

In seinem 1991 erschienenen, autobiografisch angelegten Werk «Learning to Look» (Sehen lernen) schildert der bedeutendste Kenner der Renaissancekunst Italiens des 20. Jahrhunderts, der angelsächsische Kunsthistoriker Sir John Wyndham Pope-Hennessy (1913–1994), von seinen Mitarbeitern nur als «the Pope» titulierte, ob seiner Verdienste um die Erforschung des Kunstschaffens von Florenz mit der Ehrenbürgerwürde der Stadt am Arno bedacht, eine seiner Reisen in den 70er-Jahren des 20. Jahrhunderts durch Deutschland mit Stationen in West- und Ostberlin, Dresden, Weimar. Sein Weg führte ihn auch nach Stuppach bei Bad Mergentheim. Von seinem Kunsterlebnis in Stuppach hält er in diesen Erinnerungen fest: *Den Weg über Frankfurt nehmend, ging ich zurück nach Köln, von dort nach Aschaffenburg und von Aschaffenburg nach Stuppach, wo eine kleine Kirche die großartige Madonna von Grünewald, in meiner Zählung das einzige Meisterwerk von überragendem Rang der europäischen Malerei, das ich bislang noch nicht gesehen hatte. Kunsterfahrung vollzieht sich häufig unter den Bedingungen erheblicher Mühen, die man dafür auf sich nimmt, doch der Grünewald (von Stuppach) war eine Erfahrung von Offenbarungscharakter. Eine so überwältigende Offenbarung in der Tat, wie sie vom vielleicht größten manieristischen Gemälde ausgeht, der «Grablegung Christi» von Grünewalds Zeitgenossen Pontormo in der Capponi-Kapelle der Kirche Santa Felicità, in deren Nähe ich in Florenz wohne. In Stuppach fragte ich mich, wie ich es nach jedem Besuch in Colmar tat, ob die primär auf italienischer Malerei basierende Kunstanschauung nicht einer Revision bedürfe.*¹

Aus diesen Erinnerungen und Seherfahrungen des bislang kaum wahrgenommenen Besuchs von John Pope-Hennessy in Stuppach, der neben zahlreichen anderen Positionen Professor in Cambridge und Oxford gewesen war und mit grundlegenden Werken zu Bildhauern wie Donatello (um 1386–1466), Luca della Robbia (um 1400–1481), Benvenuto Cellini (1500–1571), zu Malern wie Fra Angelico (1386/1400–1455) oder Raffael (1483–1520) hervorgetreten ist, kann zweierlei festgehalten werden. Zum einen die Positionierung der «Stuppacher Madonna» auf der Ebene der größten Meisterwerke der europäischen Malerei. Der im mehrfachen Sinne wahrlich kunsterfahrene Pope-Hennessy hat die Begegnung mit der «Stuppacher Madonna» nach eigenen Worten geradezu als «Offenbarung» erlebt.

Zum anderen die aus der Konfrontation mit Hauptwerken des Matthias Grünewald, dem «Isenheimer Altar» in Colmar und dem Stuppacherlebnis, erwachsene Forderung der Notwendigkeit eines kunsthistorisch umfassenderen Ansatzes in der Betrachtung der Kunst der Renaissance. Nie zuvor hatte ein aus europäischer Perspektive urteilender und in so intimer Kenntnis der italienischen Renaissance verwurzelter Kunsthistoriker von der wissenschaftlichen Reputation eines John Pope-Hennessy ein solches Urteil zur Stellung und Einordnung der «Stuppacher Madonna» abgegeben, dass er unter dem Druck und Eindruck seiner Stuppacherfahrung eine Revision der vornehmlich an italienischem Kunstschaffen orientierten internationalen Kunstwissenschaft nicht nur in Erwägung zieht, sondern sogar für notwendig erachtet.

*Madonnen – auf dem Gipfelmassiv
des Olympos der Malerei der Renaissance*

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



Matthias Grünewald, Stuppacher Madonna, Aschaffenburg 1516, Kasein auf Holz, 185 x 150 cm.



Portraitstudie eines Mannes von Matthias Grünewald, um 1520. Die These, es handle sich um ein Selbstbildnis Grünewalds, wird in jüngerer Zeit in Zweifel gezogen.

sich in der unmittelbaren Nachbarschaft von Gipfeln selbst als eigener Gipfel zu erkennen. Die Wirkung in einem einzigen Adjektiv zusammenfassend sprach der Kunsthistoriker der Frankfurter Allgemeinen Zeitung angesichts der in Dresden versammelten Meisterwerke von *der gewaltigen Stuppacher Madonna*.²

Der mit MG und MGN gelegentlich signierende, mit Rückgriff auf seine Erwähnung in Joachim von Sandrarts *«Teutscher Academie»* von 1675 Matthias Grünewald genannte Maler³ erscheint selbst in der dichten Reihe großer Meister der Renaissance in Deutschland mit Künstlerpersönlichkeiten wie Albrecht Altdorfer (um 1480–1538), Hans Baldung Grien (1484–1545), Lucas Cranach d. Ä. (1482–1553), Albrecht Dürer (1471–1928), Hans Holbein d. Ä. (um 1465–1525), Hans Holbein d. J. (1497–1543) als Solitär und Ausnahmeerscheinung. Grünewald, der später in Diensten höchster Vertreter von Kirche und Reich wie der Kurfürsten und Erzbischöfe von Mainz Uriel von Gemmingen (1468–1514) und Albrecht Kardinal von Brandenburg (1490–1545) gestanden hat, dürfte um 1460, vielleicht auch erst 1475/80 in Würzburg oder Aschaffenburg geboren sein.⁴ Die erhaltenen Quellen weisen ihn nicht nur

als Maler, sondern auch als Baumeister und Ingenieur aus. So ist er 1511 als *«Werkmeister»* am Bau der kurmainzisch erzbischöflichen Residenz in Aschaffenburg tätig, wird er zuletzt 1528 in Halle an der Saale als *«Wasserkunstmacher»*, als Ingenieur für Wasseranlagen geführt.⁵ Seine Reputation zu Lebzeiten verschafft ihm unter dem italienischen Präzeptor des elsässischen Antoniterhospitals Isenheim Guido Guersi (um 1450–1516) den Auftrag für den zwischen 1514 und 1516 fertiggestellten *«Isenheimer Altar»*. Nach dem Ausscheiden aus den Diensten Kardinals Albrecht von Brandenburg im Jahre 1526 wird am 1. September 1528 in Halle das Ableben Grünewalds vermeldet.⁶ Der Nachlass mit der Flugschrift der *«Zwölf Artikel des christlichen Glaubens»*, 27 gedruckten Predigten Martin Luthers (1473–1541) und dessen deutsche Übersetzung des Neuen Testaments zeugt von einer vielseitig theologisch interessierten Künstlerpersönlichkeit.⁷

«Sondererscheinung» und «niemandes Schülers» – zur Wiederentdeckung eines vergessenen Schöpfers um 1900

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

Ihren großen Höhepunkt erreicht die Grünewaldrezeption im Zeitalter des expressionistischen Jahrzehnts. Im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts und insbesondere 1917 bis 1918, im letzten Jahr des Ersten Weltkriegs, als der *«Isenheimer Altar»* von Colmar in die Alte Pinakothek nach München

gebracht worden war und damals in einem gewaltigen Besucherandrang Tausende in der Finsternis von dessen Kreuzigungsszene einen Spiegel der Finsternis und Gottverlassenheit der eigenen Zeit sahen. Künstler wie Max Beckmann, Erich Heckel, Emil Nolde, Otto Dix, Lovis Corinth, Oskar Kokoschka, Theologen und Dichter wie Martin Buber, Thomas Mann oder Karl Barth standen im Banne Grünewalds.¹¹

Bezeichnenderweise wird gerade auch die «Stuppacher Madonna» in den Anfangsjahren des Expressionismus als Werk Grünewalds identifiziert. Konrad Lange (1855–1921), der erste Inhaber eines Lehrstuhls für Kunstgeschichte an der Universität Tübingen und Direktor der Staatsgalerie Stuttgart, hatte auf Hinweis von Eugen Gradmann (1863–1927) am 18. September 1907 Stuppach besucht und seine Identifikation des Schöpfers der «Stuppacher Madonna» im darauffolgenden Jahr an prominenter Stelle, im «Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen», publiziert.¹¹ Damals befand sich die Grünewaldmadonna schon seit fast einhundert Jahren in Stuppach. Im Jahre 1812 hatte das damals völlig verkannte und vergessene und wohl auch vernachlässigte Werk der Stuppacher Pfarrer Johann Balthasar Sebastian Blumhofer (1769–1814) am ehemaligen Deutschordenssitz Mergentheim, wo er zuvor als Seelsorger eingesetzt war, für seine Pfarrkirche «Maria Himmelfahrt» erworben.

Unter welchen Umständen und zu welchem Zeitpunkt die Marien tafel nach Mergentheim gelangte, entzieht sich genauerer Kenntnis. Ursprünglich jedoch bildete die «Stuppacher Madonna» die Mitteltafel des von Heinrich Reitzmann (1462–1528) für sein Chorherrenstift in Aschaffenburg in Auftrag gegebenen, 1516 bis 1519 vollendeten «Maria-Schnee-Altars». Heinrich Reitzmann trat als Förderer des 1506 in die Liturgie eingeführten, an die Gründung der römischen Basilika Santa Maria Maggiore erinnernden Festes «Maria Schnee» hervor.¹³ Dieses war dem Schneewunder von Rom unter Papst Liberius (352–366) gewidmet. Ein Schneefall in der Nacht vom 4. auf den 5. August 352 auf den Esquilinhügel, verbunden mit gleichzeitigen Traumvisionen des Papstes und eines römischen Patrizier-ehepaars, hatte wunderbarerweise den Ort bezeichnet, wo Santa Maria Maggiore, die erste Marienbasilika Roms, errichtet werden sollte.

Auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Entwicklung, zeitlich dem «Isenheimer Altar» folgend, hat Grünewald das Aschaffener Altarwerk 1516 mit der Fertigstellung der zentralen Madonnendarstellung, der heutigen «Stuppacher Madonna»,

begonnen. Obwohl das Aschaffener Maria-Schnee-Retabel, aus dessen anfänglichem Bildprogramm noch von Grünewalds Hand die Szene des Schneewunders mit Papst Liberius, der Geistlichkeit und dem Volk Roms im Augustinermuseum Freiburg erhalten geblieben ist, im 16. Jahrhundert mehrfach Veränderungen unterworfen worden war, wurde erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts die Mitteltafel entfernt.¹⁴ Diese befand sich zuletzt am 1809 durch das Königreich Württemberg säkularisierten Deutschordenssitz Mergentheim.



Das Schneewunder, rechter Flügel des sog. Maria-Schnee-Altars von Matthias Grünewald, 1517/19. Papst Liborius zieht mit einer Hacke den Grundriss der zu bauenden Kirche Santa Maria Maggiore in den im August gefallenem Schnee.



Heimatliche Horizonte: Stuppach mit der Kirche Maria Krönung.

Irrtümer: Restaurierungen zeitigen im 19. Jahrhundert Annäherungen an Rubens

Das gleichermaßen üppig wie reichhaltig erscheinende Marienbild wurde bei seiner Aufnahme in Stuppach, in einer Zeit, als die Kunstgeschichte als Wissenschaft noch in den Kinderschuhen steckte, zunächst für ein Werk des allgemein bekannten Peter Paul Rubens (1577–1640) gehalten.¹⁵ In dieser Hinsicht meinte man das Gemälde auch «restaurieren» zu müssen. Man handelte – wie die Kunstgeschichte selbst lag auch die Wissenschaft und Technologie des Restaurierungswesens noch in den Windeln – dabei nach den gängigen Vorstellungen des Ausbesserns und Verbesserns, wo man solches vorzunehmen vermeinte. Restaurierungen wurden im 19. Jahrhundert noch als Angelegenheit von Kunstmalern betrachtet. Unter der Vorgabe, ein Rubensgemälde vor sich zu haben, wurden so die ersten Restaurierungen vorgenommen. Besonders am Gesicht der Gottesmutter versuchte man verstärkt, Annäherungen an Rubens zu gewinnen. Im 19. Jahrhundert wurde nach Unterlagen der Pfarrei Stuppach das Marienbild 1833, 1844 und 1850 Restaurierungen unterworfen.¹⁶ Im Jahre 1854 wurde

abermals restauriert, zugleich war ein neogotischer Altar der sogenannten «Schreinergotik» in der Werkstatt von Johann Nepomuk Meintel (1816–1872) zur Aufnahme der Madonna bestellt worden. Als dieser jedoch in der Pfarrkirche eingetroffen war, erwies sich der für das Marienbild vorgesehene Rahmen als zu klein bemessen. Um das Werk einzupassen, wurden an der Tafel ca. 10 cm am rechten Rand abgesägt.¹⁷

Weil *schadhaft geworden*, wurde das Altarbild 1881 wieder zur Restaurierung gebracht und dem Maler Alois Fraidl in Ulm-Söflingen übergeben. Das Gemälde habe *so trüb und rauh* ausgesehen, *daß es fast nicht mehr zu erkennen war*.¹⁸ Damals aber sei vom Maler Friedrich Dirr erstmals Matthias Grünewald als Schöpfer der Madonna genannt worden.¹⁹ Nachdem seit 1908 die Urheberschaft zweifelsfrei festgestellt war, wurde die auch für die Gegenwart entscheidende, erste fachmännische Restaurierung 1926 bis 1931 vorgenommen. Da das Kunstwerk zum Eigentum der Katholischen Kirchengemeinde Stuppach gehört, hat der Bischof der Diözese Rottenburg(-Stuttgart) Paul Wilhelm Keppler am 22. Mai 1926 den Restaurator der Staatlichen Gemäldesammlung Prof. Josef von

Tettenborn in Stuttgart damit beauftragt. Die Stuppacher fürchteten aber mit dem Abtransport in die Landeshauptstadt den Verlust ihres Marienbildes. In der aufgewühlten Atmosphäre, das Werk möglicherweise an die Staatsgalerie zu verlieren, wurden Drohungen laut, mit Schießen den Abtransport verhindern zu wollen.²⁰

Getarnt und geschützt ging es im Juli 1926 auf einem Bierlaster zur Restauration nach Stuttgart

Die heftigen Emotionen zeugen von der bis in die Gegenwart zu spürenden identitätsbildenden Kraft, welche die Grünewald-Madonna für die Stuppacher Bevölkerung gewonnen hatte. Gewissermaßen getarnt und geschützt zugleich von Bierfässern, wurde die Grünewald-Madonna auf einem Bierauto am 19. Juli 1926 nach Stuttgart überführt.²¹ In einer noch heute bewunderten, für seine Zeit wegweisenden Restaurierung wurden in der über fünf Jahre sich erstreckenden Restaurierungsaktion von Josef von Tettenborn alle entstellenden vorherigen Übermalungen und Ergänzungen abgenommen, Fehlstellen gekittet und retuschiert. In der gleichen Zeit wurde von Architekt Hugo Schlösser ein eigener Kapellenanbau zur Pfarrkirche in Stuppach für die künftige Unterbringung des Marienbildes geplant und errichtet. Tapfer widerstanden die Stuppacher in jener Zeit den verlockenden Kaufangeboten. Am 4. August 1931 konnte das Grünewald-Werk in Stuppach feierlich wieder in Empfang genommen werden. Am 18. August 1931, am Vorabend des Maria-

Schnee-Festes, vollzog Bischof Joannes Baptista Sproll die Weihe der neuen Kapelle und des Altars mit der «Stuppacher Madonna».²² Den Zweiten Weltkrieg überstand das Kunstwerk vom Mai 1944 bis zum 24. März 1946 im Salzbergwerk von Friedrichshall-Kochendorf.²³

Im Kontext des Deutschlandsbesuches von Papst Benedikt XVI. kam es zur erstmaligen Ausleihe von Raffaels «Madonna di Foligno» aus den Vatikanischen Museen. In diesem Zusammenhang befürwortete Bischof Dr. Gebhard Fürst ebenfalls die Ausleihe der «Stuppacher Madonna» nach Dresden. Dieser hat sich von Januar bis November 2012 zur Optimierung der konservatorischen Verhältnisse sowohl eine neue klimatechnische Ausrüstung der Kapelle in Stuppach angeschlossen als auch eine auf Zukunft gerichtete gründliche technologische Untersuchung und Restaurierung des Grünewald-Gemäldes.²⁴ Nach einer Abwesenheit von 15 Monaten wurde die Marien tafel im Rahmen eines Pontifikalgottesdienstes, am 25. November 2012, von Bischof Gebhard Fürst wieder an ihrem angestammten Wirkungsort eingesetzt.

Die Verehrung, die Einbeziehung in Pastoral und Kultus des im 19. Jahrhundert «Pfarrdorf» genannten Stuppach waren im 19. Jahrhundert die entscheidenden Faktoren für die Bewahrung und den Erhalt dieses Marienbildes. Die Stuppacher hatten nach der Säkularisation für ihre 1607 erbaute Pfarrkirche im ehemaligen Mergentheimer Deutschordensland, wobei der 1190 im Heiligen Land von deutschen Kaufleuten gegründete *Deutsche Orden* selbst ein

Mergentheim, Sitz des Deutschen Ordens, wo sich die «Stuppacher Madonna» bis 1812 befand; Merian-Stich um 1640.



Marienorden ist und Maria im Titel seines vollen Namens *Ordo Teutonicus beatae Mariae virginis* führt, ein das Patrozinium «Maria Krönung» des Gotteshauses veranschaulichendes Kunstwerk gewonnen. In der linken oberen Bildecke ist ausgemalt, wie Engel aus der Ewigkeit die Krone für Maria herabbringen. Im 20. Jahrhundert waren es Stuppacher Seelsorger wie Paul Ruess und Bruno Hilsenbeck, welche die theologische Ikonografie der Madonna ihres Pfarrortes wegweisend erschlossen haben.²⁵ ■

(Fortsetzung folgt im nächsten Heft)

ANMERKUNGEN

- 1 John Pope-Hennessy, *Learning to look*, London 1991, S. 271: Returning by way of Frankfurt, I went back to Cologne and Aschaffenburg, and from Aschaffenburg to Stuppach, where a little church houses the great Madonna of Grünewald, by my calculation the only supreme masterpiece of Western painting I had never seen. One often enjoys paintings in the ratio of trouble that one takes to see them, and the Grünewald was a revelatory experience. Too revelatory for comfort indeed, for in Florence I live near Santa Felicita, with has in the Capponi Chapel what is perhaps the greatest Italian Mannerist painting, the Deposition by Grünewald's contemporary Pontormo. At Stuppach I asked myself, as I had done after each visit to Colmar, whether an aesthetic based primarily on Italian painting did not require to be revised. – Den Hinweis auf Pope-Hennessy verdanke ich einer freundlichen brieflichen Mitteilung von Frau Prof. Dr. Luise Abramowski, Tübingen, von 1999.
- 2 Andreas Platthaus, *Die seit fünfhundert Jahren getrennten Schwestern*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7. September 2011, Nr. 208, S. 27.
- 3 Zur viel diskutierten Frage des Namens vgl. Karl Arndt, *Grünewald – Fragen um einen geläufigen Namen*, in: *Das Rätsel Grünewald*. Hrsg. v. Rainhard Riepertinger u. a. (= Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 45/029), München 2002, S. 17–29; Francois-René Martin, *Grünewald und seine Kunst*, in: Ders. u. a., *Grünewald*, Köln 2013, S. 34 f.
- 4 Für das vom Vf. früher angesetzte Geburtsjahr sprechen m. E. die Quellen bei Walter Zülch, *Der historische Grünewald Mathis Gothardt-Neithardt*, München 1938, S. 355.
- 5 Vgl. ebenda, S. 23, 362 und 372. – Vgl. Hanns Hubach, «... adder wasserkunstmacher»: Annäherung an den «anderen» Grünewald, in: *Grünewald und seine Zeit*. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, München, Berlin 2007, S. 30–36.
- 6 Vgl. Zülch (Anm. 5), S. 372. – Zu den Eckdaten der Biografie vgl. Adrian Breckenkamp, *Zeittafel*, in: *Grünewald und seine Zeit* (Anm. 5), S. 14–16.
- 7 Vgl. Nachlassliste bei Zülch (Anm. 4), S. 374.
- 8 Begriff übernommen von Ingrid Schulze, *Die Erschütterung der Moderne. Grünewald im 20. Jahrhundert*, Leipzig 1991.
- 9 Joris-Karl Huysmans, *Tief unten*. Übersetzt und hrsg. von Ulrich Bossier, Stuttgart 1994.
- 10 Joris-Karl Huysmans, *Drei Primitive*, in: Ders., *Geheimnisse der Gotik*, München 1991, S. 143.
- 11 Zu dieser bis in die Gegenwart anhaltenden Wirkungsgeschichte mit Künstlern wie Barnett Newman, Antonio Saura, Arnulf Rainer oder Georg Baselitz vgl. Sylvie Ramond, *Grünewalds Nachleben*, in: Martin (Anm. 3), S. 286–319.
- 12 Vgl. Konrad Lange, *Matthias Grünewalds Stuppacher Madonna*, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 39, 1908, S. 1.
- 13 Hierzu ausführlich Hanns Hubach, *Matthias Grünewald. Der Aschaffenburg Maria-Schnee-Altar. Geschichte – Rekonstruktion – Ikonographie*. Mit einem Exkurs zur Geschichte der

Maria-Schnee-Legende, ihrer Verbreitung und Illustrationen, Mainz 1996, S. 13–27, 42–57.

- 14 Vgl. ebd., S. 56.
- 15 Vgl. Paul Ruess, *Unsere Liebe Frau von Stuppach. Eine mystische Farbdichtung*, Bad Mergentheim (3. Aufl.) 1952, S. 18; Karl Fleck, *Trubel um ein Marienbild*, in: *Denkmalpflege in Baden-Württemberg. Nachrichtenblatt des Landesdenkmalamtes* 24, 1955, S. 134.
- 16 Vgl. Ruess (Anm. 15), S. 18.
- 17 Ebd., S. 18 f.
- 18 Ebd., S. 19.
- 19 Ebd., S. 20.
- 20 Vgl. Fleck (Anm. 15), S. 135 f.
- 21 Vgl. ebd., S. 136.
- 22 Vgl. Ruess (Anm. 15), S. 31 f.
- 23 Vgl. ebd., S. 32.
- 24 Die Restaurierung in der Restaurierungswerkstatt des Amts für Denkmalpflege Baden-Württemberg in Esslingen wurde unter der Leitung von Andreas Menrad von den Diplomrestauratorinnen Ursula Fuhrer und Annette Kollmann vorgenommen.
- 25 Vgl. Ruess (Anm. 15); Bruno Hilsenbeck, *Grünewalds Stuppacher Madonna im Lichte ihres Anliegens*, Stuppach 1954; ders., *Die Stuppacher Madonna des Mathis Gothart Nithart – Matthias Grünewald und ihre Botschaft*, Ellwangen 1988.

Unser natürliches Heilwasser



**Die Bad Mergentheimer
“Karlsquelle” als
Haus-Trinkkur**

Anwendungsgebiete:

- Leber- und Gallenwegs-, Magen- und Darmerkrankungen (außer Magen- und Darmgeschwüren)
- funktionelle Darmstörungen (Obstipation)
- Erkrankungen der Bauchspeicheldrüse
- Stoffwechselerkrankungen (Zu Risiken und Nebenwirkungen fragen Sie Ihren Arzt oder Apotheker)

Weitere Infos und Bezugsquellenverzeichnis erhalten Sie bei der

Kurverwaltung Bad Mergentheim GmbH
Lothar-Daiker-Straße 4 • 97980 Bad Mergentheim
Tel. 07931/965-256 • Fax 07931/965-260
www.bad-mergentheim.de
info@kur-badmergentheim.de

