



1 Die Hll. Drei Könige. Aschaffenburg, Stiftskirche

ZU GRÜNEWALDS ASCHAFFENBURGER MARIA-SCHNEE-ALTAR

Ingeborg Krummer-Schroth

Die Tafel mit der Maria-Schnee-Legende, die Grünewald für den Altar der 1516 geweihten Kapelle der Aschaffener Stiftskirche schuf, zeigt auf der Rückseite ein Dreikönigsbild (Abb. 1), das sicher nicht von Grünewalds Hand gemalt wurde¹. In der bisherigen For-

schung ist dieses Gemälde als Werk eines „Gehilfen“ oder „Schülers“ des Meister Mathis angesehen und kaum behandelt worden. H. A. Schmid² beschreibt Farbigkeit und Komposition und äußert die Vermutung, daß „der mäßige Maler, der auch die Tafeln mit den Hll. Georg und Martin malte“ (ebenfalls aus der Maria-Schnee-Kapelle) . . . „einer jüngeren Generation angehört haben könnte“. Auch Zülch³ erwähnt das Bild der Könige nur kurz und meint, es könne wie die bogigen Tafeln der beiden Hll. Georg und Martin „Werk eines bodenständigen, wenig begabten Malers . . . und bereits im November 1516 (Altarweihe!) vorhanden gewesen sein, obwohl sie stilistisch auch noch für 1525/30 paßten. Für Meister Mathis wäre die Innenseite der Flügel und die Mitteltafel im Korpus zu malen übrig geblieben“. Nach diesen Meinungen käme also für das Dreikönigsbild eine Entstehung um 1516 durch einen bodenständigen (von Grünewald unabhängigen?) Maler in Frage oder eine Malerei vor 1519 (der Datierung des Rahmens in Aschaffenburg) durch einen Gehilfen Grünewalds oder eine Entstehung um 1525/30 durch einen „Schüler“ oder Nachfolger. Im ziemlich weiten Spielraum dieser Vermutungen interessiert nicht so sehr das Datum als solches oder der Maler, sondern sein Verhältnis zu Grünewald und die Stellung dieses Bildes in dessen Altarauftrag. Obwohl es nicht von Grünewald gemalt ist, gibt es für den gesamten Altar so viele Fragen auf, daß sich seine Betrachtung vielleicht lohnen mag, wie es mir schon 1958 E. Ruhmer bestätigte⁴. Eine Reinigung und Retuschierung 1958/59 durch den Restaurator der Städt. Sammlungen Freiburg i. Br., Prof. P. H. Hübner, befreite das Gemälde von einer trüben Firnissschicht und einigen entstellenden Übermalungen. Der Erhaltungszustand erwies sich als relativ gut, einige in den Abbildungen sichtbare Schäden wurden inzwischen behoben und retuschiert. Die linke untere Ecke zeigt noch einen Rest des Zustandes mit dem nachgedunkelten Firnis.

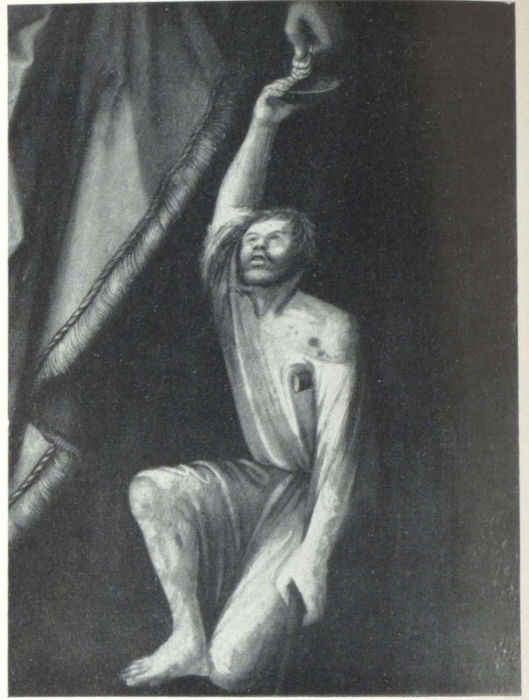
Die drei anbetenden Könige knien nebeneinander, die beiden rechten auf bräunlichem Erdboden, der linke auf graubraunen Steinplatten vor einer Ruinenarchitektur. Ein hoher Torbogen aus grau- und purpurrot geflammten Sandsteinen mit schwarzen und grauen Verwitterungsspuren füllt die obere Bildhälfte. Die helleren, graugelblichen Bogenkeilsteine sind mit mattgrünen und schwärzlichen Moosen, Gräsern, Wurzelwerk und Gebüsch be-



2 Ausschnitt aus Abb. 1



3 Ausschnitt aus Abb. 1



4 Ausschnitt aus Abb. 6

wachsen. Rechts stößt die leblos braun gemalte Schattenfläche des Pfeilers gegen eine schwarzbraune Quadermauer mit Fensterrahmen aus rotem Sandstein. Neben dem schräg belichteten rosa Gewände erscheint eine ferne Landschaft in eisblauen und grauen Tönen. Auch auf der linken Seite sieht man diese weich und mit offenem Pinselstrich fast impressionistisch gemalte graugrüne Berglandschaft mit Rundturm und Kirche (?) hinter einer anstreicherhaft flach und schematisch gemalten grauschwarzen Mauer.

Vor dieser großzügig komponierten Hintergrundkulisse mit teils kräftiger, bewegter Modellierung und Belichtung, teils leblos gemalten Flächen heben sich die einfarbig gekleideten Könige in aparterer, zurückhaltender Farbigkeit ab (Abb. 2). Der Alte links hat einen silbergrauen, bläulich modellierten Mantel mit weißgrauem Pelz über grauem Unterkleid mit Goldsaum am Ärmel. Auch sein Hut ist blaugrau mit gelber Kordel. Nur seine Ordenskette, Zepter und Krone leuchten in gelb gemaltem Gold. Die rote Kappe und roten Schuhe, sowie das braune Antlitz mit dem weißen Bart stehen farbkräftig vor dem dunklen Mauergrund. Hinter ihm, vor dem Graupurpur des Torpfeilers, kniet der Mohrenkönig in einem gegürteten, gelbolivgetönten Rock. Auf seinem runden, schwarzbraunen Kopf mit dünnem, schwarzem Kraushaar glänzt goldgelb ein in die Stirn gedrückter Kronreif ebenso wie die Ordenskette und das Zepter in der dunklen, schwarzkonturierten Hand. In der linken hängenden Hand hält er eine zinnoberfarbige Kappe. Der rechte König ist in altrosa Gewänder gekleidet, mit gelben Heften am Mantel, der sich schräg über den Boden ausbreitet. Der kurze, braune Bart und die langen Locken umrahmen ein Gesicht von eigentümlicher Physiognomie mit kurzer Nase, weitgeöffneten Augen und intensivem, aber starrem Blick.

Das meiste an diesem Bild ist unfrei gezeichnet und sehr verschiedenartig gemalt. Die teilweise vorzügliche Modellierung an dem Torbogen oder den Gewändern der Könige ist durch darübergelegte Konturen oder Schattierungen vergrößert und entstellt. Solche Uneinheitlichkeit und der Mangel an durchgängiger künstlerischer Handschrift des Malers geben einige Fragen auf: Wie kommt dieser mäßige Maler zu der ungewöhnlich groß-

formigen und originellen Komposition mit dem beherrschenden Motiv des rotgrauen Tores und seinen bewegt verwitterten Quadern, dem scharfen Kämpfergesims und dem reich überwachsenen Bogen? Wie kommt er — in der Zeit kleinteiliger, bunter, heller Malerei der Dürerzeit in Franken — zu jenem matten, noblen Farbklang von Silbergrau, Olivgelb und Purpurrosa bei den Gestalten? Woher hat er die unkonventionell einfarbig gemalten Könige, die miteinander knien, während in üblicher Weise einer kniet und die anderen stehen. Sie bringen keine Geschenke, sondern beten an, dennoch haben sie ihre Kronen auf und die Zepter im Arm oder wie der Mohr in der Hand. Ganz ungewöhnlich für die spätgotische wie für die Renaissance-Darstellung der Hll. Drei Könige ist auch, daß sie nicht mit Maria und dem Kind auf einer Tafel erscheinen. Alle diese ikonographischen, farblichen und kompositionellen Abweichungen von der Tradition kann man sich kaum als Erfindungen eines zweitrangigen Malers vorstellen. Aus allem — auch Details wie den spannungsvoll gehaltenen Händen des rechten Königs, dem Kopf des Mohren mit der nach vorn gerückten Krone (Abb. 3), den Gesichtstypen und der großzügigen Faltung der Gewänder — spricht die eigenwillige Kunst Grünewalds (freilich in schlechter Übersetzung)⁵. Damit widerlegt sich von selbst die Hypothese Zülchs, daß die Dreikönigstafel „von einem bodenständigen Maler vor 1516“ gemalt sei. Die bodenständige Malerei in Franken sah bunt und kleinformatig aus, soweit sie nicht von Dürer und seiner Schule bestimmt war. In diesem Bild ist aber kein Zusammenhang mit der Dürerschule zu sehen.

War also der Maler ein Schüler oder Gehilfe Grünewalds? Warum zeigt aber das Bild so wenig von Grünewalds Malweise: den weich, ja verschwimmend übereinandergesetzten Harzlasuren auf der Temperagrundlage, die auf dem Schneewunderbild den Farben so viel Geschmeidigkeit und Tiefe geben? Sollte man von einem Schüler oder Gehilfen nicht einen einheitlicheren Umgang mit der Farbe erwarten können? Grünewald hat sicher Gehilfen gehabt, die die übliche Zubereitung und Grundierung der Tafel, das Farbenreiben und dergleichen Arbeiten übernahmen und untergeordnetere Malarbeiten ausführten, wie jener „famulus Meister Mathis“, der 1505 für die Bemalung des Reitzmann-Epitaphs genannt ist⁶. Wo aber ist sonst in seinen Werken solche Gehilfenhand oder „Schularbeit“ neben der Malerei des Meisters zu finden? Hatte Grünewald Schüler? E. Schneider, der die Verhältnisse und Archivalien über die Kunst in Aschaffenburg wohl am besten beurteilen kann, sagt, daß wir „keinen eigentlichen Werkstattbetrieb Grünewalds“ kennen, aber Mitarbeit von Gesellen annehmen müssen⁷. Grünewald war Hofkünstler und nicht wie Dürer in einer zünftigen Werkstatt und als Lehrer tätig, auch nicht ein „Unternehmer“ wie Cranach.

Wenn aber am Dreikönigsbild ein solcher „famulus“ am Werk war, wieviel Anteil hatte der Meister an der Arbeit? Lag eine Vorzeichnung oder ein farbiger Entwurf vor, den der Gehilfe auszuführen hatte? Bisher kennen wir nur Kreidezeichnungen mit grauen und weißen Tönungen als Entwürfe Grünewalds für seine Gemälde, doch spricht die besondere Farbigekeit der Königstafel gerade dafür, daß der Meister die Farben bestimmte. Und wenn der Gehilfe tatsächlich nach einem farbigen Entwurf malte, warum ließ Meister Mathis die uneinheitliche grobe Ausführung zu? Hat er die Ausführung überwacht? Ist die Tafel gleichzeitig mit dem Schneewunder und vor 1519 entstanden, ursprünglich zugehörig dazu und zu Mittelbild und Altarrahenen? Wie verhalten sich dazu die von gleicher Hand und augenscheinlich auch unter Grünewalds Einwirkung gemalten Tafeln mit den Hll. Martin und Georg (Abb. 5)?

Sowohl die Könige als auch diese beiden Heiligen gehören als Patrone zu der Kapelle und dem Altar und sind neben Maria ad Nives ausdrücklich in der Stiftungsbestätigung genannt⁸. Der Hl. König Kaspar und der Hl. Georg sind Schutzheilige der beiden Stifter des Altares Kaspar und Georg Schantz. Der Name des Kaspar Schantz ist neben dem des Kustos Heinrich Reitzmann als Stifter des Altarbildes auf dem Rahmensockel genannt, sein Patron erscheint also im Flügelbild. Die spitzbogigen Tafeln mit den beiden Heiligen sind von alters her in der Kapelle gewesen. Ihr ursprüngliches, altes Bogenprofil (das später z. T. beschnitten wurde, aber auf alten Aufnahmen sichtbar ist) entspricht dem Stich des Schildbogens der Kapelle. Ihr Verhältnis zu dem Altarrahenen und den Tafeln



5 Die Hll. Martin und Georg (in neuem Rahmen). Aschaffenburg, Stiftskirche

der Flügel ist bisher noch so unklar, wie es H. A. Schmid erschien⁹. Heute sind sie in einem neuen spitzbogigen Rahmen nebeneinander in der nordöstlichen Turmkapelle (ehem. Taufkapelle) der Stiftskirche aufgehängt; sie wurden 1956/57 gereinigt und ergänzt. Sie sind ebenso merkwürdig wie das Dreikönigsbild und noch schlechter gemalt als dieses.

Beide Heilige stehen auf kurzem Rasenboden vor dunkelbrauner mauerartiger — oder felsblockartiger Kulisse, hinter der schwarzer Grund sichtbar wird. Der Hl. Martin (Abb. 6) trägt über grauem Untergewand einen grauen Chormantel mit grauen Fransen und schwarzgrauer Kordel am Saum, gelbgemalter Goldborte mit bunten Steinen und Schließe am Hals und an der grauen Mitra. Nur sein Amikt ist weiß, seine Schuhe und Kappe rot. Der schwarze Krummstab hat eine goldbraune Krümme mit einer Muttergottesfigur und weißgrauem Sudarium. Die primitiv gemalte rechte Hand hält das weißgraue Tuch zusammen mit dem hochgerafften Mantel und dem Stab dahinter fest. In ihr konzentrieren sich die großzügigen Faltenbewegungen, die jedoch wie das merkwürdige Antlitz und der mißratene organische Aufbau des Körpers sehr trocken und leblos gemalt sind. Mit seiner Linken zählt der Hl. Martin dem hockenden, auf die Krücke gestützten Bettler vier Geldstücke in die hochgestreckte Schale. Der Bettler (Abb. 4) hat — wie der Bischof — helles Inkarnat, aber mit überall sichtbaren braunroten Schwären unter dem dünnfaltigen Hemd. Mit seinem struppigen aschblonden Haar, der eigenartig erbärmlichen Physiognomie und den plumpen Gliedern ist er eine erstaunliche Figur, wenn man gleichzeitige Martinsdarstellungen vergleicht.

Auch der Hl. Georg (Abb. 7) ist grau gekleidet, in eleganter, durch Weißhöhung schimmernder Silberrüstung. Er hat blondes Lockenhaar. Mit der Lanze und dem rechten Fuß drückt er den braungrünen Drachen nieder, der über seinem linken Fuß liegt und zum Heiligen emporschießt. Anstelle des auf alten Aufnahmen sichtbaren langen Schwertes¹⁰ ist jetzt eine undefinierbare Übermalung zu sehen. Auch schon in der ursprünglichen Malerei ist alles unproportioniert und linkisch, der Pinselstrich grob. Wiederum steht die Ausführung im Gegensatz zur Idee dieser hell-schimmernden Figur, deren Gesichtstyp an den Hl. Cyriakus Grünwalds in Frankfurt erinnert. Man erkennt seine Eigenart im Vergleich mit dem ähnlichen Georg auf Cranachs Bild in der Slg. Thyssen¹¹. Wie das Dreikönigsbild und der Hl. Martin ist dieser Georg farbig durch seine reichen grauen und braunen Töne, durch die zwar entstellte, aber unverkennbar grünwaldische Bildung des Antlitzes mit langer, schmaler Nase, herabgezogenem Mund, kleinen Augen und manche Einzelheiten, die ebenso an den Meister erinnern, von allem unterschieden, was wir an



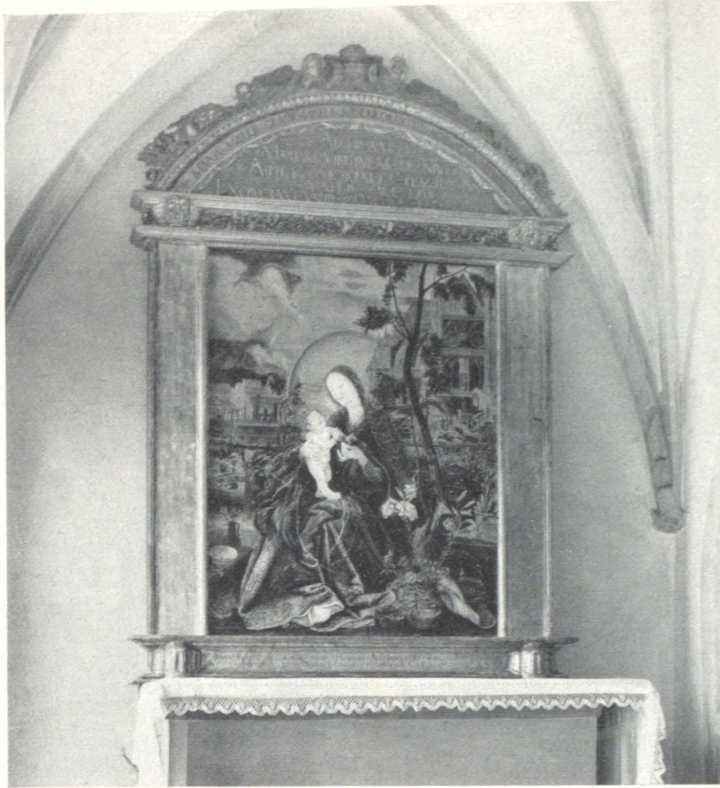
6 Ausschnitt aus Abb. 5: Der Hl. Martin



7 Ausschnitt aus Abb. 5: Der Hl. Georg

gleichzeitiger fränkischer Malerei oder aus der Cranach-Schule der nachfolgenden Hofmaler in Aschaffenburg kennen¹². Wir können also aufgrund der durch das Patrozinium gegebenen Zugehörigkeit und wegen der malerischen und stilistischen Übereinstimmung die Einfügung der Tafeln in den Altar Grünewalds in Betracht ziehen und einen Entwurf für sie voraussetzen. Hatte Grünewald sie als Standflügel geplant? Wie ist ihre merkwürdige Bogenform zu erklären? Wie sah überhaupt der ganze Altar aus? Stimmen die bisherigen Rekonstruktionsversuche von H. A. Schmid und Zülch¹³? In der neueren Forschung sind dagegen Zweifel aufgetaucht¹⁴, die uns zwingen, den erhaltenen Bestand erneut zu bedenken und Mögliches gegen Unwahrscheinliches abzuwägen.

Die 1516 geweihte Altarmensa in der Maria-Schnee-Kapelle (Abb. 8) steht augenscheinlich noch an der alten Stelle. Darauf erhebt sich heute wieder der weitgehend erhaltene Altarraum mit seinen Stiftungs- und Gebetsinschriften auf Sockel und Bekrönung, mit der Signatur des Meisters MGN und dem Datum 1519¹⁵. Aus dem Stil des Rahmens und der Signatur hat man geschlossen, daß er von Grünewald entworfen und um 1519 mit dem fertigen Mittelbild, vielleicht auch mit den Flügeln, aufgestellt worden sei. 1955—57 wurde der Rahmen im Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege in München restauriert und z. T. ergänzt. Seit 1957 umschließt er eine Kopie der Stuppacher Muttergottes, die Christian Schadt dafür gemalt hat. (Über den alten Bestand und die Maße sowie Rekonstruktionsmöglichkeiten siehe Anhang.) Die renaissancehafte Grundform mit der rundbogigen Bekrönung und den breithinterlegten Säulchen (die offensichtlich seit der Einfügung des Dreikönigsbildes von Kiening 1577 verloren sind) erscheint so in sich geschlossen, daß schon Zweifel auftauchten, ob der Altar überhaupt Flügel besaß. Doch weisen Zapfenlöcher auf der Sockelplatte und an der Unterseite des Bekrönungsgesimses dicht neben den seitlichen Rahmenbrettern und die Einlaßvertiefung für einen Riegel in der Sockelmitte eindeutig darauf hin, daß Flügel vorhanden waren.



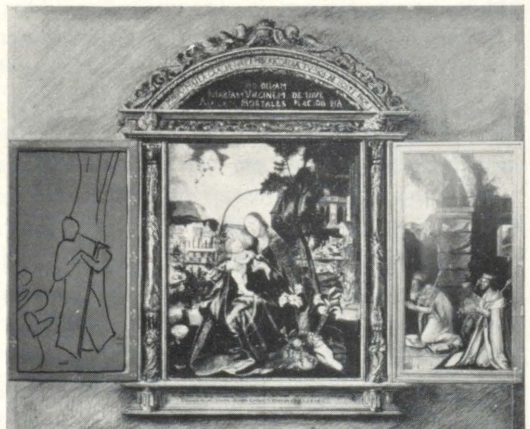
8 Der heutige Zustand des Altares in der Maria-Schnee-Kapelle

Von diesen ist der rechte im Augustinermuseum in Freiburg erhalten¹⁶. Die Darstellung des Maria-Schnee-Wunders von Grünewalds Hand und die sicher verfolgbare Herkunft erweisen die Tafel als zugehörig zum Aschaffenburger Altar. Auch die Maße stimmen genau mit dem Rahmen des Mittelbildes überein, wenn wir eine nur 5 cm breite Rahmenleiste um die Flügel annehmen. Der Flügel hat dann auch noch vor und neben den Gewölberippen der Kapelle Platz. Die einwärtsgewendete Bewegung der Figuren auf der Vorder- und Rückseite macht seine Anbringung als rechter Flügel gewiß.

Als Mittelbild rekonstruierten Schmid und Zülch (Abb. 9, 10) die Stuppacher Muttergottes, deren Maße etwa dem erhaltenen Rahmen entsprechen (vgl. Anhang). Darum setzte man auch neuerdings eine Kopie dieses Bildes in den seitlich ohne Säulchen ergänzten Rahmen ein. In der neuesten kritischen Übersicht über den Stand der Grünewaldforschung hält W. Brücker an dieser Hypothese fest¹⁷ trotz aller dagegen erhobenen Zweifel (von denen unten die Rede sein wird). Nimmt man dieses Bild als Mitte, so ergeben sich Diskrepanzen in Komposition und Größenverhältnissen (die in Schmid's Nebeneinanderstellung sichtbar sind), die noch durch die Verschiedenheit der besonders vorstechenden Rottöne in der Stuppacher Tafel und dem Freiburger Maria-Schnee-Wunder verstärkt werden. Mehrfach ist schon auf diese Unstimmigkeiten hingewiesen worden¹⁸. Außerdem ergibt sich ikonographisch eine merkwürdige Situation. Wenn das Schneewunder neben der Stuppacher Maria steht und die Könige auf der Rückseite erscheinen, müssen wir auf dem linken Außenflügel noch eine sitzende Muttergottes (evtl. mit Joseph) annehmen. Das wäre nicht unwahrscheinlich, aber seltsam. Ikonographisch und kompositionell möglich wäre aber auch die Anbetung der Könige auf der rechten Flügelinnenseite, die mit ihren Proportionen, ihren Knien am vorderen Bildrand und ihrer zurückhaltenden Farbigkeit besser zum Stuppacher Bild passen würden. Als Gegenbild auf der linken Flügelinnenseite könnte man sich dann Joseph — vielleicht Hirten zugewandt — denken, ähnlich wie auf

der Wiener Zeichnung, die schon Hagen mit dem Aschaffener Altar zusammenbrachte¹⁹. Für diese Tatsache spräche auch, daß der Altar seit 1532 und möglicherweise vorher schon nur Dreikönigsaltar genannt wird, was wohl kaum der Fall wäre, wenn die Darstellung auf der Rückseite war, und daß er dann 1577 das neue Dreikönigsbild von Kiening erhielt²⁰. Außerdem geben die Skulpturen der Könige an der Außenseite der Kapelle den Hinweis auf die Bedeutung dieser Patrone. Dennoch bleibt zu bedenken, daß auf dem Rahmen nur Maria-Schnee genannt ist, ganz abgesehen von dem Qualitätsunterschied der Bilder. Lassen wir die Annahme aber einmal als Arbeitshypothese gelten, so müssen wir uns das Schneewunder auf dem rechten Außenflügel vorstellen und gegenüber auf dem linken vielleicht das Bild der knienden Stifter Schantz und Reitzmann (analog zum Holzschnitt der Reitzmannschen Schrift über den Schnee-Kult), nur statt des rechts schon vorhandenen römischen Stifterhepaares die Aschaffener Erneuerer²¹. Für den geschlossenen Altar ergäbe sich dann eine inhaltlich und vermutlich auch formal so ausgewogene Komposition, wie wir sie sonst von Grünewald kennen: rechts die ursprüngliche Stiftung des Maria-Schnee-Kultes in Rom, links die Erneuerung des Kultes in Aschaffenburg (vielleicht mit der Ansicht der Kapelle oder Stiftskirche im Hintergrund über den Stiftern als Entsprechung zur römischen Architektur im Schneewunder). Dafür paßten dann unmittelbar die Texte der Sockel- und Bekrönungsinschriften. Die Anrufung der „Mater misericordiae“ im Bogen wäre auf die Stifter außen im Flügel zu beziehen, nicht auf das Mittelbild. Während im 15. Jahrhundert die Gebetstexte neben den knienden Stiftern auf Spruchbändern verzeichnet waren, sind sie hier in das architektonische Gefüge eingesetzt und doch als sehr persönliche Anrufungen gemeint.

Die Logik dieser Hypothese ist bestechend, dennoch spricht der Qualitätsunterschied der Bilder gegen sie. Wie könnte es möglich sein, daß neben Grünewalds prachtvoll gemalter Stuppacher Maria die stümperhafte Malerei des Königsbildes sichtbar war? Eine von mir lange erwogene Hypothese, ob vielleicht anstelle der jetzigen Malerei der Könige ursprünglich ein von Grünewald gemaltes Bild auf der Tafel war, das stark beschädigt wurde (evtl. mit der schlecht erhaltenen Stuppacher Maria zusammen im Bauernkrieg oder bei der Reformation litt) und dann nach Grünewalds Weggang aus Aschaffenburg von einem Nachfolger erneuert wurde, läßt sich weder archivalisch noch maltechnisch beweisen. Leider konnten bisher keine Röntgenaufnahmen von der Tafel gemacht werden. Die Tatsache, daß die Grundierungsschichten auf beiden Seiten der Freiburger Tafel übereinstimmen²², läßt jedenfalls darauf schließen, daß die beiderseitige Bemalung ursprünglich geplant war und daß in der Konzeption die Bilder zusammengehören. Die übliche Abfolge der Bemalung der Tafeln war zweifellos die Herstellung der Innenflügel vor den Außenflügeln (weshalb man ja auch ohne den geringsten Zweifel das Maria-Schnee-Bild als Innenseite annahm, wenn man sich nicht an der Farbigkeit oder Komposition stieß).



9/10 Rekonstruktionen des geöffneten Maria-Schnee-Altars (H. A. Schmid bzw. Verf.)

Könnte hier nicht eine Ausnahme durch den Stifter Heinrich Reitzmann bedingt sein, der auf sein Maria-Schnee-Bild drängte und den Maler veranlaßte dieses zu malen, bevor der Innenflügel mit den Königen entstand? Die Testamente Reitzmanns zeigen, wie sehr ihm vor allem an dem Bild des von ihm propagierten Kultes lag. So hat Grünewald möglicherweise zunächst diese Flügelseite gemalt und ist dann durch andere Aufträge (Mainz? Halle?) verhindert worden, die übrigen Tafeln auszuführen, so daß sie einem Gehilfen oder Nachfolger übergeben wurden, damit sie überhaupt vor dem Tod Reitzmanns (1528) fertig wurden. Ob dies um 1519 oder erst nach Grünewalds Entlassung als Hofmaler (1526) geschah, ist ungewiß; wohl eher nach seiner Übersiedlung nach Frankfurt.

Wenn man bei der Rekonstruktion Schmidts und Zülchs bleibt, nimmt man die Diskrepanz von Farbigkeit und Größenverhältnissen zwischen der Stuppacher Maria und dem Schneebild in Kauf, die angesichts der Isenheimer Gesamtkomposition und anderen Altären der gleichen Zeit wegen ihrer Unstimmigkeit befremdlich ist. Diese Unausgewogenheit war daher auch ein Anlaß, auf ein anderes Mittelbild zu schließen.

E. Schilling hat die Zeichnung einer Schutzmantelmaria in Stockholm Grünewald zugeschrieben²³ und sie aus stilistischen Gründen in die Nähe des Maria-Schnee-Bildes datiert. Dabei hat er die Frage gestellt, ob sie nicht zu dem Altar gehören könne. G. Schoenberger und L. Behling stimmten ihm bei²⁴. Es wurde dann versucht, die stilistischen Bedenken durch ikonographische Einwände zu verstärken. Schon Feurstein hatte zunächst Bedenken gegen die Stuppacher Maria für Aschaffenburg geäußert, da er das Bild für die Tauberbischofsheimer Kirche (wegen des Schleiers) in Betracht zog. Er hat sich jedoch dann für Aschaffenburg entschieden. Für die Rekonstruktion einer Schutzmantelmuttergottes wurde vor allem auf die Anrufung der „Mater misericordiae“ im Bogen der Bekrönung hingewiesen²⁵, welche dazu am besten passen würde. Doch ist die Frage, ob dieses nur an untergeordneter Stelle angebrachte Gebet für das Hauptbild bestimmend war und ob nicht auch eine andere Mariendarstellung damit verbunden werden könnte. Eines ist gewiß: zwischen einem Schutzmantelbild, das der Stockholmer Zeichnung entspricht, und den Größenverhältnissen des Maria-Schnee-Bildes wäre keine Unstimmigkeit, und auch ein Stifterbild links ließe sich gut für eine Gesamtkomposition vorstellen. Wir müßten dann die Könige und eine Maria mit Kind und Josef als Außenbilder annehmen. Hierzu gilt es jedoch zu bedenken, was Brücker mit Recht gegen die Stockholmer Zeichnung und die Annahme des Schutzmantelbildes für den Altar sagt²⁶: „Jedenfalls liegt es nahe, einer erhaltenen Madonna, die sich im Format in den ebenfalls vorhandenen Rahmen mühelos einfügt und stilistisch mit der überlieferten Datierung in Einklang steht, gegenüber einem Gemälde den Vorrang zu geben, das aus einer zugeschriebenen Handzeichnung erschlossen werden müßte.“ Brücker ist von der Zuschreibung der Zeichnung an Grünewald nicht ganz überzeugt und betont den „hypothetischen Charakter“ der Zuweisung an den Maria-Schnee-Altar. H. Gasser²⁷ bemerkte, daß die Zeichnung „gewisse Derbheiten aufweist und daher kaum als ein Grünewaldsches Original angesprochen werden darf“. Sie schlägt eine andere Zeichnung Grünewalds als Studie für das Aschaffener Mittelbild vor: die Maria mit dem Kind in den Wolken²⁸. Zwar entspricht auch die Darstellung dem Anruf „Mater misericordiae“ und stilistisch der Muttergotteserscheinung im Schneewunderbild, doch ist diese Zeichnung zu gut für den Mainzer Altar gesichert, den Sandrart beschreibt, als daß man sie abschreiben könnte. Zudem trägt sie die alte Aufschrift „Menz“.

Solange uns nicht neue Funde Klarheit geben, müssen wir uns mit diesen verschiedenen Hypothesen begnügen. Die hier genannten Rekonstruktionsmöglichkeiten bleiben reine „Arbeitshypothesen“ und sollen nicht zu den vielen z. T. phantastischen Behauptungen über Grünewalds Werke noch eine neue zufügen. Vielleicht stecken sie aber den Bereich der Möglichkeiten klarer ab. Auch die vielen Fragen, die aufgeworfen wurden, müssen meist unbeantwortet bleiben. Das eine mag immerhin gewonnen sein: Hinter der schwachen Malerei der Königstafel und der Hill. Georg und Martin stehen farbige Entwürfe Grünewalds. Wir können aus unserer Kenntnis Grünewalds und seiner Malerei versuchen, uns den Reichtum an farbiger Nuancierung, an Leuchtkraft und Weichheit der Modellierung vorzustellen, den die Tafeln durch seine Hand erhalten hätten.

ANMERKUNGEN

- ¹ Als städt. Besitz im Augustinermuseum Freiburg i. Br. (Inv. Nr. 11 480) seit 1904. Bis 1828 in Aschaffenburg, dann in der Münchner Gemäldegalerie bis 1852, dort versteigert und in verschiedenem Privatbesitz bis 1904 (vgl. Heinrich Alfred Schmid: Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald. Straßburg 1911, S. 205).
- Der Bildträger ist Tannenholz (6 mit Kaseinleim verleimte Bretter, die auf der Seite des Schneewunders mit dünner Leinwand beklebt sind; auf der Seite der Könige ohne Leinwandüberzug. Die Grundierung ist dünn aufgetragen, fein geschliffen, in der mit Fadenzähler geprüften Substanz erwiesen sich die Mischungsverhältnisse der Grundierung auf beiden Tafelseiten als so gleich, daß auf gleichzeitigen Auftrag geschlossen werden kann (nicht nur auf ein gleiches Rezept!). Auf dem Schneewunder-Bild ist die Vorzeichnung mit schiefergrauer Temperafarbe aufgetragen, und es sind viele Harzfarbenlasuren verwendet, während die Rückseite nur wenige zeigt. — Diese Auskünfte verdanke ich Prof. P. H. Hübner, dem Restaurator der Städt. Sammlungen, der die Tafel 1925 (Schneewunder) und 1958/59 reinigte und konservierte. Vgl. Restaurierungsprotokoll Nr. 360 vom 2. 4. 59.
- Meine lange erwogene Vermutung, daß unter den sichtbaren Übermalungen des Königsbildes noch eigenhändige Malerei von Grünewald herauskommen könnte, hat sich durch diese Reinigung nicht bestätigt. Leider wurde keine Röntgenaufnahme gemacht.
- Tafelgröße: 178,5 : 91,5 cm, Bildgröße 176,5 : 89,5 cm (je 1 cm unbemalter Rand).
- ² H. A. Schmid, a. a. O., S. 195 ff.; über die Könige: S. 223 ff.
- ³ Walter Karl Zülch: Der historische Grünewald. München 1938, S. 231 ff. Über die Könige: S. 232.
- ⁴ Eberhard Ruhmer (- Joris Karl Huysmans: Matthias Grünewald. Die Gemälde. Köln 1959, S. 122) schrieb in seinem Katalog: „... Diese Anbetung, deren linke Hälfte verlorengegangen ist, wird zu Unrecht als schwache Arbeit eines Meisters um 1530 angesehen. Nach meiner Meinung ist hier die Beziehung sehr eng, doch muß die Erörterung des ganzen Problems und die Rekonstruktion des Altars einem Sonderaufsatz vorbehalten bleiben.“
- Alle neuere Literatur ist zitiert bei Maria Landkoronska: Matthäus Gotthart Neithart. Sinngehalt und historischer Untergrund der Gemälde. Darmstadt 1963, S. 257 ff. (z. T. mit ungenauen Angaben).
- Zusammenfassend über die neuere Grünewaldforschung berichten kritisch: Alfred Schädler: Zu den Urkunden über Mathis Gothart Neithart. In: Münchner Jb. 3. F. 13, 1962, S. 69—74 — Wolfgang Brücker: Mathias Gothardt Neithardt, genannt Grünewald in der neueren Forschung. In: Kunst in Hessen u. am Mittelrhein 3, 1963, S. 44 ff. Über den Maria-Schnee-Altar: S. 52 ff.
- ⁵ Vgl. Lotlisa Behling: Die Handzeichnungen des Mathis Gothart Neithart, genannt Grünewald. Weimar 1955, Taf. XVIII, XX, XXI.
- ⁶ W. K. Zülchs Datum 1504 (a. a. O., S. 20) wurde berichtigt von Paul Fraundorfer: Altes und Neues zur Grünewaldforschung. In: Würzburger Diözesangeschichtsblätter 14/15, 1952/53, S. 377.
- ⁷ Ernst Schneider: Ein Altar aus dem weiteren Umkreis Grünewalds. In: Aschaffener Jb. f. Gesch., Landeskunde u. Kunst d. Untermaingebietes 1, 1952, S. 153 ff.
- ⁸ H. A. Schmid, a. a. O., S. 196 — W. K. Zülch, a. a. O., S. 231 ff. Quelle Nr. 10, die Bestätigungsurkunde nennt nur „in honorem beate Marie virginis ad Nives, sanctorumque trium regum et Georgii martiris“. Der Hl. Martin gehörte aber als Diözesanpatron zur Kapelle, seine Skulptur ist außen angebracht.
- ⁹ H. A. Schmid, a. a. O., S. 199 ff., S. 224 f. — Taf. IX in: Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern. Unterfranken u. Aschaffenburg 19, 1918: Stadt Aschaffenburg, zeigt die grob beschnittenen, aber, wie man deutlich sieht, schon ursprünglich bogigen Flügel mit dem unbemalten Rand, der vom Rahmen verdeckt wurde. Leider zeigen die Aufnahmen nicht vollständig den Erhaltungszustand der Flügel, sie lassen den an den geraden Längsseiten herablaufenden glatten dunklen Streifen nicht erkennen.
- Die Tafeln sind auf grobgemasertes Nadelholz (Tanne oder Föhre?) gemalt. Die Rückseiten sind unbemalt. Die Grundierung ist sehr dünn. Die Bretter auf der Tafel des Hl. Martin sind schräg, nicht senkrecht aneinandergesetzt im Rahmen. Die Farbbeschreibungen in Kunstdenkmäler... Aschaffenburg, a. a. O., S. 66/67, stimmen nicht mehr mit dem jetzigen Zustand überein, weil bei der Restaurierung 1956/57 der getrübbte Firnis abgenommen wurde, der die Farben verändert hatte, und wohl auch Übermalungen da waren.
- Maße in: Kunstdenkmäler... Aschaffenburg, a. a. O., S. 67; H. 190, Br. oben 66 bzw. 47; H. 190, Br. unten 121 bzw. 108 cm.
- Maße bei: H. A. Schmid, a. a. O.; Martin: H. 192, Br. unten 113; Georg: H. 190, Br. unten 88 cm.
- Heutige Maße; Martin (mit erneuerter Spitze): H. 216, Br. 102,5, bis zum Neuansatz H. 187; Georg (mit erneuerter Spitze): H. 216, Br. 98,5, bis zum Neuansatz H. 187 cm.
- ¹⁰ Kunstdenkmäler... Aschaffenburg, a. a. O., Taf. IX.
- ¹¹ Max J. Friedländer—Jakob Rosenberg: Die Gemälde von Lucas Cranach. Berlin 1932, Abb. 26.
- ¹² E. Schneider: Ein Cranachaltar aus dem Aschaffener Stift. In: Aschaffener Jb. ... 2, 1957, S. 625—52 (Festschrift 1000 Jahre Stift und Stadt Aschaffenburg). Diese ursprünglich einmal Grünewald zugeschriebenen Tafeln gelten jetzt mit Recht als Werke der Cranachschule und werden mit Vorbehalt mit Grünewalds Nachfolger im Hofdienst, dem Maler Simon Franck, in Zusammenhang gebracht. In ihrer detaillierten, naturalistischen Wiedergabe der Stoffe, in der Landschaft und der leuchtenden Farbigkeit (vgl. Martinstafel, Inv. Nr. 6264) stehen sie in größtem Gegensatz zu den Heiligentafeln der Schneekapelle.
- ¹³ H. A. Schmid, a. a. O., S. 224 und Rekonstruktion des Altares auf dem Titelbild — W. K. Zülch, a. a. O., S. 232 f.; Rekonstruktion Abb. 140.

- 14 Zuletzt Helmi Gasser: Grünewalds Maria-Schneearbeit und die Stuppacher Maria. In: Zs. f. Schweizer. Archäol. u. Kunstgesch. 18, 1958, S. 177—180 (dort sind die früheren kritischen Stellungnahmen erwähnt); außerdem M. Landkoronska, a. a. O., S. 182 ff.
- 15 H. A. Schmid, a. a. O., S. 198 ff. mit Abb. S. 199 zeigt und beschreibt einen wohl 1871 veränderten Zustand mit dem Altarraum und den Heiligentafeln an der Wand hinter der Mensa. 1916 wurde der Rahmen auf die Mensa zurückgestellt. Vgl. Kunstdenkmäler... Aschaffenburg, a. a. O., S. 56—59. Bei H. A. Schmid befindet sich eine genaue Beschreibung von Altar und Inschriften mit Maßangaben. Vgl. auch Anhang.
- 16 H. A. Schmid, a. a. O., S. 205 ff., 215 ff.
- 17 W. Brücker, a. a. O., S. 52 f. (Ohne Kenntnis der Arbeiten von A. Schädler und M. Landkoronska.)
- 18 Vor allem durch Herrn Museumsdirektor Dr. W. Noack u. a. Kollegen mündlich angesichts unseres Bildes.
- 19 L. Behling, a. a. O., Taf. XX, S. 104 f. Kat. Nr. 22 — Oskar Hagen: Bemerkungen zum Aschaffener Altar. In: Kunstchronik N. F. 28, 1917, S. 341.
- 20 H. A. Schmid, a. a. O., S. 198 — W. K. Zülch, a. a. O., S. 233.
- 21 Abb. bei H. A. Schmid, a. a. O., S. 210 u. W. K. Zülch, a. a. O., Abb. 141 zeigen die Titelseite, die Reitzmann 1515 in Basel drucken ließ, um den Maria-Schnee-Kult in Deutschland bekannt zu machen und zu fördern.
- 22 Vgl. Anm. 1 (Restaurierungsprotokoll). Diese gleichzeitige Grundierung der Tafeln läßt sich vielleicht mit der Erwähnung der "Tabula iam confecta" aus Reitzmanns Testament von 1517 in Beziehung bringen. Um möglichst bald zu dem Bild und Altar zu kommen, hatte Reitzmann vielleicht alle Tafeln schon vorbereiten lassen für die Bemalung durch Grünewald. Daß nur eine Seite mit Leinwand überzogen ist, besagt nichts über ihre Anbringung als Innenflügel, es ist allgemein üblich, nur auf einer Seite zu bekleben, um ein Reißen des Holzes zu vermeiden. Mit Leinwand gesicherte Grundierungen kommen innen wie außen vor.
- 23 Edmund Schilling: Eine Federzeichnung des 16. Jahrhunderts und ihre Beziehung zu Grünewald. In: Städel-Jb. 9, 1935/36, S. 97—107. Auch wenn diese Zeichnung nicht von Grünewalds Hand ist, enthält sie doch so viel von ihm, daß man sie als Kopie ansehen kann.
- 24 L. Behling, a. a. O., S. 76 — Guido Schoenberger: The Drawings of Mathis Gothart Nithart called Grünewald. New York 1948, S. 41.
- 25 H. Gasser, a. a. O., S. 178 — M. Landkoronska, a. a. O., S. 182 ff.
- 26 W. Brücker, a. a. O., S. 53.
- 27 H. Gasser, a. a. O., S. 179.
- 28 H. Gasser, a. a. O., S. 179 — L. Behling, a. a. O., Taf. XXIV, S. 107 Kat. Nr. 26.

ANHANG

Maße des Maria-Schnee-Altarraumes in Aschaffenburg (Angaben in cm):

Altarstipes: breit 205 oben, 185 unten.

Abstand des Stipes von der Kapellenrückwand 44, von der Fensterwand links 116, von der Arkadenwand rechts 96.

Rahmen: Gesamthöhe 310, größte Breite 225 (Hauptgesims), größte Tiefe 26 (Sockel).

Sockel: hoch 23, tief 26, breit 224,5.

Die Sockelbretter sind — bis auf kleine eingesetzte und 1957 ergänzte Teile und Mittelstützen in der Rückseite — alt.

Seitenbretter: hoch 190, tief 16, dick 3—3,3 (das rechte alte Brett).

Die äußeren seitlichen Rahmenbretter, von denen das rechte noch alt ist (das linke erneuert), sitzen in alten Dübellochern, für die inneren Seitenbretter sind diese viereckigen Dübellocher in der oberen Platte des Sockels von der Rückseite aus sichtbar, der Abstand zwischen beiden beträgt 19. Daraus ergibt sich eine lichte Weite von ca. 154—156 für das Mittelbild, wenn Brettstärken und Säulchenbreite ca. 27 betragen.

Profil des alten Rahmenbrettes: 1,3 bzw. 1,1 bzw. 1,3.

Abstand der Bretter von der Seitenkante 9.

Aufsatz: Gesamthöhe 97 (Gesims 21, Tympanon 57, Bekrönung 19), Breite 225.

Der Aufsatz über dem Hauptgesims besteht aus einem gebogenen Holzrahmen (aus einem Stück Holz) und einem Tympanonbrett, das in diesem Rahmen mit radial gestellten Holzklammern festgehalten wird, beide sind in die obere Platte des Hauptgesimses eingelassen.

Die untere Fläche dieses Hauptgesimses ist teilweise rau und zeigt, daß man vermutlich Profile abgearbeitet hat, die oben und vielleicht auch unten das Mittelbild einfaßten. Schmid, der dies schon beobachtet hat, nahm an, daß man die Profile bei dem Herausnehmen des ursprünglichen zugunsten des Kiening'schen Bildes zugleich mit den seitlichen Säulchen entfernte.

Für die Flügel ist mit der Freiburger Tafel das genaue Maß gegeben: hoch 178,5, breit 91,5, stark 0,1. Da die Gesamthöhe des Rahmens zwischen Sockel und Hauptgesims 190 beträgt, ist für die Rahmenleisten der Flügel oben, unten und seitlich höchstens je 5,7 anzunehmen. Der Abstand der Vertiefung für den Verschlussriegel auf der Mitte der Sockelplatte beträgt von der Vorderkante aus 3,5; die vor den äußeren Rahmenbrettern angebrachten Vertiefungen und Einlaßplatten für die Zapfen, in denen sich die Rahmen drehten, betragen 3×6 . Daraus ergibt sich als Dicke der Rahmenleisten ca. 3. Die Flügel sind keinesfalls in Scharnieren gedreht worden, die an den Seitenbrettern des Mittelrahmens angebracht waren; dort sind keine Spuren von Scharniernagelung zu finden. Sondern sie wurden in den Zapfen der unteren und oberen Rahmenleiste gedreht. Diese müssen jedoch doppelte und gegeneinander bewegliche Bandeisen gehabt haben, um die Rahmen noch vor die Säulchen zu schieben. Mit solchen übereinanderliegenden und beim Drehen rechtwinklig gegeneinander verschiebbaren Bandeisen an den Rahmenleisten ist es möglich, die Flügel vor den Säulchen zu schließen. Bisher hatte man, trotz der deutlich sichtbaren Spuren, z. T. an der Anbringung der Säulchen im Rahmen gezweifelt, weil der Rahmen mit einfachen Bandeisen und Zapfen nicht vor den Säulchen zu schließen ist. Die Farbigkeit des Rahmens mit Vergoldung, Silber, Blau, Rot und Grün beschreibt H. A. Schmid genau S. 201.