

## Weltkunst als heimatbildende Kraft Die «Stuppacher Madonna» von Matthias Grünewald (2. Teil)

*Renaissancebewusstsein: In mystische Tiefe  
führende Schau und neuzeitlicher Wirklichkeitssinn*

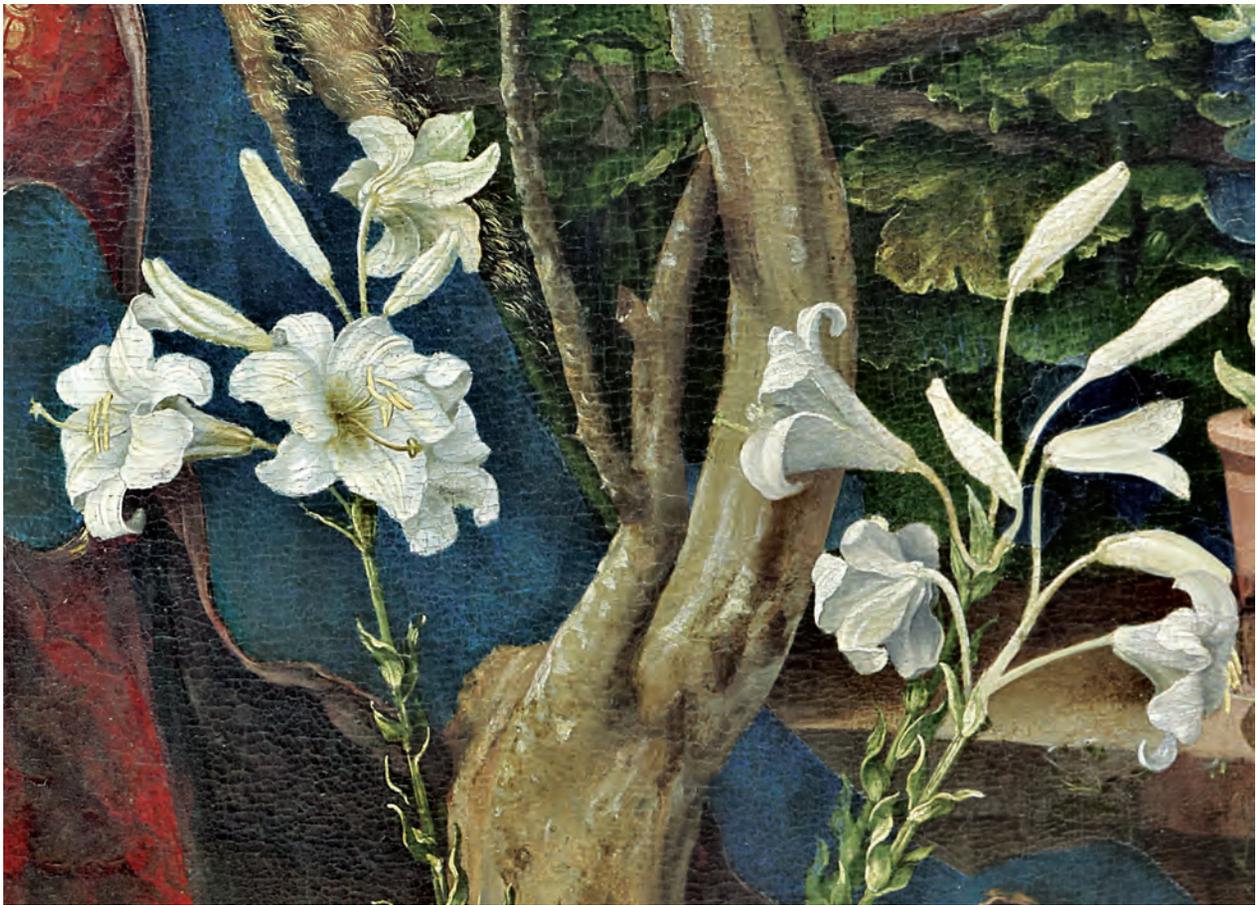
Mag Sir John Pope-Hennessy beim Stuppacher Marienbild, zunächst unter rein formalen Gesichtspunkten, nur die grandiose kompositorische Leistung im Auge gehabt und beurteilt haben und diese mit anderen Meisterwerken vergleichend in ihrer Exzellenz erkannt haben. Mag er nur die souveräne Einbettung der mächtigen zentralen Mutter-Kind-Gruppe in eine Landschaft- und Gartensituation, verbunden mit einem in die Tiefe von Raumerfahrung führenden Hintergrund bei gleichzeitiger Betonung des Vordergrundes und der damit verbundenen Evokation einer geradezu stofflichen Nähe der Madonna, bewundert und von hier aus schon die Einzigartigkeit der «Stuppacher Madonna» erfasst haben – die «Stuppacher Madonna» nimmt über den formalen Aufbau des Gemäldes noch in einer ganz anderen, von Sir John nicht erwähnten Hinsicht eine Sonderstellung ein. In Grünewalds Mitteltafel des ehemaligen Aschaffener «Maria-Schnee-Altars» findet am Vorabend der Reformation eine über tausend Jahre sich erstreckende Entfaltung einer theologisch fundierten Symbol- und Bildsprache des Marienbildes ihren Höhepunkt und ihre Vollendung. Es ist dies eine Entwicklung, die seit dem Konzil von Ephesus im Jahre 431, das Maria als «theotokos», als «Gottesgebärerin» verkündet, begonnen und immer neue Ansätze und Steigerungen gezeitigt hat. In diesem Werk vereinen sich höchste Malkunst und theologisch durchformte Bildsprache mit neuzeitlichem Wirklichkeitssinn und Naturwahrnehmung.<sup>26</sup> So wird, getragen von einem Sinn für das Materielle, wie in der Wiedergabe der besonderen Materialität der Textilien das Stoffliche mit brillantem malerischem Können in seiner Wertigkeit vor Augen geführt, zeugen Pflanzen- und Blumendarstellungen von eingehendem Naturstudium, paart sich insgesamt in der «Stuppacher Madonna» ein im Renaissancebewusstsein wurzelnder Realismus mit einer in mystische Tiefe führenden Schau des Madonnenthemas.

Von seinem Realismus her gibt sich der Maler im elementaren Sinn als «bewandert» zu erkennen. Nur eine auf Reisen zu gewinnende Kenntnis mediterraner Botanik vermag so veristisch wie in der «Stup-



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

pacher Madonna» Feigenbaum und Olivenbaum mit ihren Früchten ins Bild zu bringen. Dies darf als deutlicher Hinweis genommen werden auf die Vertrautheit mit der Kunst der italienischen Renaissance, wie sie übrigens auch die Darstellung des athletischen heiligen Sebastian vor einer Landschaft im Isenheimer Altar nahelegt. Mag auch der Kleriker Heinrich Reitzmann seine Vorstellungen und Ideen in den von ihm in Auftrag gegebenen «Maria-Schnee-Altar» eingebracht haben, es ist vor allem Matthias Grünewald selbst, der wie in der vorausgegangenen Bildwelt des «Isenheimer Altars» sich als Maler und zugleich als Theologe zu erkennen gibt. So sehr Festlegungen und Vorgaben der Auftraggeber leitend gewesen sein mögen, die souveräne kreativ-künstlerische Formulierung der Bildsprache legt unabweislich Grünewalds eigenes, gleichermaßen umfassendes wie tiefgehendes theologisches Wissen



Stuppacher Madonna (Detail): Lilienblüten.

an den Tag. Zudem verrät Grünewalds Bildsprache intime Kenntnis mystisch-visionären Schrifttums, wie der 1502 erstmals bei Anton Koberger in Nürnberg in deutscher Übersetzung erschienenen «Offenbarungen» der Birgitta von Schweden (1303–1373).<sup>27</sup>

In einer letztlich unauflöselichen Einheit mit dem formalen Aufbau und der Komposition des Werkes sind in der «Stuppacher Madonna» Christologie und Ekklesiologie, also die theologische Lehre von der Kirche, mit Mariologie verknüpft und umgekehrt. Mit seiner Madonna als einer thronenden hat Grünewald die älteste, bis ins 5./6. Jahrhundert zurückgehende Form des selbstständigen Marienbilds gewählt. In der Komplexität dieses Motivs wird Maria nicht nur als die auf den Thron erhobene niedrige Magd nach dem Lobgesang Mariens im Lukasevangelium (vgl. Lk 1,52), dem *Magnificat*, gesehen, sondern zugleich in dienender Funktion als *sedes sapientiae*, Sitz der Weisheit, als Thronstuhl für die Mensch gewordene Weisheit Gottes.

Der zentrale Regenbogen über der Gottesmutter Maria und dem Christusknaben, zugleich nach dem Alten Testament Sinnbild des Bundes zwischen Gott und dem Menschen (vgl. Gn 9,13–17) und hier Sinnbild des Neuen Bundes durch Christi Menschwerdung, bringt geradezu diese Einbindung und wechselseitigen Zusammenhänge zu

Gesicht. In den «Offenbarungen» der Birgitta von Schweden spricht Maria zudem von sich als Regenbogen und als Hilfe bei der Erneuerung der Kirche: *Ich aber bin die Jungfrau, in deren Schoß zu kommen der Sohn Gottes mich gewürdigt hat ... Darum stehe ich in ständigem Gebete über der Welt, wie der Regenbogen über den Wolken.*<sup>28</sup> Der Regenbogen schlägt die Brücke, zieht wahrlich «den Bogen» zum Kirchengebäude im rechten oberen Bildteil und veranschaulicht damit die Zusammengehörigkeit von Kirche als Leib Christi nach dem 1. Korintherbrief (12,16–22) des Apostels Paulus und Maria als Urbild der Kirche. Maria wird als Urbild der Kirche betrachtet, weil durch sie zuerst Christus zur Welt kam, und durch die Kirche Christus und damit Gott zur Welt kommt. Honorius Augustodunensis führt im 12. Jahrhundert aus, *die glorreiche Jungfrau Maria stelle die Grundgestalt (Typus) der Kirche dar, die als Jungfrau und Mutter existiere. Es könne also alles, was über die Kirche geschrieben wird, auch auf Maria bezogen betrachtet werden.*<sup>29</sup> In der Kirchenarchitektur erscheint als Reminiszenz von Grünewalds Aufenthalt im Elsass das Südquerhaus des Straßburger Münsters.<sup>30</sup> Die Madonnenskulptur in der Nische über dem Doppelportal des Sakralbaus unterstreicht zudem den Bedeutungszusammenhang von Maria und Kirche.

*Biblische Grundlage: Die Gartensituation knüpft an die Brautmetaphorik des Hohenliedes an*

Die Gottesmutter und Jungfrau Maria wird mit den untereinander verwobenen Aspekten der Jungfrau und Braut, der Mutter und Himmelskönigin zu Gesicht gebracht. Die biblische Grundlage des Braut-aspekts bildet das Hohelied des Alten Testaments. In der Liebesdichtung des Hohenliedes der Heiligen Schrift sah schon das Judentum die Liebe Gottes zu Israel als seinem erwählten Volk, als seiner Braut poetisch zum Ausdruck gebracht. Der Kirchenvater Papst Gregor der Große (590-604) deutet dann das Hohelied als Ausdruck der Liebe zwischen Christus und seiner Braut, der Kirche. Schließlich wird die Bildsprache des Hohenliedes, die einen eminenten Einfluss auf Mystik und sakrale Bildwelt im Mittelalter genommen hat, auf Maria als Braut konkretisiert.

Schon die Gartensituation knüpft an die Brautmetaphorik des Hohenliedes an. In der Gartensituation schließt sich Grünewald an das nicht zuletzt am Oberrhein im 15. Jahrhundert häufig behandelte Motiv der Maria im Garten an. Als Beispiele seien das «Oberrheinische Paradiesgärtlein» von 1420, heute im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt a.M., oder Martin Schongauers «Madonna im Rosenhag» in Colmar von 1481 genannt. In der orientalischen Liebeslyrik des Hohenliedes wird die angebetete Braut mit einem Garten verglichen. *Ein verschlossener Garten ist meine Schwester Braut, ein verschlossener Garten, ein versiegelter Quell* (Hld 4,12), heißt es dort. In der Wüstenerfahrung des Orients, dem Umfeld der Herkunft des Hohenliedes, ist der Garten ein Sinnbild des Ortes des Lebens, wo im Unterschied zur Wüste Leben sich entfalten und halten kann. Der *verschlossene Garten* meint die vor Verwüstung geschützte Oase, der gegen alle störenden und zerstörenden Einflüsse von außen abgeschirmte Ort. Maria wird in der Allegorie des *verschlossenen Gartens, des hortus conclusus*, als der besondere, der ausgesonderte Ort gesehen, an dem göttliches Leben sich entfalten konnte. Das geschlossene Gartentor im Mittelgrund verweist durch sein Holzkreuz auf Christus. Es meint die *porta clausa*, die verschlossene Pforte, durch die allein Christus zu seiner Braut einzutreten vermag.<sup>31</sup> In voller Übernahme des poetischen Bildes sitzt Maria am Rand eines Bassins, eines trockenen Wasserbeckens allerdings. Es ist Grünewalds Sicht des *versiegelten Quells, des fons signatus* des Hohenlieds.<sup>32</sup> Sie wird damit als die Brunnenfassung für Christus als dem wahren Lebensquell, aus dessen Innern *Ströme lebendigen Wassers* fließen (Joh 7,38), gedeutet.

Auf Maria als Jungfrau und Braut verweisen außerdem die Brautbrosche am Hals, der Brauring an ihrem Finger und der transparente Brautschleier. Ebenso beziehen sich die beiden Lilienstengel in der Vase auf den Lobpreis der einzigartigen Schönheit, Reinheit, ja Erlesenheit der Geliebten im Hohenlied: *Eine Lilie unter den Disteln ist meine Freundin unter den Mädchen* (Hld 2,1). Das prachtvoll herabfallende, im Sonnenlicht aufstrahlende Haar Mariens greift weitere Aussagen über die Schönheit der Braut des Hohenliedes auf: *Dein Haar ist wie eine Herde, die herabwallt von Gileads Bergen* (Hld 4,1; 6,5).

In den Kontext der Brautmystik gehört ebenfalls der Bienenstand des Gartens mit seinen Bienenkörben. *Von deinen Lippen, Braut, tropft Honig* (Hld 4,11), schwärmt der Geliebte des Hohenliedes von seiner Geliebten, um wenig später fortzufahren: *Ich komme*

## VERANSTALTUNGSTIPPS



**REGIONALER  
BAUERNMARKT**  
Sonntag, 09.06.  
ab 10.30 Uhr  
Kurpark

**NORDIC-WALKING-  
MITTSOMMERNACHT**  
Dienstag, 25.06.  
19.30 Uhr  
Stern-Walking  
von Ortsteilen hin zum  
Bad Mergentheimer  
Kurpark

**KURPARKFEST  
MIT ILLUMINATION**  
Samstag, 20.07.  
ab 15.00 Uhr  
Kurpark

Nähere Auskünfte sowie einen ausführlichen Veranstaltungskalender erhalten Sie bei:

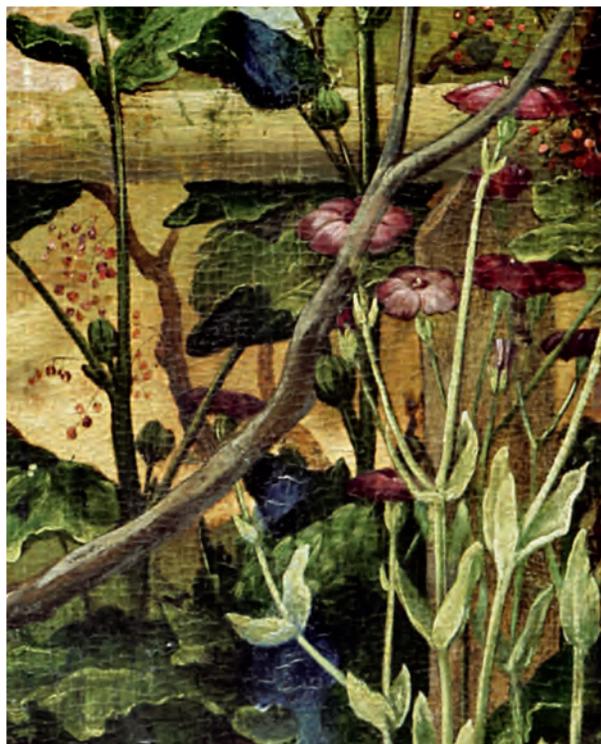
Kurverwaltung  
Bad Mergentheim GmbH  
Tel. 07931/965-0,  
www.bad-mergentheim.de

**Bad  
Mergentheim**  
Kurverwaltung

Änderungen vorbehalten

in meinen Garten, Schwester Braut; ... esse meine Wabe samt dem Honig (Hld 5,1). In den «Offenbarungen» der Birgitta von Schweden werden Wabe und Biene in mariologisch-christologischer Weise beleuchtet: *Meine Tochter, du vergleichst mich mit einem Bienenkorb*, wendet sich in der mystischen Begegnung Maria an Birgitta. *Ich war in Wahrheit ein Bienenkorb, als die hochgelobte Biene, der Sohn Gottes, von dem höchsten Himmel sich niederlassend in meinem Schoß Einkerh hielt.*<sup>33</sup>

Die Mutterschaft Mariens wird nicht nur durch die innige Zuwendung von Mutter und Kind thematisiert, sondern auch durch die Römische Kamille (*Chamaeleum nobile*) in der Vase mit den Lilien und Rosen. Als Heilpflanze wurde die botanisch präzise abgebildete Römische Kamille, im Mittelalter auch als Mutterkraut bekannt, zur Linderung von Frauenbeschwerden herangezogen. In der *Summe der dar-*



**Museum Wimpelinhof**  
**MARKGRÖNINGEN**

Im Wimpelinhof (1599) finden sich historische Befunde über das gesamte Anwesen verstreut, erläutert durch »Zeitspuren« genannte Texttafeln.

In den eigentlichen Museumsräumen: Gefachmalereien und getäfelte Wände und Decken als Zeugnisse frühmoderner Wohnkultur der Renaissance.

Die ständige Ausstellung dort zu kulturgeschichtlichen Themen berührt auch die Geschichte der Schäferei und des Schäferlaufs.

**Entdecken Sie die Renaissance**

**Wimpelgasse 2**  
 (beim Oberen Torturm)

**Öffnungszeiten:**  
 April–Oktober Sonntag 13-17 Uhr  
 außer am Schäferlauf-Sonntag  
**Eintritt frei**

[www.markgroeningen.de](http://www.markgroeningen.de)

gestellten Kräuter und Heilpflanzen wird Maria allumfassende Heilsmittlerin.<sup>34</sup>

Auf Maria als Herrscherin verweist in der Vase die Orchideenpflanze des Frauenschuhs. Das mittelalterliche «Frowe» bedeutet «Herrin». Als Königin gibt sie der prächtige, hermelingefütterte Königsmantel zu erkennen. Hermelin wie das auf den Purpur antiker Herrscher zurückgehende Rot des Mantels macht das Kleidungsstück zum Herrschaftszeichen. Das Granatapfelmuster des Mantels versinnbildlicht von der Samenfülle des Granatapfels her reiche Fruchtbarkeit und meint damit die Fruchtbarkeit der in der Maria verkörperten ecclesia, der Kirche.

*Stofffülle des Mantels veranschaulicht die Fülle der Gnaden und das Umfangensein der Gottesmutter*

Die Stofffülle des Mantels veranschaulicht einerseits die Fülle der Gnaden, *gratia plena* (vgl. Lk 1,28), mit der Maria bedacht ist, und zum anderen das Umfangensein der Gottesmutter von der Ewigkeit. Das Überkleidetsein der Madonna gründet in Aussagen des 2. Korintherbriefs (vgl. 5,1-4). Für Überkleidetwerden benutzt Paulus das Verb *ἐπενδύσασθαι* (*ependysasthai*) als eigene griechische Wortschöpfung, das die Vulgata mit *superindui*, *superinvestiri* übersetzt. *Im gegenwärtigen Zustand seufzen wir, so Paulus, und sehnen uns danach mit dem himmlischen Haus überkleidet zu werden; wir seufzen unter schwerem*

Links:  
Stuppacher Madonna  
(Detail): Nelken-  
blüten mit Knospen.



Rechts:  
Kreuzförmiger, von  
Feigenbaum mit  
Früchten umwachse-  
ner Gartenpfosten.

Druck, weil wir nicht entkleidet, sondern überkleidet werden möchten, damit so das Sterbliche vom Leben verschlungen wird (2 Kor 5,2,4). Die faltenreiche Mantelfülle, das Überkleidetsein Mariens, versinnbildlicht, insofern die Kleidung bei Paulus als «Zelt» angesprochen wird (2 Kor 5,4), das Aufgenommensein der Gottesmutter ins ewige Haus im Himmel (2 Kor 5,1).

Der Kleidungsreichtum Mariens kontrastiert mit der Nacktheit des Jesusknaben. In der völligen Entblößung, um auf die genuin christologischen Anspielungen nun einzugehen, wird die mit der Menschwerdung Gottes einhergehende völlige Entäußerung (Kenosis) des Gottessohnes vor Augen gestellt. *Er war Gott gleich, heißt es im Christushymnus des Philipperbriefs, und entäußerte sich, wurde ... den Menschen gleich, ... erniedrigte sich und war gehorsam bis zum Tod, bis zum Tod am Kreuz* (Phil 2,6-8). Deutlichen Bezug auf Christus und seine Passion nehmen die kreuzförmigen Gartenpfosten und ein weiteres Mal die von einem Kreuz verschlossene Gartentür im Mittelgrund des Bildes. Letztere kombiniert die Aussage im Johannes-Evangelium, wo Jesus von sich als der Tür spricht – *ich bin die Tür, wer durch mich hineingeht, wird gerettet werden ... niemand kommt zum Vater außer durch mich* (Joh 10,9) – mit der Bezeichnung Mariens als die *Verschlossene Pforte, porta clausa*, des Gartens. Die Nelken im Blumentopf am rechten Bildrand verweisen ebenfalls auf die Passion. Nelken, auch «Näglein» genannt auf Grund ihrer handgeschmiedeten, Nägeln gleichenden Blü-

tenknospen, sind in der mittelalterlichen Pflanzensymbolik auf die Nägel der Kreuzannagelung Christi bezogen. Im Stehen aber des Jesuskindes wird schon der vom Kreuzestod erstandene Christus vorweggenommen.

Christologischen Bezug hat der Olivenbaum des Gartens. Aus dem Olivenöl wird unter Zusatz von Duftstoffen das kostbare Salböl des Chrisam gewonnen. «Christos» als griechische Übersetzung des hebräischen «Messiah» heißt der Gesalbte als der Erwählte, der Geweihte. Zudem erfährt die Präsentation der Mutter-Kind-Beziehung der «Stuppacher Madonna» eine dezidiert christologische Deutung. Vom als blond ausgeführten Goldhaar des Kindes gehen Sonnenstrahlen aus. Das Haupt des Kindes wird als Sonne, als Quelle des Lichts gezeigt. Als «Licht vom Licht» wird Christus im großen nicaenokonstantinopolitanischen Glaubensbekenntnis angesprochen. Ebenso vergleicht die frühe christliche Hymnendichtung Christus mit der Sonne. Maria hingegen ist von der Sonne umgeben, wie es im Buch der Offenbarung von der Frau der Endzeit gesagt wird (vgl. Offb 12,1). Wie der Mond spiegelt das Antlitz Mariens das Licht der Sonne. *Wie der Mond so schön, pulchra ut luna* (Hld 6,10), wird die Braut des Hohenliedes besungen. Darum war das Gesicht der Stuppacherin, auch wenn hier Verluste durch Abnahme von unangemessenen Übermalungen zu beklagen sind, ursprünglich schon mondhell gehalten gewesen.

*Die Nacktheit des Knaben zeigt die  
Entäußerung des Gottessohnes*

Die Nacktheit des Knäbleins veranschaulicht die völlige Entäußerung Gottessohnes in seiner Menschwerdung gemäß dem Christushymnus des Philipperbriefs: *Er war Gott gleich, schreibt Paulus, hielt aber nicht daran fest, wie Gott zu sein, sondern entäußerte sich und wurde wie ein Sklave und den Menschen gleich* (Phil 2,6-7). Zugleich verkörpert die Nacktheit des Kindes Christus als den Neuen Adam (vgl. Röm 5,15-19) und unter diesem christologischen Aspekt Maria als die Neue Eva.<sup>35</sup> Von dieser Beziehung her ist die Frucht in den Händen Mariens zu deuten. Es handelt sich um eine Feige.<sup>36</sup> Die Infrarotaufnahmen der Restaurierung von 2012 brachten ein von Grünwald selbst übermaltes Feigenblatt unterhalb der Frucht bei der Hand der Gottesmutter zum Vorschein. Die Feige vertritt hier die Frucht vom Baum des Lebens, von dem neben dem Baum der Erkenntnis in der Erzählung vom Sündenfall am Paradies durch die Ureltern Adam und Eva die Rede ist. Wie die Alte Eva dem Alten Adam die Frucht vom verbotenen



*Stuppacher Madonna (Detail): Krug mit Rosen, Römischer Kamille.*

Baum der Erkenntnis (vgl. Gn 3,24), der den Tod zur Folge hatte, zu essen gegeben hat, so hat der Neue Adam nun der Neuen Eva die Frucht vom Baum des Lebens gereicht, mit der ewiges Leben geschenkt ist. So wird der Baum des Lebens als Feigenbaum interpretiert. Mit dem Feigenbaum allein wird in der Paradieserzählung ein botanisch bestimmter Baum erwähnt. Mit Feigenblättern haben Adam und Eva ihre Blöße nach dem Sündenfall bedeckt (vgl. Gn 3,7). Von einem Feigenbaum mit Früchten umwachsen ist auch der kreuzförmige Gartenpfosten neben der Madonna. Es ist das Holz des Kreuzes, und das Erlösungswerk durch Christi Tod am Kreuz wird mit diesen Bildmotiven ausgedrückt, welche die Sünde zudecken. Hier wird zugleich das Holz des Kreuzes als Holz des Baums des Lebens gesehen.

Beim Propheten Micha bereichert der Feigenbaum die Schilderung des messianischen Friedensreiches, wenn nicht mehr das Schwert gezogen wird, *Volk gegen Volk, und Krieg geübt werde, sitze jeder unter seinem Weinstock und Feigenbaum* (Micha 4,3-49). Eine überwältigende, bis ins Einzelne zu vertiefende Aussagevielfalt kennzeichnet die Bildsprache der Grünwald-Madonna. So ist die Weite und Fülle des Königsmantels zugleich Hinweis auf den Schutzmantel, bietet die Pracht des Gartens zugleich eine Vorschau auf das Paradies. Der dunkel glänzende Krug am Beckenrand des Brunnens interpretiert Maria als *vas electum*, als auserwähltes Gefäß. Zusammen mit der Schale und dem Rosenkranz ergänzt dieser Krug Landschaft und Figurenbild durch ein Stillebenmotiv. Wie im Gemälde entfaltet das Rosenkranzgebet – darin mag der Fingerzeig liegen – meditativ das Christus- und Marienmysterium. Die prachtvollen Rosen sind ohne Dornen. Als *rosa sine spinis* wird die makellose Schönheit der Jungfrau und Gottesmutter Maria gepriesen. Die Rose selbst ist in ihrer Schönheit Ausdruck und Gegenwart des unergründlichen Geheimnisses der Schöpfung, ist als *rosa mystica* Sinnbild sowohl für Maria als auch die Kirche.

*Vielfalt und Reichtum der Darstellung bringen  
die Totalität eines Weltbildes zu Gesicht – und Heimat*

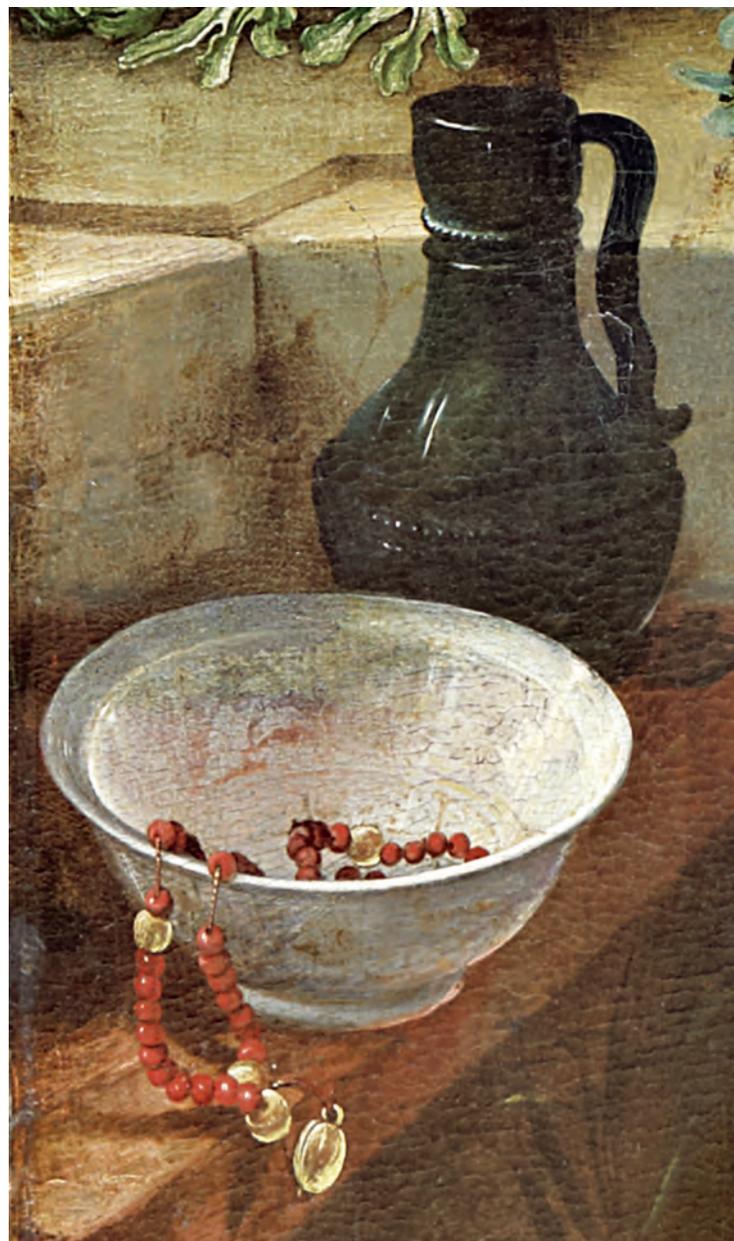
Doch Vielfalt und Reichtum der Darstellung sind eingebunden in eine Gesamtkomposition von einzigartiger Geschlossenheit, die ein komplettes Weltbild zu Gesicht bringt. In der Weltanschauung dieses Marienbildes sind die Zeit und das Zeitliche ebenso präsent wie das Überzeitliche und Ewige. Die Rosen verweisen mit ihren Stadien als verblühte, aufgeblühte und knospende auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. In der Totalität dieses Weltbildes

sind Zeit und Ewigkeit, Endlichkeit und Unendlichkeit, Irdisches und Himmlisches, Mensch und Gott verbunden, durchdringt das Himmlische das Irdische, das Ewige das Zeitliche, das Göttliche das Menschliche, der Schöpfer die Schöpfung. Maria und Christus, selbst die geradezu verkörperte Verbindung dieser Sphären und Bereiche, sind die Himmelsleiter, mit der die Gottesmutter Maria verglichen, die Jakobsleiter (*scala Iacob*), auf der Israels Patriarch in seiner Traumvision die Engel auf- und niedersteigen sah (vgl. Gn 28,12–13). Vom Himmel her tragen Engel die Krone für Maria als Himmelskönigin herab. In diesem Bereich löst sich die Farbfülle des Gemäldes auf in einer ins Unendliche reichenden Zone reiner Helle, reinen Lichts. Es ist die Andeutung des *lux inaccessibilis*, des *unnahbaren Lichtes*, in dem Gott wohnt (1 Tim 6,16). Als *Werk von Weltrang*, als *Ikone der deutschen Kunst* wurde die «Stuppacher Madonna» apostrophiert.<sup>37</sup> Fern aller wie auch immer gearteten Befangenheit hat das Stuppacherlebnis von Sir John Pope-Hennessy, hat die Ausstellung der Grünewald-Madonna in Dresden 2011/2012 die Berechtigung solcher Formulierungen im vollen Umfang bewahrheitet.

Doch es waren lokale Frömmigkeit und Pfarreseelsorge, die dieses große Zeugnis der Renaissancekunst in Deutschland gerettet und bewahrt haben. Ihre epochale, zugleich ihre eigene Entstehungsepoch weit übersteigende und die Kunstbetrachtung der Gegenwart wie der Zukunft herausfordernde Bedeutung besitzt die «Stuppacher Madonna» nicht nur durch den absoluten kunstgeschichtlichen Rang, den allein schon ihr Schöpfer Matthias Grünewald einnimmt, sie besitzt ihn aus sich heraus als einer zwar geschichtlich bedingten, doch in sich einzigartigen und überwältigenden künstlerischen Vergewärtigung von Immanenz und Transzendenz, von Repräsentation des Absoluten. Die Mentalitätsgeschichte von Stuppach der letzten zwei Jahrhunderte bietet ein bewegendes Zeugnis, wie Weltkunst mit diesem höchsten Anspruch identitätsstiftend wirkt, eine Dimension von Heimat zu werden vermag.

#### ANMERKUNGEN

- 26 Vgl. meine Ausführungen in: *Das Marienbild als Weltbild. Die Stuppacher Madonna*, in: *Himmlischer Glanz. Raffael, Dürer und Grünewald malen die Madonna*. Hrsg. v. Andreas Henning u. Arnold Nesselrath. München 2011, S. 60.
- 27 Erstmals erkannt von Heinrich Feurstein, *Zur Deutung des Bildgehalts bei Grünewald*, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst*. Hrsg. v. Ernst Buchner u. Karl Feuchtmayr, Bd. 1: *Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit*, Augsburg 1924, S. 137–163; vgl. ders. *Matthias Grünewald*, Bonn 1930, S. 98–104.
- 28 Birgitta von Schweden, *Revelationes* 3,10; zitiert nach Feurstein (Anm. 27), S. 141; vgl. Hubach (Anm. 13), S. 111.



*Stuppacher Madonna (Detail): Henkelgefäß und Schale mit Rosenkranz.*

- 29 Honorius Augustodunensis, *Sigillum beatae Mariae*, *Patrologia Latina* 172, 498; vgl. Heinz Roosen-Runge, *Die Madonna des Jan van Eyck*, Wiesbaden 1972, S. 35.
- 30 Darauf wurde vielfach hingewiesen, zuletzt vgl. Martin (Anm. 3), S. 190.
- 31 Vgl. Hubach (Anm. 13), S. 223.
- 32 Vgl. ebenda, S. 216.
- 33 Zitiert nach Feurstein (Anm. 27), S. 141.
- 34 Hubach (Anm. 13), S. 216.
- 35 Zu den Quellen des Motivs von Maria als Neuer Eva vgl. Ernst Guldan, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz – Köln 1966, bes. S. 55 ff.
- 36 Der Deutung als Granatapfel widerspricht nicht nur das bei der Restaurierung zu Tage getretene, ehemals der Frucht anhängende Feigenblatt, sondern auch das Erscheinungsbild der Frucht. Das unverwechselbare Merkmal des Granatapfels wäre das Krönchen, zudem besitzt dieser ein flächiges, von Gelb ins Dunkelrot übergehendes Kolorit. Die vorliegende streifige Farbigkeit charakterisiert eher das Erscheinungsbild einer reifen Feige.
- 37 Christian von Holst, Vorwort, in: *Grünewald zu Gast. Die Stuppacher Madonna*, Stuttgart 1998, S. 7.