



Grünewalds Ikone im Landesamt für Denkmalpflege

Die Restaurierung der „Stuppacher Madonna“

Im vergangenen Jahr wurde das berühmte Holztafelgemälde nach umfangreichen Untersuchungen im Landesamt für Denkmalpflege konserviert und restauriert. Spezialisten verschiedener Fachrichtungen unterstützten die Maßnahmen, die in den klima- und sicherheitstechnisch optimal ausgerüsteten Restaurierungsateliers der Bau- und Kunstdenkmalpflege ausgeführt wurden. In den folgenden Beiträgen [vgl. auch Ursula Fuhrer/Annette Kollmann: Die „Stuppacher Madonna“ im Licht der restauratorischen Untersuchungen] werden Meister, Gemälde und Ergebnisse vorgestellt.

Andreas Menrad

15 Monate mussten die Stuppacher auf ihre Madonna verzichten: Von September 2011 bis Januar 2012 war sie in der Dresdner Gemäldegalerie Alte Meister in der Ausstellung „Himmlischer Glanz“ zwischen den Madonnen Raffaels, Correggios, Dürers und Cranachs zu sehen (Abb. 1), anschließend kam sie zur Restaurierung in die Ateliers des Landesamtes für Denkmalpflege nach Esslingen. Um Transportschäden zu vermeiden wurde bereits vor dem mit höchstem Sicherheitsstandard ausgeführten Spezialtransport eine Festigung potenziell gefährdeter Bereiche vorgenommen. So konnte sich die Stuppacher Madonna in Dresden dank ihrer herausragenden Qualität und Ausstrahlung unter ihresgleichen behaupten. Ohne die durch den Papstbesuch initiierte Ausstellung wäre es wohl kaum so schnell zu einer um-

1 Hängung der Stuppacher Madonna in der Ausstellung „Himmlischer Glanz“ in Dresden. Links Raffaels „Madonna di Foligno“.



fassenden Untersuchung, Konservierung und Restaurierung gekommen, und zwar einschließlich der klima- und sicherheitstechnischen Ertüchtigung der gesamten Kapelle, welche die Nachhaltigkeit der Maßnahmen für die kommenden Jahrzehnte gewährleistet.

Seit Ende November 2012 hat sich die Madonna wieder zu Hause in Stuppach eingerichtet, wo sie sich zunächst an einige Neuerungen gewöhnen musste. Seit 1931 steht sie dort in der durch Neues Bauen und Expressionismus geprägten Kapelle, die während der großen Restaurierung der Madonna in der Staatsgalerie Stuttgart an die Kirchensüdseite angebaut worden war; der ganze Raum zeigt sich jetzt frisch gestrichen (Abb. 2). Zudem präsentiert sie sich nun hinter Spezialglas, was dank der sorgsam eingerichteten neuen LED-Beleuchtung nur aus nächster Nähe zu bemerken ist. Im Unterschied zu früher ist die Raumluft jetzt auf 60 Prozent relativer Feuchte konditioniert, wodurch das Klima hinter der Verglasung annähernd konstant bleibt (Abb. 3). Dazu trägt auch der Ausbau der den Eingangsbereich abtrennenden Glaswand zur Klimaschleuse bei.

Die Madonna selbst zeigt sich aber keinesfalls „in neuem Glanz“, wie die Standardfloskel für restaurierte Kunstwerke lautet: Im Vergleich zum Vorzustand erscheinen die typisch Grünewald'schen kräftigen Farben um Nuancen gedämpfter und weicher, ihre Valeurs differenzierter und stofflicher. Die Darstellung hat deutlich an Ruhe und Konzentration gewonnen: Ein Besuch in Stuppach lohnt mehr denn je.

Was der Madonna zu diesem Erscheinungsbild verholfen hat, ist, verkürzt gesagt, umfangreiches



Überretuschieren nachgedunkelter Altretuschen, zudem der Verzicht auf ein Firnissen der Malerei nach Abnahme eines neuzeitlichen Überzugs – ermöglicht durch den gläsernen Schutz.

Die Entwicklung dieses Restaurierungskonzeptes mit den obligatorischen Maßnahmen zur Substanzsicherung soll weiter unten erläutert werden.

Grünewald, das schwer fassbare Genie

Der „Maler Mathis“ stand zu Lebzeiten, wie unter anderem durch Melanchthon belegt, gleichrangig neben Dürer und Cranach. Der Künstler und Kunsthistoriker Joachim von Sandrart, der ihn 1675 mit seinen Künstlerbiografien unter dem Namen Grünewald bekannt machte, wusste noch um dessen einstige Bedeutung und beklagte die Dürftigkeit der Quellen. Viele seiner Werke seien im 30-jährigen Krieg untergegangen, wie die um 1520 entstandenen Altäre im Mainzer Dom, die er noch im Einzelnen beschreiben konnte. Er nannte auch die heute in Karlsruhe und Frankfurt verwahrten Grisaille-Standflügel, die Grünewald 1509 bis 1511 dem Dürer'schen Helleraltar in Frankfurt hinzugefügt hatte, weiterhin „... noch ein Altar-Blat in Eysenach“ mit „... S. Antonio, worinnen die Gespenter ... gar artig aus gebildet seyn sollen“. Somit wurde der Name Grünewald durch Sandrart mit dem hier eindeutig gemeinten Isenheimer Altar (1512–1515, heute im Colmarer Unterlinden-

museum) verknüpft, der im Gegensatz zu seinem Schöpfer nie ganz in Vergessenheit geriet. Sandrart brachte jedoch zwei Grünewalds ins Spiel, was mehreren Versionen des Lebenslaufs Vorschub leistete. Mittlerweile ist durch zahlreiche quellenbezogene kunsthistorische Abhandlungen erforscht, was früher in Frage gestellt wurde, so etwa, dass Grünewald mit Mathis Nithart beziehungsweise Gothart Nithart identisch ist. Bei diesem Doppelnamen kam dem teuflisch anmutenden Familiennamen „Nithart“ – zum Ausgleich vielleicht selbst gewählt? – der „Gothart“ hinzu. Nur vier Monogramme gibt es: Sie lauten „MG“ oder „MGN“, so zum Beispiel in Aschaffenburg auf dem dort noch befindlichen originalen Ädikularahmen, der die Stuppacher Madonna einst umgab (s. Abb. S. 62 links oben). Inzwischen werden Grünewald etwa 40 Zeichnungen und 23 Tafelbilder zugeschrieben. Auch „Mathiß Niethart Maler von Wurtzburgk“ benannt, dürfte er daselbst um 1480 geboren sein. Als gesicherte Stationen seines Schaffens gelten Nürnberg, Frankfurt am Main, das Elsass, Aschaffenburg, Mainz, nicht dagegen Aufenthalte in Italien, die künstlerischer Parallelen wegen auch schon vorausgesetzt wurden. 1528 verstarb er in Halle. Mathis' jahrelanger Hofdienst für die Mainzer Erzbischöfe ist nicht nur als Maler, sondern auch als „Wasserkunstmacher“ und Bauinspektor beurkundet – solche Kompetenzanhäufungen waren damals nicht selten. Belegt ist auch sein Fabrizieren und Verkaufen von Farben und Seifen in den späten Jahren.

Entstehung und Provenienz der „Stuppacher Madonna“ als „Maria-Schnee“

Die Pfarrakten von Stuppach vermerken noch kurz nach 1812, dem Jahr des Madonnenerwerbs durch Pfarrer Blumhofer für seine Pfarrkirche, dass es „... ein Gemälde von Rubens sein soll“.

Mitte des 19. Jahrhunderts entdeckten Kunsthistoriker, allen voran Jacob Burckhardt, Grünewald und seine Werke wieder. Diesen zuerst zugeord-

2 Die restaurierte Stuppacher Madonna im Kapellenanbau der Pfarrkirche Mariä Krönung in Stuppach.

3 Klimakurven am Bild und in der Umgebung, über Internet kontrollierbar (Dunkelblau: relative Luftfeuchte zwischen Gemälde und Verglasung).





4 Ehemals rechter Flügel des Triptychons mit Darstellung des „Schneewunders“ (Legende der Gründung von Santa Maria Maggiore in Rom 358).

5 Maria-Schnee-Retabel von 1428 bis 1431, von Masolino da Panicale (ca. 1383–ca. 1440), ehemals Rom, Santa Maria Maggiore, heute in der Galleria Nazionale di Capodimonte, Neapel (114 cm x 76 cm).

net wurde die Stuppacher Madonna, soweit bekannt, um 1880 vom Ulmer Maler-Restaurator Friedrich Dirr. Der Grünewaldexperte Heinrich Alfred Schmid wollte 1897 bei seinem Besuch in Stuppach, wohl angesichts des damaligen stark übermalten Zustands, noch keine Zuschreibung vornehmen. Nachdem 1907 der mit einer Restaurierung beauftragte Frankfurter Kunstmaler Ettle die Vermutung Dirrs bekräftigt hatte, erfuhr diese schließlich 1908 ihre wissenschaftliche Bestätigung in einer Fachzeitschrift durch Konrad Lange, den Gründer des Tübinger Instituts für Kunstgeschichte und ab 1901 Inspektor beziehungsweise Leiter der Stuttgarter Gemäldegalerie. Als Erster die Herkunft der Madonna aus Aschaffenburg sowie ihren Stiftungszusammenhang belegte wiederum Schmid im Jahr 1911. Viele seiner Beobachtungen, so die zu Veränderungen am Retabel, haben sich als zutreffend erwiesen, wie vor allem Hanns Hubach in seiner Dissertation von 1996 umfassend aufzeigte.

Das Ensemble war vom Aschaffener Stifts-

kanoniker beziehungsweise Chorherrn Heinrich Reitzmann beauftragt worden, und zwar im Rahmen einer frommen Stiftung zur Einführung des Maria-Schnee-Festes in der Stiftskirche St. Peter und Alexander. Dieses Dedikationsfest ist in Rom bereits seit dem 7. Jahrhundert der Weihe von Santa Maria Maggiore im Jahre 432 gewidmet. Der Legende nach hatten im Jahre 358 ein Patriarch und Papst Liberius gleichzeitig von einem wunderbaren Schneefall geträumt, der sich dann im August auf dem Esquillin ereignete und zur Gründung der Basilika führte (Abb. 4). Reitzmanns Verhältnis zum Schneefest geht wohl auf seinen Aufenthalt 1494/95 in der römischen Patriarchalbasilika zurück, deren 1428 bis 1431 von Masolino geschaffenes Maria-Schnee-Retabel (Abb. 5) er zumindest gesehen haben muss, wie wohl auch andere themengleiche italienische Bildwerke. Seine Testamente, dem damaligen Usus entsprechend jährlich neu verfasst, belegen seit 1506 den planmäßigen Ausbau seines Maria-Schnee-Projekts: So verfügte er 1513 die Ausführung eines Maria-

Schnee-Retabels, nachdem er zuvor bereits Prozessionen, gedruckte Stundengebete (Offizien) usw. zum Wohle seiner Memoria für das Schneefest initiiert und auch finanziert hatte.

Grünewald, seit 1505 als Mainzer Hofbeamter in Aschaffenburg nachweisbar, arbeitete jedoch mindestens bis Ende 1515 am Isenheimer Altar und dann wohl gleich anschließend an der Stuppacher Madonna. Nicht zuletzt deshalb sind deren Ähnlichkeiten zum Isenheimer Menschwerdungsbild, der Maria mit dem Kinde, nicht verwunderlich (Abb. 6).

Das Bild erhielt einen vergoldeten Ädikularahmen im Stil reiner Frührenaissance mitteldeutscher Prägung, sicherlich im Einklang mit Reitzmanns an Italien geschulten Vorstellungen. Auf der Stirnseite des Segmentgiebels und auf dessen Bogenaufsatz wird in Inschriften von der „Maria Schnee“ Fürbitte für die leidenden Menschen erheischt, ebenso, aus einem Marienhymnus zitiert, Schutz vor dem Teufel.

Dass die Madonna 1517 fertiggestellt war, legt Reitzmanns damalige testamentarische Eintragung nahe. Diese beauftragt bereits eine weitere Tafel an Mathis den Maler („... magistrum Matheum pintorem“), explizit zur Darstellung des Schneefestes. Das (erweiterte) Retabel sei dann in der (um 1516 an die Stiftskirche angefügten) Schantz'schen Kapelle aufzustellen. Zur dritten Tafel, dem für ein Triptychon unverzichtbaren linksseitigen Pendant, finden sich leider auch von ihm keinerlei Anhaltspunkte – es könnte ihn als Stifter, vielleicht mit denjenigen der Kapelle, gezeigt haben. Dass das Retabel zunächst nicht für die Kapelle vorgesehen war, beweist die nachträgliche „Tieferlegung“ des Segmentgiebels wegen der dort zu geringen Deckenhöhe. Die Inschrift auf der Stirnseite des Sockels weist neben dem Grünewald'schen Monogramm die Stifter aus und bezeichnet mit dem Datum 1519 die Fertigstellung des Ensembles. Die zu diesem Datum ergangene päpstliche Ablassbulle erwähnt, dass die Malerei von einem der berühmtesten Künstler erschaffen wurde (leider ohne dessen Nennung).

Der Retabelrahmen befindet sich heute noch in der Kapelle der Aschaffener Stiftskirche, er umgibt heute eine Kopie der Madonna (Abb. 7). Hergestellt hat diese bis 1947 Christian Schad, der namhafte Vertreter der Neuen Sachlichkeit. Kriegsbedingt 1942 nach Aschaffenburg gekommen, war er mit seiner realistischen, lasurhaft aufgebauten Malweise geradezu prädestiniert für diese Aufgabe.

Der rechte Schneewunder-Flügel wurde 1828 nach München verkauft und kam zu Beginn des 20. Jahrhundert ins Freiburger Augustinermuseum. Wie die Stuppacher Madonna war er erst kurz zuvor als Grünewald'sches Werk erkannt wor-

den (vgl. Abb. 4). Während die Stuppacher Madonna nur diskrete Hinweise zum Stiftungszusammenhang mit der Gründungslegende von Santa Maria Maggiore liefert, zeigt die Freiburger Tafel diese simultan in allen Einzelheiten.

1530, bereits nach Reitzmanns Tod, wurden beide Flügel, zuvor Standflügel, zu Drehflügeln umgebaut. Deren Rückseiten wurden als geschlossene Werktagsseite mit einer Anbetung der Könige bemalt; der Maler ist nicht gesichert. Dieser fertigte auch zwei Tafeln mit Heiligenfiguren an, die hinter dem Altar beidseits an dem vom Gewölbe bogenförmig begrenzten Wandfeld angebracht wurden. Im 17. Jahrhundert wurde die Madonna gegen eine zweitverwendete Anbetung der Könige, 1577 von Isaac Kienig gemalt, ausgetauscht, wodurch die Werktagsseite überflüssig wurde.

Wann die Madonna in das Schloss des Deutschen Ordens nach Mergentheim kam, ist nicht belegt, jedoch waren die Beziehungen zwischen dem dort ansässigen Hochmeister und der Erzdiözese Mainz mit ihrem Verwaltungssitz Aschaffenburg vielfäl-

6 Isenheimer Altar, Menschwerdungsbild (Maria mit dem Kinde), Museum Unterlinden, Colmar.



7 Standort des Grünewald-Triptychons ab ca. 1518 in der Kapelle der Gebrüder Schantz (Anbau an die Stiftskirche Aschaffenburg) mit der Kopie von Christian Schad (1945–1947).



tig. Die Gelegenheit zum Erwerb der Madonna für Stuppach bot sich dann nach der teilweisen Auflösung des Ordens 1809.

Zum Bildinhalt

Im Bild wird ein komplexes theologisches Programm in einem genau durchdachten Bildaufbau ausgebreitet. Dieses kann hier nur skizziert werden, Literatur zur Madonna und zu Grünewald ist im Anhang aufgeführt.

Das Gemälde steht sowohl in einer Linie mit Martin Schongauers Madonna im Rosenhag, die Grünewald im Elsass sicherlich studiert hat, als auch in der Tradition der Madonna im hortus conclusus. Dieser verschlossene Garten mit dem versiegelten Brunnen, hier als die steinerne Einfassung eines Bassins dargestellt, nimmt die ganze untere Bildhälfte ein. Dieses Motiv aus dem so genannten Hohelied Salomonis ist eine typologische Metapher für Maria als jungfräuliche Braut Christi, hier als Himmelskönigin reich gekleidet.

Die mystische Hochzeit hat auch in Santa Maria Maggiore eine große liturgische Bedeutung. Zumindest ein Attribut der Madonna verdeutlicht ei-

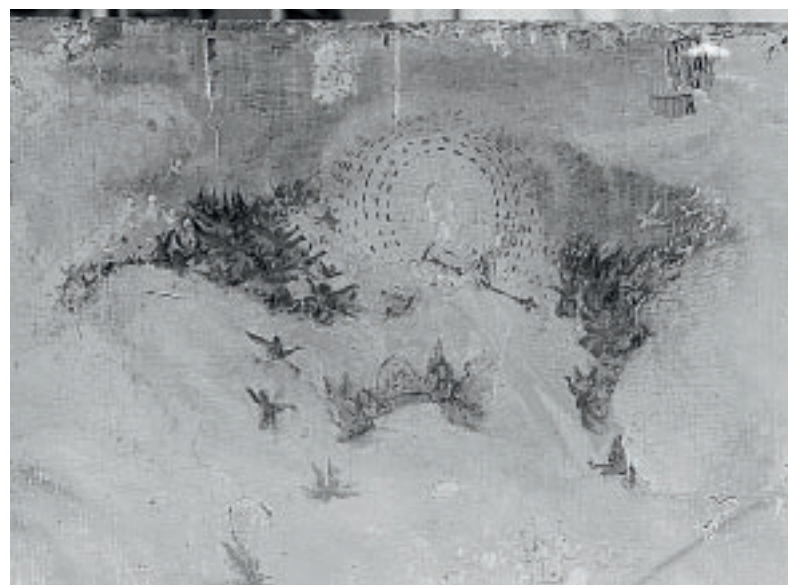
nen persönlichen Bezug des Auftraggebers zur „Maria Schnee“, wie Hanns Hubach aufgezeigt hat: Der fein gewebte Byssus-Schleier wird in Santa Maria Maggiore als bedeutende Marienreliquie aufbewahrt, die Reitzmann sicherlich gekannt hat. Ebenfalls auf das Hohelied gehen die zahlreichen Pflanzen zurück, die im Bild als Mariensymbole und insbesondere Heilpflanzen erscheinen. Kreuzformen im Zaun weisen auf die bevorstehende Passion Christi hin, doch werden sie überragt von den Lebensbäumen Olive und Feige.

Auf die auch beim Isenheimer Altar evidenten Visionen der Birgitta von Schweden könnten neben dem die Sphären verbindenden Regenbogen auch die Bienenkörbe zurückgehen. Solche verwendet Birgitta als Metapher für die Gottesmutter Maria, in der die „göttliche Biene“ Jesus aufwuchs. Streng abgegrenzt beginnt dahinter die Sphäre der Menschen: Links ihre weltlichen Behausungen, rechts eine große Kathedrale als ihr geistliches Zentrum. Dass deren Umriss demjenigen der Madonna gleicht, könnte auf Maria als Symbol der Urkirche zurückweisen.

Typologische Bezüge (zwischen alt- und neutestamentlichen Elementen) sind weit verbreitet in der christlichen Kunst. So ist das nackte Jesuskind zugleich der neue Adam mit Maria als neuer Eva, wobei jetzt die Überreichung der Frucht des Lebens den Sündenfall mit dem Apfel heilt. Spekulativ ist die Art der Frucht – ein zunächst zugehöriges Feigenblatt verwarf Grünewald wieder [vgl. nachfolgender Beitrag von U. Fuhrer/A. Kollmann, Abb. 3]: Wollte er nur die Konzentration auf die gestikulierenden Hände steigern oder sollte aus der Feige am Ende ein Granatapfel werden? Nicht eindeutig zu klären war auch, ob der äußere Regenbogen ursprünglich so wie heute nur schwach sichtbar war und dann den verblassenden Alten Bund zugunsten des Neuen symbolisieren dürfte, oder ob er einst von Grünewald wieder komplett übermalt wurde. Möglich ist einerseits, dass der Bogen erst durch Alterung oder spätere Dünnung der darauf liegenden originalen Farbschicht wieder zum Vorschein kam, andererseits auch, dass diese ihn von je her lasurhaft hindurchscheinen ließ –

8 Ausschnitt aus einer Großformat-Farbauszugsaufnahme wohl von 1926, Zustand vor der unmittelbaren anschließenden Restaurierung. Gloriele mit Christusdarstellung. Mehrere Malschichtausbrüche und Beschädigungen sind sichtbar.

9 Ausschnitt aus einer Großformataufnahme von der Restaurierung 1926 bis 1930: Gloriele nach Abnahme aller früheren Kittungen und Übermalungen sowie der Christusdarstellung.



solcherart maltechnische Effekte sind verschiedentlich zu beobachten.

Die Gottvaterfigur in der Gloriole links oben (Abb. 10) wurde erst bei der Restaurierung 1926 bis 1930 in Anlehnung an diejenige des Isenheimer Menschwerdungsbildes aufgemalt, nachdem zuvor eine wohl ebenfalls nicht mehr originale, aber authentische Christusdarstellung (Abb. 8) entfernt worden war (Abb. 9). Damit wäre heute nach Hubach die Ikonografie einer wichtigen Bedeutungsebene gestört: Das Zepter zeigt nicht zufällig schräg nach rechts unten auf die Madonna am Querhaus der Kathedrale, welches den gebildeten Zeitgenossen auch durch Holzschnitte als dasjenige mit dem Gerichtsportal auf der Südseite des Straßburger Münsters bekannt war, auch wenn Grünewald die Fassade leicht aktualisierte (mit Radfenstern, die nicht den originalen Maßwerken, sondern dem Mainzer Wappen ähneln). Daraus ergibt sich ein deutlicher Verweis auf das Jüngste Gericht – und in diesem müsste Christus als Weltenrichter abgebildet sein.

Auch vor diesem Hintergrund wird sinnfällig, was diese Stiftung für das Seelenheil bereits mit ihren Inschriften auf dem Retabel ersucht: die Fürbitte um die Menschen durch die als Himmelskönigin und Braut Christi glorifizierte Maria.

Zur Entwicklung des Restaurierungskonzepts

Jeglichem Eingriff, ob konservierend zum Substanzerhalt notwendig oder darüber hinaus restaurierend als dem Erscheinungsbild zuträglich Maßnahme, muss eine Untersuchung des Bestands in allen seinen Teilen und deren jeweiligen Zuständen vorausgehen, damit alle Konsequenzen auf lange Sicht hin abschätzbar werden.

Neben den zahlreichen schriftlichen Quellen, unter anderem solchen zum Pfarrarchiv, waren die über 50 großformatigen Glasnegative von enormem Wert, die Professor Tettenborn während seiner Restaurierung von 1926 bis 1930 in der Staatsgalerie Stuttgart anfertigen ließ, darunter auch fotohistorisch bedeutende Farbauszüge (Abb. 8). Bereits 1999 war eine Diplomarbeit über die Madonna verfasst worden, als diese anlässlich einer Kapellenrenovierung in der Staatsgalerie Stuttgart restauratorisch behandelt und ausgestellt worden war. Hilfreich war zudem, dass derzeit sowohl der Isenheimer Altar als auch Grünewalds Kreuztragung in der Karlsruher Kunsthalle restauriert werden. Somit konnten bei der jüngsten Restaurierung im Landesamt für Denkmalpflege mit den in Karlsruhe zuständigen Kollegen die jeweils gewonnenen detaillierten Erkenntnisse zu Maltechnik und Bildaufbau diskutiert werden. Maßgeblich vertieft ließ sich der Wissensstand jetzt durch mikro- und makroskopische Untersu-



chungen gemeinsam mit verschiedenen naturwissenschaftlichen Verfahren, die der Erfassung der einzelnen Bildschichten, der Differenzierung der Ergänzungen und der Materialidentifikation dienen. Handlungsbedarf ergab sich zunächst durch die Vielzahl weitgehend kleinerer Hohlstellen in der Malschicht, die sich zumal in den Bereichen befanden, die bereits 1926 schadhaft angetroffen und niedergelegt wurden. Zu konstatieren war, dass sich die damaligen Konservierungsmaßnahmen einschließlich derjenigen zur Stabilisierung des Bildträgers nach nunmehr insgesamt 80 Jahren kaum negativ ausgewirkt haben und immer noch wirksam sind. Die nachweisbar anhaltende, klimatisch bedingte Schrumpfung der Tafel in der Zwischenzeit hatte jedoch weitere Hohlstellen hervorgerufen. Das Einbringen von Festigungsmitteln war zunächst nicht möglich, da ein neuzeitlicher, stark glänzender Überzug die Zugänge im Craquelé versiegelte. Für die hierzu erforderliche Firnisabnahme war, neben einer für die Substanz unschädlichen Technologie, zunächst deren ästhetische Auswirkung auf alle Bildbereiche zu ermitteln, um nicht durch Verstärkung der Kontraste Gefahr des „Auseinanderfallens“ des Gemäldes zu laufen. Die im Landesamt in Testreihen entwickelten Probefelder erbrachten eine Aufhellung durch die Entfernung der unter dem Firnis liegenden Schmutzschicht [vgl. nachfolgender Beitrag von U. Fuhrer/A. Kollmann, Abb. 13], zudem den Erhalt des älteren dün-

10 Angetroffener Zustand vor der jetzigen Restaurierung 2012. Gloriole mit der Gottvater-Darstellung, hinzugefügt bei der Restaurierung 1926 bis 1930.

11 Endzustand nach der Restaurierung 2012.



12 Staatssekretär Ingo Rust bei der Besichtigung der Stuppacher Madonna im Landesamt für Denkmalpflege mit Andreas Menrad, Fachgebietsleiter Restaurierung.

nen Firnisses der Tettenborn'schen Restaurierung von 1926 bis 1930.

Darüber hinaus entschärfte die Firnisabnahme ein erhebliches ästhetisches Problem: Die umfangreichen, völlig geglätteten Kittungen Tettenborns hatten sich in der gealterten, craquellierten und schollig aufgewölbten Originalmalerei durch Lichtreflexe des glänzenden Firnisses extrem abgezeichnet – nach dessen Abnahme waren sie weit weniger auffällig.

Der folgerichtige Verzicht auf einen neuen Überzug war wiederum nur durch die Verglasung zu vertreten, welche die nun mehr oder weniger offen liegende Malschicht vor neuer Verschmutzung schützt. Zur Erneuerung der Kittungen oder deren Modellierung zur Strukturangleichung bestand somit kein Anlass mehr, zumal Analysen die materialtechnische Unbedenklichkeit der Kittungen für den Altbestand als auch ihre intakte Stabilität erwiesen hatten. Ihre ausreichende Elastizität wiederum zeigten durch den Schrumpfungsdruk der Tafel entstandene, wurmartige Aufstauhungen vieler Kittungsränder an den Grenzen zur Originalmalschicht, die nie das Original, sondern stets die Kittungen beschädigt hatten [vgl. nachfolgender Beitrag von U. Fuhrer/A. Kollmann, Abb. 10].

Erheblichen Mehraufwand vermeidend, konnte so auch der restaurierungsgeschichtlich bemerkenswerte Duktus der Tettenborn'schen Restaurierung erhalten werden. Dessen Intension geht aus den Protokollen der die damalige Restaurierung begleitenden Kommission hervor, wonach Ergänzungen explizit in zurückhaltender Weise ausgeführt werden sollten. Dementsprechend gehen auch die flächig und oft schematisch angelegten malerischen Ergänzungen Tettenborns nicht auf künstlerisches Unvermögen, sondern auf eine Restaurierungsauffassung zurück, der zufolge sich Ergänzungen dem Original unterzuordnen haben. Ähnliches galt

für die jetzige Überarbeitung (Abb. 11) der farblich veränderten Retuschen Tettenborns, die ebenfalls durch die Verglasung geschützt absolut reversibel und als Strukturretusche als heutige Zutat ablesbar angelegt wurde [vgl. nachfolgender Beitrag von U. Fuhrer/A. Kollmann, Abb. 14].

Die Arbeitsergebnisse und geplanten Maßnahmen wurden in einer begleitenden Kommission diskutiert, der Vertreter der Pfarrgemeinde als Eigentümer, der Diözese Rottenburg-Stuttgart, der Denkmalpflege sowie renommierte Restauratoren und Hochschullehrer der Fachbereiche Kunstgeschichte und Restaurierung angehörten (Abb. 12). Pfarrgemeinde, Diözese, Hochschulvertreter sowie die Landesdenkmalpflege arbeiteten bei diesem Prozess also sehr konstruktiv miteinander. Die Gesamtkosten des Restaurierungsprojektes in Höhe von rund 210000 Euro wurde zu je einem Drittel getragen von der Diözese Rottenburg-Stuttgart, der Deutschen Stiftung Denkmalschutz und der Landesdenkmalpflege. Neben externen Gutachten, Materialkosten etc. waren im Einzelnen allein 3000 Arbeitsstunden von Restauratoren notwendig.

Für die fachliche Unterstützung danken wir den Lehrkräften des Studiengangs für Restaurierung an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, dem Zentrallabor des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege sowie dem Institut für technische Optik der Universität Stuttgart, ebenso den Kolleginnen und Kollegen von der Staatsgalerie Stuttgart, der Kunsthalle Karlsruhe, dem Musée Unterlinden in Colmar und dem Augustinermuseum in Freiburg.

Literatur

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (Hrsg.): Grünewald und seine Zeit; Große Landesausstellung Baden-Württemberg; 8. 12.2007 – 2.3.2008, Berlin 2007.

Pantxika Béguerie-De Paepe (Hrsg.): Grünewald und der Isenheimer Altar; ein Meisterwerk im Blick; Musée d'Unterlinden, 8.12.2007 – 2.3.2008, Paris, Somogy [u.a.], 2007.

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.

Praktischer Hinweis

Weitere Informationen unter www.stuppacher-madonna.de

Andreas Menrad
Regierungspräsidium Stuttgart
Landesamt für Denkmalpflege