der großzügig vergüteten Präsenzpflicht, sondern verfasste auch ein Festoffizium mit Chormusik für den aus Rom importierten Kult. Diesen Text ließ er 1510 drucken und gab ihn in erweiterter Form 1515 noch einmal heraus.³¹ Durch Stiftungen stattete er die Feierlichkeiten von Jahr zu Jahr üppiger aus. Außerdem bemühte er sich erfolgreich um die Gewährung von Ablässen, zunächst bei Erzbischof Albrecht von Brandenburg (1515) und dann bei Papst Leo X. (1519).³² Die am 5. August zelebrierte Maria-Schnee-Messe wurde bald von einer kleinen Prozession innerhalb der Stiftskirche begleitet, wenig später führte sie in die Stadt, zur Liebfrauenkirche hinaus, und endete mit der Verköstigung der Teilnehmer (5. Aug. 1514). Zu einem nicht näher bestimmbareren Zeitpunkt gewann Reitzmann die beiden Stiftsbrüder Kaspar und Georg Schantz dazu, eine Maria-Schnee-Kapelle in der Stiftskirche St. Peter und Alexander einzurichten, die der Maria-Schnee-Verehrung gewidmet war und gleichzeitig als Grabkapelle der Brüder dienen sollte. Die Kapelle und der Altar wurden am 21. Oktober 1516 durch Albrecht von Brandenburg der Maria-Schnee, den Heiligen drei Königen und dem hl. Georg geweiht.³³

Spätestens seit 1513 trug Reitzmann sich mit dem Gedanken, ein Tafelbild in Auftrag zu geben, denn sowohl im Testament von 1513 wie im Testament von 1514 nahm er hierauf ausdrücklich Bezug: „Auch bestimme und verfüge ich in gleicher Weise, dass das Schneefest der glorreichsten Jungfrau Maria auf eine Tafel gemalt werde, wie ich es in meinem Testament im letztabgelaufenen Jahre angeordnet habe.“³⁴ Es handelt sich bei dieser Textstelle jedoch nur um eine Absichtserklärung. Zu diesem Zeitpunkt war Matthias Grünewald – Reitzmanns Wunschkandidat – noch mit dem Isenheimer Altar beschäftigt und hielt sich außerhalb Aschaffenburgs auf. Seine Rückkehr wird auf das Spätjahr 1515 bzw. das Frühjahr 1516 datiert und Grünewald wird in Reitzmanns Testament vom 5. August 1517 zum ersten Mal namentlich erwähnt: „Desgleichen vermache ich 25 Gulden, um durch Meister Mathäus, den Maler, das Schneefest zu dem schon fertig gestellten Retabel [hinzu] malen zu lassen, das in der neuen Kapelle der Herren Kaspar und Georg Schantz, der Brüder, aufgestellt werden soll.“³⁵

Auf dem originalen Rahmen der heute in Stuppach befindlichen Mariendarstellung geben drei Inschriften Auskunft über die Intention der Auftraggeber und die Autorschaft Matthias Grünewalds. Auf der Sockelzone wurde die Stiftungsinschrift angebracht, welche die Jahreszahl 1519 und die aus den Buchstaben MGN bestehende Signatur Grünewalds aufweist.³⁶ Die Altarstiftung wurde zu Ehren des Maria-Schnee-Festes vorgenommen, als Stifter werden der Kustos der Kirche, Heinrich Reitzmann, und der Stiftsherr Kaspar Schantz genannt. Die zusätzlichen Inschriften im Bogenfeld oberhalb der Mitteltafel und in dem sie umgebenden Rahmen sind Ausdruck vorreformatorischer Glaubensvorstellungen, in denen Maria eine wesentliche Rolle im Kampf um das Seelenheil der Stifter zukam. Der lateinische Text wendet sich direkt an Maria als Fürbitterin und fleht sie in Gebetsform um Schutz vor Feinden und um Beistand in schweren Schicksalsstunden an:

„Zu Ehren der göttlichen Jungfrau Maria Schnee: Sieh, fromme Mutter, mit gütigen Augen auf die Sterblichen herab, deren Geschicke sie auf verschiedene Weise quälen“

„Maria, Mutter der Gnade und der Barmherzigkeit, beschütze uns vor dem Feinde.“³⁷

Auf der Basis dieser Quellen kann vermutet werden, dass Reitzmann bei Grünewald zunächst nur die Stuppacher Madonna mit dem dazugehörigen Rahmen bestellt hatte und diese Tafel als sein persönliches Epitaph verwenden wollte. Als sich die Maria-Schnee-Verehrung dann aber weiter entwickelte und die Idee aufkam, mit Hilfe der Brüder Schantz eine eigene Kapelle für den Kult einzurichten, wurde die Einzeltafel von Grünewald durch zwei Standflügel ergänzt, die nun konkreter als zuvor auf das Maria-Schnee-Wunder in Rom Bezug nahmen. Der Maria-Schnee-Kult entwickelte sich aus einer frühchristlichen Legende, in der Maria in der Nacht zum 4. August 352 gleich zwei Gläubigen im Traum erschienen war und ihnen den Auftrag gab, an einer durch Schneefall markierten Stelle eine Kultstätte – die spätere Kirche Santa Maria Maggiore – zu erbauen. Der erhaltene Standflügel zeigt den Papst bei der Erbauung dieser Kirche, das am Wunder beteiligte Ehepaar kniet andächtig neben dem durch Schneefall ausgewiesenen Areal. Das Datum auf dem Sockel des Rahmens bezeugt die Fertigstellung des gesamten Triptychons im Jahr 1519, also zwei Jahre nach der ersten testamentarischen Erwähnung. Nach dem Tod der beiden Stifter wurde das Altarbild nochmals verändert und ergänzt, so dass es anschließend als Wandelaltar mit beweglichen Flügeln verwendet werden konnte.³⁸

Es ist wiederholt darauf hingewiesen worden, dass das Mittelbild des Maria-Schnee-Altars aufs Engste mit der Mariendarstellung des Isenheimer Altars verwandt ist (Kat. 1). Dieser Vergleich bezieht sich vor allem auf die monumentale Mutter-Kind-Gruppe, aber auch auf den Landschaftsausblick und die präzisen Pflanzendarstellungen.³⁹ Die zeitliche Nähe in der Entstehung der beiden monumentalen Andachtsbilder schlägt sich auch in einem anderen Detail nieder, der Darstellung einer Kathedrale aus rotem Sandstein im Hintergrund der Madonna (Abb. 7). Die formalen Analogien zum Straßburger Münster und seinem berühmten Südhausportal sind hierbei allerdings nicht als konkrete Ortsangabe zu verstehen, sondern zeigen, wie der Künstler seine persönlichen Eindrücke und Erfahrungen in symbolisch aufgeladene Bildformeln umsetzte.⁴⁰ Wenn Grünewald tatsächlich in Straßburg und nicht in der Nähe des Antoniterklosters an den Flügeln des Isenheimer Altars gearbeitet haben sollte, dann erklärt sich die Hommage an die Straßburger Liebfrauenkirche durch seine tägliche Begegnung mit jenem Meisterwerk der gotischen Architektur.

4. Grünewald und ein Frankfurter Patrizier

Das Beispiel des Aschaffener Maria-Schnee-Altars hat gezeigt, in welchen Bahnen ein geistlicher Stifter denken und wirken konnte, der für sein Seelenheil und für das geistige Wohl seiner Gemeinschaft Sorge trug. Der Fall des Frankfurter Patriziers Jakob Heller führt eine andere Spielart vorreformatorischen Stiftungswesens vor Augen, die zwar ähnliche Ziele verfolgte, aber andere Akzente setzte.

Auch wenn der wohlhabende Tuchhändler Jakob Heller (gest. 1522) als ein äußerst karitativer und um das Gemeinwohl bemühter Bürger bekannt geworden ist⁴¹, so bezog sich seine Stiftung ausschließlich auf die Pflege und Unterhaltung der Grablege, die er für sich und seine Familie in der Frankfurter Dominikanerkirche errichten ließ. Durch die Aufzeichnungen des Dominikanerpriors Johannes Diedenbergen (4. April 1523) ist überliefert, dass Jakob Heller vor seinem Tod 400 Gulden anlegte, um die tägliche Lesung normaler Messen sowie fünf gesungener Messen und eine alljährliche Jahrtagsmesse sicherzustellen. Seine Grabstätte, die sich am ersten südlichen Pfeiler im Längsschiff der Frankfurter Klosterkirche befand, wurde durch ein Gitter begrenzt, mit einem ewigen Licht versehen und mit Kerzen für besondere Anlässe ausgestattet.⁴² In unmittelbarer Nachbarschaft zu seinem bronzenen Bodengrab befand sich ein Altar mit einem Flügelretabel, das dem hl. Thomas von Aquin geweiht war (Abb. 8). Aus dem Briefwechsel zwischen Albrecht Dürer und Jakob Heller geht hervor, dass der Patrizier die Altartafeln 1507 bei dem Nürnberger Meister in Auftrag gegeben hatte. Das ungerahmte Mittelbild mit den dazugehörigen Seitenflügeln wurde nach vielem Feilschen um den Preis 1509 nach Frankfurt ausgeliefert.⁴³ Auf den Seitenflügeln des geöffneten Altars hatte Dürer links Jakob Heller und rechts seine Frau Katharina von Melem in isolierten Steinnischen dargestellt, über ihnen das Martyrium ihres jeweiligen Namenspatrons. Heller war bemüht gewesen, einen Altar zu erwerben, der „von dem Besten und Schönsten, auf das allerköstlichste und reichste gemacht war“, und auch Dürer spricht in einem seiner Briefe davon, dass er einen Altar schaffen möchte, der „euch und mir zu Ehren“ gereicht.⁴⁴ Allerdings beziehen sich Dürers Äußerungen zur hohen Qualität seiner Arbeit vor allem auf das Mittelbild mit der Himmelfahrt und Krönung Mariens. Die von ihm gelieferten Außentafeln zeigen in Grisailletechnik gemalte Heiligenfiguren, die offenbar nicht von ihm selbst, sondern von seiner Werkstatt ausgeführt worden waren. Durch die Schriften Joachims von Sandrart (1675) ist bekannt, dass vier in Grisailletechnik ausgeführte Heiligenfiguren des Matthias Grünewald ursprünglich zu Jakob Hellers Thomas-Altar gehörten (Abb. 9).⁴⁵ Sandrart spricht in diesem Zusammenhang zusätzlich von einer Verklärung Christi.

Wann genau die beiden Flügel Grünewalds entstanden sind, ist nicht bezeugt und so ist viel darüber spekuliert worden, wann seine Tafeln dem Thomas-Altar hinzugefügt wurden. Es widerspricht den damaligen Gepflogenheiten, dass Heller gleichzeitig bei mehreren Werkstätten einzelne Tafeln bestellt hat, um sie dann nach eigenem Gusto in Frankfurt zusammenbauen zu lassen.⁴⁶ Nahe liegender erscheint ein Planwechsel gegen Ende 1509, d.h. unmittelbar nachdem Dürers Tafeln in Frankfurt eingetroffen waren. Durch die Hinzufügung zweier Standflügel konnte der Altar um einiges verbreitert werden und erzielte somit bei den durch das Kirchenportal eintretenden Kirchgängern eine imposantere Wirkung (Abb. 7). Die Verklärung Christi im Altarauszug könnte einer ausgewogenen Proportionierung des Ganzen gedient haben; das Mittelbild mit der Himmelfahrt und Krönung Mariens macht eine solche Szene allerdings nicht zwingend erforderlich.⁴⁷ Vielleicht war Jakob Heller mit dem Erscheinungsbild des geschlossenen Wandelaltars letztendlich doch nicht so zufrieden gewesen, wie er Dürer zunächst brieflich mitgeteilt



8



9



10



11

- 8. Grünewald und Werkstatt
Albrecht Dürer
Grisailleflügel des Thomasaltars
(„Helleraltar“), geschlossen
(Rekonstruktion Bernhard Decker)
- 9. Matthias Grünewald
Hl. Elisabeth, Karlsruhe
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe
95,8 x 42,8 cm
- 10. Matthias Grünewald
Vierzehn Nothelfer
Außenseite des Marienaltars
Lindenhardt, Pfarrkirche
- 11. Nürnberger Meister, Marienaltar
geöffnet, Lindenhardt, Pfarrkirche

hatte. Durch die Hinzufügung der qualitätvollen Tafeln Grünewalds wurde das Erscheinungsbild des geschlossenen Altars verbessert. Aus der technischen Analyse der Tafeln geht hervor, dass Grünewald die Grisaillegemälde in Alla-Prima-Malerei ausgeführt hat, einer Malweise, die Joachim Sandrart mit „Wasserfarben-Technik“ oder „Tempera-Arbeit“ umschreibt.⁴⁸ Es handelt sich hierbei um ein Herstellungsverfahren, das besonders für Außentafeln geeignet war und ein schnelles Arbeiten ermöglichte.⁴⁹ Eine ähnliche Technik, d.h. Malerei ohne Unterzeichnung und mit nur wenigen, dünnen Lasuren, hatte Grünewald schon bei einer früheren Gelegenheit angewendet, und zwar am Lindenhardter Marienaltar. Er wurde 1503 fertig gestellt und war als Hauptaltar der Bindlacher Pfarrkirche bestimmt.⁵⁰ Es handelt sich bei Grünewalds Tafeln um die Darstellung der Vierzehn Nothelfer (Abb. 10) und um die Predella mit dem Abendmahl. In diesem Fall waren die zentralen Teile des Wandelaltars von einer Nürnberger Werkstatt geliefert worden, während Grünewald die Dekoration der Außenflügel, der Predella und der Rückseite übernahm. Wie Oellermann auf der Basis seiner technischen Analyse vorgeschlagen hat, wurden die geschnitzten Figuren im Schrein und auf den Innenflügeln von einem Nürnberger Bildschnitzer geliefert, welcher von Michael Wolgemut unter Vertrag genommen worden war. Wahrscheinlich hielt sich Grünewald gegen 1502 selbst in Nürnberg auf und wurde bei dieser Gelegenheit für die malerische Ausgestaltung des Bindlacher Altars angeworben. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes dieses Flügelaltars und des wenig lichtbeständigen Farbmaterials erinnern die Außenflügel nur noch bedingt an die ursprüngliche Erscheinung des geschlossenen Retabels. Grünewalds „experimentelle und unorthodoxe Malweise“⁵¹ hat im Falle der Lindenhardter Tafeln zu einer sehr lebendigen Figurenkomposition geführt, bei der es weniger um die gleichwertige Behandlung der einzelnen Heiligen, als um eine animierte Inszenierung des hl. Georgs und des hl. Dionysius mit Nebenschauspielern und Komparsen ging. Die spielerische Darstellung der beiden Drachen und der Pflanzenornamente sowie die Freiheit des Duktus verraten einen jungen Künstler, der bereit war, Risiken einzugehen.

Große Wandelaltäre des frühen 16. Jahrhunderts, die sowohl aus geschnitzten wie aus gemalten Teilen bestanden, waren in der Regel das Werk einer größeren Gruppe von Künstlern und Handwerkern. Ihre Herstellung erforderte eine sorgfältige Planung und Koordination der einzelnen Arbeitsschritte. Dieses Phänomen ist im Bereich niederländischer Schnitzaltäre bereits gründlich erforscht worden. In Antwerpen und Brüssel war es im frühen 16. Jahrhundert an der Tagesordnung, dass Künstler aus verschiedenen Zünften – gelegentlich auch aus verschiedenen Städten – eng zusammenarbeiteten.⁵² Das künstlerische Individuum verschwand häufig hinter dem Gesamtkunstwerk, und nur in Ausnahmefällen sind die Maler oder Bildschnitzer namentlich bezeugt. So ähnlich muss die Lage auch im deutschsprachigen Raum gewesen sein. Im Falle des berühmten Isenheimer Altars basiert die Zuschreibung an Matthias Grünewald auf einer kunsthistorischen Hypothese, die durch indirekte Hinweise in den zeitgenössischen Quellen gestützt wird.⁵³ Der Name Nikolaus Hagenauer wird jedoch erst sehr viel später, d.h. im frühen 20. Jahrhundert, mit dem Isenheimer Altar in Verbindung gebracht.⁵⁴

Wie sich gezeigt hat, musste Matthias Grünewald in Laufe seines Lebens wiederholt mit Bildschnitzern und Malern aus anderen Regionen zusammenarbeiten oder seine Bildtafeln auf ein bereits vorhandenes Werk abstimmen. In Halle wurde Grünewalds Erasmus-Mauritius-Tafel aller Wahrscheinlichkeit nach in einen bereits vorhandenen Flügelaltar aus einer anderen Werkstatt eingefügt, in Frankfurt wurde ein fertiges Triptychon aus der Werkstatt Albrecht Dürers durch zwei Standflügel Matthias Grünewalds ergänzt, und in Nürnberg arbeitete der jugendliche Maler im Verbund mit der Wolgemut-Werkstatt an der Fertigstellung des Lindenhardter Altars. Auch ein Planwechsel wie im Falle des Aschaffener Maria-Schnee-Altars erforderte Flexibilität, wenn es darum ging, eine Einzelfel von einem Epitaph ohne Flügel in ein Triptychon mit Standflügeln umzuwandeln. Es wurde in jedem dieser Fälle von dem Künstler erwartet, dass er sich der jeweiligen Auftragslage anpasste und seinen Beitrag gemäß den Wünschen des Auftraggebers ausführte.

In diesem Zusammenhang wirft vor allem auch der Isenheimer Altar neue Fragen auf (Kat. 1). Aus den schriftlichen Quellen kann man schließen, dass Matthias Grünewald den Großauftrag aus dem Elssässer Antoniterkloster im Zeitraum von etwa 1513 bis 1515 ausgeführt hat.⁵⁵ Für lange Zeit ging man davon aus, dass die polychromierten Skulpturen im Schrein des Isenheimer Altars bereits von Prior Jean d’Orlier bei Nikolaus Hagenauer in Auftrag gegeben worden waren.⁵⁶ Jean d’Orlier hatte den Chorraum der Klosterkirche in den 1480er Jahren ausbauen lassen, legte sein Amt aber bereits am 23. Juni 1490 nieder. Dieser Hypothese zufolge müssten die geschnitzten Figuren im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, d.h. nach der Resignation Jean d’Orliers, ausgeführt worden sein. Akzeptiert man eine frühe Da-

tierung der Skulpturen, dann liegen zwischen der Ausführung der Skulpturen und der Fertigstellung der Flügel durch Grünewald 15 bis 20 Jahre. Das mit Jean d'Orlier identifizierte Porträt des betenden Stifters zu Füßen des hl. Augustinus hätte in diesem Fall eher Memorialcharakter.⁵⁷ Man müsste gleichsam in Kauf nehmen, dass der Corpus des Hauptaltars über zwei Jahrzehnte hinweg ohne Verschlussmechanismus im Kloster aufbewahrt wurde, damit also auch nicht voll funktionsfähig war. In jüngerer Zeit hat Pantxika Béguerie-De Paepe den Vorschlag gemacht, dass Corpus und Flügel ungefähr zur selben Zeit hergestellt worden seien, d.h. nach 1510.⁵⁸ In diesem Fall wäre nicht Jean d'Orlier, sondern sein Nachfolger Guy Guers der Auftraggeber des gesamten Isenheimer Altars gewesen. Sein Wappen befindet sich zu Füßen des hl. Antonius, der ins Gespräch mit dem Anachoreten Paul vertieft ist.

Bei völlig geöffnetem Zustand stehen die bemalten Flügel Grünewalds den vergoldeten Heiligenfiguren des Schreins unmittelbar gegenüber und wirken auf den heutigen Betrachter erstaunlich modern (Kat. 1). Selbst für die Zeit, in der diese Tafeln entstanden sind, war es ungewöhnlich, dass jeder der beiden Szenen aus dem Leben des hl. Antonius ein eigener Flügel gewidmet war. Der Kontrast zwischen den naturalistischen Einheitsräumen auf den gemalten Flügeln und der überirdischen Sphäre des thronenden hl. Antonius wird zusätzlich verstärkt durch die kleinformatigen Adepten, die dem Patron des Klosters kniend Opfergeschenke darbringen oder ihn anbeten. Diese Unterschiede im Erscheinungsbild des geöffneten Altars erklären sich nicht zwangsläufig durch den Entstehungszeitpunkt und das Medium der jeweiligen Elemente, sondern vor allem auch durch die Funktion, die sie innerhalb dieses Wandelaltars einnahmen. Der Blick auf das vollrunde Abbild des in Isenheim verehrten hl. Antonius wurde den Gläubigen nur an besonderen Festtagen gestattet. An den übrigen Tagen des Kirchenjahres boten sich dem Priester entweder Grünewalds Panorama der Passion Christi oder die Wunder der Geburt und Auferstehung Christi als Bühne für die tägliche Eucharistiefeier dar. Die Skulpturen Hagenauers und die Seitenflügel Grünewalds sind beide von hoher Qualität. Sie fügen sich trotz aller Unterschiede zu einem kohärenten Ganzen zusammen. Wann die Schreinskulpturen tatsächlich entstanden sind, lässt sich heute nur noch vermuten, nicht aber beweisen. Die Geschlossenheit des Ensembles und die Harmonie der einzelnen Teile legen jedoch eine enge Zusammenarbeit zwischen Matthias Grünewald und Nikolaus Hagenauer in Straßburg nahe. Wie an den Altären für Bindlach, Frankfurt und Halle deutlich wurde, war der Isenheimer Altar weder der erste und noch der letzte Fall, bei dem Grünewald gemeinsam mit anderen Künstlern ein Retabel mit mehreren Flügeln erstellte. Im Isenheimer Altar kommt Grünewalds außergewöhnliche Kreativität und Schaffenskraft am stärksten zum Tragen, denn sein Auftraggeber, der Prior Guy Guers, übertrug ihm die Gestaltung sämtlicher Flügel, d.h. sowohl der Innen- wie der Außenseiten. Dieser klugen und kunstsinnigen Entscheidung verdanken wir das wichtigste Werk des Meisters Mathis.

1. Schuhmann 2002, S. 185-186.
2. Die Kreuzigung und die Kreuztragung aus Tauberbischofsheim befinden sich heute in der Karlsruher Kunsthalle, siehe hierzu: Vetter 1985 und Vetter 1987; Ziermann 2001, S. 180-187.
3. Kat. 136, 140-150 (Werner Schade), Kat. 137 (Otto Feldbauer/Katharina Heinemann), in: Aschaffenburg 2002; Cante 2005, S. 37-43.
4. Hartmann 2006, S. 9-17.
5. Tacke 2006b, S. 193-211; siehe auch Smith 2006, S. 17-47.
6. Kat. 78 und Kat. 79 (Thomas Schauerte), in: Halle 2006a, S. 165-167.
7. München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 1044, 226 x 176 cm; Schawe 2006, S. 160-161.
8. Ich möchte mich bei Andreas Tacke für die Klärung des Sachverhaltes bedanken, Tacke 2006, S. 197-198. Die Maße der Münchner Grünewaldtafel sind in der Tat fast identisch mit anderen Mitteltafeln aus dem oben genannten Zyklus, wie etwa die Auferstehung Christi aus dem Magdalenen-Altar, siehe Kat. 86b (Andreas Tacke), in: Halle 2006a, S. 177-179.
9. Ziermann 2001, S. 176. Im Würzburger Inventar von 1525 wird die Aufstellung der Grünewaldtafel bestätigt: „Auf dem Altar Mauricii an der Probst Seite, im Aufgang: Eyn kunstliche gemahlte taffel mit sanct Moritz und S. Erasmo etc.“, siehe Zülch 1938, S. 369; siehe Kat. 96 (Andreas Tacke), in: Halle 2006a, S. 200-201.
10. Zülch 1938, S. 369 und 371.
11. Geissler 1980, S. 30.
12. Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms. 14; Ziermann 2001, S. 169; Kat. 152 (Katharina Heinemann), in: Aschaffenburg 2002, S. 268-269.
13. Kat. 95 (Ralf Jakob), in: Halle 2006a, S. 200-201 (Abb. 96).
14. Suckale-Redlefsen 1986.
15. Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms. 14, fol. 230v, Kopfreliquiar des hl. Erasmus: fol. 228v
16. Ziermann 2001, S. 176.
17. Ibid., fol. 227v-228, in: Hallesches Heiltum 1526/2002; siehe auch Eichberger 1997, S. 19-36.
18. Smith 2006, S. 30-31, Abb. 7 und 8. Ich danke Maryan Ainsworth für den Hinweis auf die neu erworbene Tafel im Metropolitan Museum of Art, New York. Der ursprüngliche Bestimmungsort der Mauritiustafel ist nicht bekannt, aber vieles deutet auf Halle.
19. Ziermann 2001, Matthias Grünewald, S. 174-176.
20. Müller Wirthmann 2002, S. 73-74.
21. Aus den Unterlagen des Kemenaten-Prozesses (1514-1516) geht hervor, dass Matthias Grünewald gegen 1511 bereits im Dienste Erzbischof Uriels von Gemmingen stand (1468-1514) und für ihn als Baumeister und Steinmetz an der Ausstattung des Aschaffener Schlosses tätig war. Ebenda, S. 19-22.
22. Marquard 1996, S. 29 und Zülch 1938, S. 371.
23. Arndt/Moeller 2002, S. 45ff.
24. Pregla 2006, S. 348-357, Abb. 1 und 3.
25. Aschaffenburg, Stiftskirche St. Peter und Alexander, 36 x 136 cm, siehe Hubach 2007, S. 137-155.
26. Die beiden Stifterwappen wurden erst in der zweiten Phase des Malprozesses eingefügt, der Körper Christi entsprechend modifiziert, siehe Kat. 132 (Rainhard Rieperding), in: Aschaffenburg 2002, S. 248.
27. Ich stütze mich im Folgenden auf Hubach 1996, der auf den Vorarbeiten Heinrich A. Schmidts (1911), Bernhard Sarans (1981) aufbauend, eine überzeugende Interpretation vorgelegt hat; siehe auch Kat. 102 (Katharina Heinemann), in: Aschaffenburg 2002, S. 215-218.
28. Hubach 1996, S. 15, Fn. 124.
29. Hubach 1996: S. 43-44, Abb. 1.
30. Bad Mergentheim (Baden-Württemberg), Gemeinde Stuppach, Kapellenpflege „Stuppacher Madonna“, 185 x 150 cm.
31. Kat. 104 (Arno Paduch), in: Aschaffenburg 2002, S. 220-221.
32. Hubach 1996, S. 41.
33. Zülch 1938, S. 331; Hubach 1996, S. 39, 41; Ziermann 2001, S. 157.
34. Zitiert nach Hubach 1996, S. 19 und Fn. 32.
35. Testament von 1517, Absatz 48, zitiert nach Hubach 1996, S. 22 und 24.
36. AD HONOREM FESTI NIVIS DE PAERAE VIRGINIS HENRICUS RETZMAN HUIUS AEDIS CUSTOS ET CANONICUS AC GASPAR SCHANTZ CANONICUS EIUSDEM EC 1519, Zülch 1938, S. 154, Hubach 1996, S. 37.
37. Hubach 1996, S. 38.
38. Freiburg, Augustiner Museum, siehe auch Ziermann 2001, S. 162-163. Was auf dem linken Standflügel dargestellt werden sollte, ist unbekannt; zur Rekonstruktion der verschiedenen Zustände siehe Hubach 1996, S. 73-97.
39. Zum schlechten Erhaltungszustand der Stuppacher Madonna siehe Kat. 103 (Tilman Daiber), in: Aschaffenburg 2002, S. 218-220.
40. Hubach vermutet eine inhaltliche Verknüpfung zwischen dem Südportal des Straßburger Münster und der Gerichtssymbolik des Bildes; siehe Hubach 1996, S. 102-103, 218-219.
41. Ziermann 2001, S. 48.
42. Weizsäcker 1923, S. 352ff, siehe Decker 1996, S. 29 und 116.
43. Decker 1996 und Kat. 99 (Bernhard Decker), in: Aschaffenburg 2002, S. 206-211.
44. Decker 1996, S. 29-38; Ziermann 2001, S. 73.
45. Zülch 1938, S. 383; die Tafeln werden heute im Städel, Frankfurt, und in der Kunsthalle, Karlsruhe, aufbewahrt. Zu den Problemen der Rekonstruktion siehe Ziermann 2001, S. 52-62. Zur Verklärung Christi siehe Ziermann 2001, S. 63-69; Vetter 1976.
46. Decker 1996, S. 30-32.
47. In geschlossenem Zustand maß der gerahmte Altar schätzungsweise 145 cm in der Breite und 220 cm in der Höhe.
48. Kat. 99 (Anja Damaschke), in: Aschaffenburg 2002, S. 211-212.
49. Wie aus den Briefen hervorgeht, hatte er seine Mitteltafel über einen längeren Zeitraum aus mehreren einzelnen Malschichten aufgebaut.
50. Oellermann 1991, S. 149-156.
51. Ibid., S. 156.
52. Nieuwdorp 1993; Jacobs 1998; Buyle/Vanthillo 1999; Hoffmann 2007.
53. Zu den Resten eines Monogramms auf der Tafel des hl. Sebastian siehe Béguerie, S. 27-28.
54. Schmid 1911, S. 98-99.
55. In seinem Nachlassinventar befand sich ein Hinweis auf einen Vertrag aus dem Jahre 1513, den er mit einem „Meister Micheln“ aus Altkirch bei Isenheim abgeschlossen hatte, Aschaffenburg 2002, S. 77, Nr. 48.
56. Mischlewski 1975-1976, S. 19ff.; Recht 1975-1976; Heck/Recht 1987. Hagenauers Werkstatt befand sich in Straßburg, und der Künstler ist für den Zeitraum zwischen 1486 und 1526 im Raum Straßburg nachweisbar; siehe Recht 1975-1976, S. 36ff.
57. Colmar 1987; Geissler 1980, S. 26 und 38-39.
58. Béguerie/Bischoff 1996, S. 14 und 36-37. Siehe hierzu die Beiträge im selben Katalog.