

»Herr, du siehst und du hast Augen«

Ein Beitrag zur Bildtheologie von Hans Holbeins »Darmstädter Madonna«

JÜRGEN MÜLLER

Der Bildtypus der Anna Selbdritt

Hans Holbeins »Darmstädter Madonna« (Taf. I) aus dem Jahre 1526 hat das Interesse der Forschung seit jeher auf sich gezogen.¹ War es im 19. Jahrhundert die Frage der Echtheit, die durch eine in betrügerischer Absicht hergestellte Kopie aufgeworfen wurde, so sind es heute ikonographische Fragen, die mit der Deutung des Gemäldes einhergehen. Zuletzt haben Max Imdahl und im Anschluß daran Oskar Bätschmann und Pascal Griener dem Bild eigenständige monographische Studien gewidmet.²

In der folgenden Interpretation von Holbeins »Darmstädter Madonna« soll, stärker als dies bisher geschehen ist, einer impliziten Bildtheologie nachgegangen werden. Immer wieder ist auf den Umstand hingewiesen worden, daß der ehemalige Bürgermeister von Basel, Jakob Meyer zum Hasen (1482–1531), zum Zeitpunkt der Entstehung des Bildes der Führer der katholischen Partei war. Als er im Jahre 1526 bei Holbein ein großformatiges Marienbild in Auftrag gab, stellte er sich damit gegen die jüngsten politisch-religiösen Entwicklungen seiner Stadt. Bätschmann und Griener sprechen in diesem Zusammenhang von einem demonstrativen, wenn nicht gar provokativen Akt.³

Dieser Umstand katholischer Selbstbehauptung hat allerdings nie zu einer Interpretation geführt, die den legitimatorischen Charakter der Ikonographie der Meyer-Madonna ins Zentrum gestellt hätte. Holbein malte die Tafel im Jahre 1526, zwei Jahre

¹ Dieser Beitrag wurde durch einen zweimonatigen Forschungsaufenthalt am Clark Art Institute (Williamstown, Mass.) ermöglicht, für den ich mich herzlich bedanken möchte. Für Hinweise und Korrekturen danke ich Wolfgang Brückle, Michael Diers, Bertram Kaschek, Clemens Krümmel und Anka Ziefer.

² Max Imdahl, Hans Holbeins »Darmstädter Madonna« – Andachtsbild und Ereignisbild (1986), in: ders., *Zur Kunst der Tradition* (= Gesammelte Schriften, Bd. 2), hrsg. von Gundolf Winter, Frankfurt a. M. 1996, S. 233–279. Zudem: Oskar Bätschmann/Pascal Griener, *Hans Holbein d. J. Die Darmstädter Madonna. Original gegen Fälschung*, Frankfurt a. M. 1998.

³ Bätschmann / Griener (wie Anm. 2), S. 7–10.

nachdem Huldrych Zwingli mit seiner Schrift »Vorschlag wegen der Bilder und der Messe« eindeutig Partei gegen die religiöse Verwendung von Bildwerken genommen hatte und in Zürich sogar deren Entfernung aus den Kirchen unter behördlicher Aufsicht hatte durchsetzen können. Meine Interpretation versucht nun, die »Darmstädter Madonna« nicht nur als Andachtsbild, sondern darüber hinaus auch als eine Reflexion über Bilder zu deuten, in der sowohl Charakter als auch Legitimität bildlicher Gotteserfahrung zum Ausdruck kommen. Integraler Bestandteil dieser Reflexion ist das Spiel mit der Wahrnehmung des Betrachters. Diesem werden nicht nur katholische Inhalte präsentiert, sondern für ihn wird das Bild als Autorität inszeniert.

Holbein hat sich bei der Tafel für einen klaren Bildaufbau entschieden. Nichts lenkt den Betrachter vom Studium der Personen ab, die für uns in großer Nahaussicht gegeben sind. Die Madonna wird durch eine Nische hinterfangen, die in einer Muschelkalotte endet. Links und rechts der Muttergottes sieht man mächtige Konsolen, die über die Köpfe der dargestellten Personen hinweg in den Bildraum ragen. Hinter dem Rücken des Stifters ist eine Mauer erkennbar. Dahinter sieht man die Zweige eines Feigenbaums vor leuchtend türkisfarbenem Himmel. Dieser wirkt flach, ohne jede Tiefe. Nur der rote Gürtel der Madonna, der Strumpf des knienden Knaben und der Rosenkranz der jungen Frau in der rechten vorderen Bildecke setzen deutliche Farbakzente.

Auf den ersten Blick bietet die »Darmstädter Madonna« einer ikonographischen Lektüre keine Schwierigkeit, handelt es sich doch um ein klassisches Stifterbild. Für die Darstellung der Maria nutzt der Künstler den Typus der Schutzmantelmadonna. Ihre Krone verweist auf Maria als Himmelskönigin, wie auch die Nische bereits als Thronnische interpretiert wurde und die Muschelkalotte als Baldachin. Folgt man Bätschmann und Griener, so steht der Feigenbaum als Baum des Sündenfalls dem Weinstock gegenüber. In der marianischen Ikonographie weist er auf Maria als neue Eva hin.

Schwieriger als die Ikonographie ist die formale Regie des Bildes zu bewerten. Die in dieser Hinsicht interessanteste Interpretation bietet Max Imdahl, der auf den Umstand hingewiesen hat, wie merkwürdig flach die Nische erscheint. Imdahl sieht in Holbeins »Darmstädter Madonna« eine besondere ästhetische Leistung insofern als gegeben an, als die stehende Madonna soeben noch gesessen habe und das Bild aus der Ambivalenz von nicht sichtbarem, aber durch das Bild verursachtem Vorstellungsinhalt und dem konkret-anschaulichen Sachverhalt seine genuine Spannung beziehe. Als Indiz der gerade abgeschlossenen Bewegung des Aufstehens deutet er das Motiv der Teppichfalte, die an den Füßen der Maria ihren Ursprung nimmt und schräg über den Teppich verläuft. Dabei stellt er fest, daß der »formale Zusammenhang zwischen der Falte des Teppichs und der Faltenführung des Mariengewandes unübersehbar« sei.⁴

⁴ Imdahl (wie Anm. 2), S. 257. Christl Auge hat in ihrer Dissertation an die Tradition des apokalyptischen Weibes erinnert und in der Falte einen verborgenen Hinweis auf den Drachen der Johannesapokalypse sehen wollen, was nur schwer überzeugen kann. Vgl. Christl Auge, Zur Deutung der »Darmstädter Madonna«, Frankfurt a. M. 1993, S. 77–89.

Laut Imdahl kommt der Falte eine wichtige Vermittlungsrolle zu, führt sie doch über die Kante der Stufe hinweg in den Raum des Betrachters hinein. Doch sei angemerkt, daß das Motiv keinesfalls von Holbein d. J. erfunden wurde, sondern auf den Vater zurückgeht, der es im Rahmen der sogenannten »Gossenbrot-Madonna« verwendet hat, die sich heute im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg befindet.⁵ Hier sitzt die Madonna auf einem ausladenden Holzthron. Schon in dieser Tafel erkennt man im Teppich zu Füßen der Maria deutlich eine Falte, die – wie schon bei der »Meyer-Madonna« – optisch mit Kleid und Mantel verschliffen wird. Im Zusammenhang dieses Bildes ist allerdings weitaus schwieriger zu entscheiden, wie die Falte zu interpretieren ist. Deutet sie darauf hin, daß sich Maria soeben hingesetzt hat? Oder doch eher darauf, daß sie im Begriff ist, aufzustehen? Welche Herleitung die Falte auch immer erfahren mag, sie ist zunächst und vor allem ein anschaulicher Beweis für die materielle Gegenwart Mariens in der Welt des Betrachters. Sie verbindet den Bildraum mit dem Betrachterraum.

In bezug auf die dargestellten Personen haben alle Interpreten die Veränderungen betont, die das Bild erfahren hat. Die überlieferten Vorzeichnungen lassen diese Überarbeitungen deutlich werden, die nach Holbeins Rückkehr aus England im Jahre 1528 entstanden sein müssen. Ursprünglich, in einer um 1526 datierten Kreidezeichnung (Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett), trug Dorothea Meyer, geborene Kannengießer, eine Kinnbinde, die man nun bei Magdalena Bär sieht. Verändert wurde auch der Kopfputz der knienden Anna Meyer, die in der Vorzeichnung (Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett) noch langes offenes Haar trug. Das in der überarbeiteten Fassung sodann hochgesteckte Haar verweist auf ihre Verlobung mit Nikolaus Irmi. Vergleicht man die Vorzeichnung Meyers (Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett) mit seiner Darstellung im Bild, so fällt auf, daß ihn die Zeichnung älter erscheinen läßt, wie bereits Christian Müller festgestellt hat.⁶ Allerdings ist zu Unrecht behauptet worden, daß Meyers erste Ehefrau Magdalena Baer, die im Jahre 1511 verstorben war, als Profilbildnis hinzugefügt wurde, ist sie doch durch die Röntgenaufnahme schon in der ursprünglichen Version deutlich sichtbar. Diesen Hinweis verdanken wir Stephanie Buck, die die Veränderungen einzelner Motive durch Holbein im Sinne einer kompositorischen Klärung gedeutet hat.⁷ Unklar bleibt allerdings bei Buck, in welchem Sinne hier von einer Klärung die Rede sein kann.

In der ursprünglichen Darstellung von Mutter und Tochter fühlt man sich an die Ikonographie der Anna Selbdritt erinnert. Das offene Haar der Tochter und Kopfputz beziehungsweise Kinnbinde der Mutter finden sich ähnlich in Albrecht Dürers Tafel

⁵ Dieser Hinweis findet sich schon bei Jeanette Zwingenberger, Holbein der Jüngere. Der Schatten des Todes, Bournemouth 1999, S. 104.

⁶ Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts, Teil 2A. Die Zeichnungen von Hans Holbein d. J. und Ambrosius Holbein, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, bearb. von Christian Müller, Basel 1996, S. 103, Kat. Nr. 153.

⁷ Stephanie Buck, Hans Holbein, Köln 1999, S. 83.

des genannten Themas aus dem Jahre 1519, die sich heute im New Yorker Metropolitan Museum of Art befindet. Während Maria die Hände gefaltet hat, blickt Anna sorgenvoll über den Kopf ihrer Tochter hinweg, als würde sie in Gedanken schon die Passion voraussehen. Tröstend hat sie ihrer Tochter zudem die Hand auf die Schulter gelegt. Die Frauen der Familie Meyer in der »Darmstädter Madonna« hätten im ursprünglichen Entwurf also mit der Tradition der Anna Selbdritt in Verbindung gesetzt werden können, womit eine typologische Lesart entstanden wäre: Meyers Tochter Anna hätte mit ihrem offenen Haar auf Maria und Dorothea Kannengießer auf Anna verwiesen, was der Vergleich mit Dürer belegt. In der überarbeiteten Version ist diese typologische Lesart weitaus schwieriger zu erkennen. Was auch immer die Veränderung motiviert hat, die Frage ist, ob und wie die Personen in der »Darmstädter Madonna« mit der Heilsgeschichte verbunden sind.⁸ Entsprechend soll nun eine Deutung des Bildes versucht werden, die den programmatischen Charakter ins Zentrum stellt.

Johannes oder Jacobus?

Die beiden Knaben vor dem Stifter haben unterschiedliche Deutungen hervorgerufen. Heinrich Alfred Schmid nahm an, daß es sich bei ihnen um verstorbene Söhne Jakob Meyers handeln könnte. Eine Urkunde aus dem Jahre 1531 belehrt uns jedoch darüber, daß Anna die einzige Erbin Meyers war und die männliche Linie mit ihm ausgestorben ist.⁹ Oskar Bättschmann und Pascal Griener haben die beiden Knaben anders gedeutet. Im Anschluß an Hans Ost interpretierten sie den zeigenden nackten Jungen als Johannesknaben, während für sie der Knabe, der diesen hält, ein Sohn Meyers war, der vermutlich den Namen Johannes trug.¹⁰ Doch zur Bestätigung ihrer These existiert weder eine Vorzeichnung des Jungen, noch läßt sich in den Basler Archiven etwas über einen Sohn Meyers finden. Auch ihre These, daß mit der angeblichen Hinzufügung Magdalena Baers im Jahre 1528 aus einem Motivbild ein Epitaph geworden wäre, besitzt keine nachvollziehbare Grundlage. Wenn das Bild als Epitaph bestimmt war, dann von Anfang an. Die Identifikation des Knaben mit einem vermeintlichen Sohn Jakob Meyers, der Johannes hieß, erscheint jedenfalls fragwürdig. Aber um wen könnte es sich dann bei der dargestellten Person handeln?

Immerhin kann die Deutung des nackten Kindes als Johannesknabe durch ihren Zusammenhang mit der Bildtradition überzeugen, hier sei auf Andrea Mantegnas »Madonna della Vittoria« (Paris, Louvre) aus dem Jahre 1496 verwiesen. Schon bei Mantegna tritt die Schutzmantelmadonna mit einem Gläubigen auf, der porträtliche Züge besitzt, darüber hinaus ist der weisende, nackte Johannesknabe zu sehen. Bei

⁸ Auch wenn dies kein Argument sein kann, so ist es sicherlich kein Zufall, daß Meyers Tochter Anna hieß.

⁹ Eduard His, Die Basler Archive über Hans Holbein den Jüngeren, seine Familie und einige zu ihm in Beziehung stehende Zeitgenossen, in: Jahrbücher für Kunstwissenschaft 3, 1870, S. 113–173.

¹⁰ Bättschmann / Griener (wie Anm. 2), S. 19–24.

diesem Vergleich sei aber zugleich der Unterschied zu Holbein vermerkt. Denn anders als bei Mantegna erscheinen in der »Meyer-Madonna« der Johannesknabe und der ihn haltende Junge aktiv der Welt zugewandt, in der sie sich befinden.

Die großbürgerliche Kleidung des Knaben hat die oben referierte Identifikation als Sohn Meyers nahegelegt. Er ist wohlhabend, ja beinahe prächtig angezogen. Über dem weißen Hemd trägt der Junge einen goldbraunen Rock, der an Hals, Ärmeln und unterem Saum mit dunklerem Samt abgesetzt ist, und an der Hüfte eine annähernd quadratische Tasche mit einem goldenen Knopf als Schließe. Imdahl hat darauf hingewiesen, daß die Geste des Festhaltens ein Motiv sei, das in der italienischen Renaissance seinen Ursprung habe, und in diesem Zusammenhang hat er Pietro Peruginos 1496 entstandene »Madonna del Sacco« (Florenz, Galleria Palatina) angeführt. Im genannten Bild des italienischen Malers sieht man einen Engel, der den Johannesknaben stützt. Im Typus ähnlich, jedoch in formaler Hinsicht näher an der Holbeinschen Formulierung, ist ein Tondo Sandro Botticellis, die sogenannte »Madonna del Padiglione« (1493, Mailand, Pinacoteca Ambrosiana). Näher deshalb, weil der Christusknabe nicht sitzt, sondern steht und dabei von einem Engel unterstützt wird. Für welches Beispiel man sich auch entscheidet, die Funktion des Haltemotivs – und nur davon ist im Moment die Rede – ist in beiden Fällen dieselbe. Der Engel, der den Christus- oder Johannesknaben hält, zeigt dessen göttlichen Charakter oder dessen Heiligkeit an. Nur weil Engel und Christusknabe in die gleiche Seinsstufe gehören, kann der eine den anderen stützen.

Diese Erkenntnis soll die Voraussetzung bilden, auch die beiden Knaben in der »Darmstädter Madonna« angemessen zu deuten. Denn wenn es sich bei dem nackten Kind um Johannes den Täufer handelt, dann könnte es sich auch bei dem knienden Jungen um einen Heiligen handeln. Da es im Zusammenhang eines Stifterbildes der üblichen Praxis entsprach, den Namenspatron als Fürbitter in das gestiftete Bild aufzunehmen, könnte es sich bei dem knienden Jungen um den Namenspatron Jakob Meyers, den heiligen Jacobus, handeln. Wir alle kennen Jacobus Maior als Schutzpatron der Pilger mit Hut, Wanderstab und obligatorischer Muschel. Aber wie sieht er eigentlich als Kind aus?

Jacobus und die Sippenikonographie

Um den knienden Jungen in der »Darmstädter Madonna« als Jacobus zu identifizieren, muß man den Bogen zur Ikonographie der Heiligen Sippe schlagen. Dieses Thema erfreute sich im 15. Jahrhundert in den Niederlanden und in Deutschland größter Beliebtheit. Die Sippen-Ikonographie ist uneinheitlich und weist viele Varianten auf. Bei Lucas Cranach d. Ä. kommt ihr im Rahmen lutherischer Theologie sogar eine programmatische Stellung zu.

Um diese programmatische Bedeutung vor Augen zu führen, sei zunächst auf einen Holzschnitt verwiesen, der vermutlich um 1509, also noch in vorreformatori-

scher Zeit, entstanden ist (Abb. 1). Der Künstler plazierte die Heilige Sippe in einen geräumigen Innenraum, dessen Fenster den Blick auf eine Landschaft mit Burganlage freigibt. Im Zentrum der Komposition erkennt man Maria und Anna, die sich dem Christusknaben zuwenden. Anna hält zudem ein aufgeschlagenes Buch in ihrer linken Hand, als würde sie die Prophezeiung des Alten Testaments überprüfen, um so Jesus als den Messias zu erkennen.

An der Gestaltung fällt insgesamt auf, wie sehr Cranach für alle Figuren eine gewisse »Alltäglichkeit« inszeniert hat. Er ist deutlich um die Aktualisierung dieser Ikonographie bemüht. Hier wird keine biblische Wirklichkeit rekonstruiert, vielmehr wird ein idealisiertes bürgerliches Familienleben des 16. Jahrhunderts gezeigt. Aufzucht und Unterweisung der Kinder stehen thematisch im Zentrum des Geschehens.

Cranach entwirft ein ideales dreistufiges Schema, das vom Säuglings- über das Knaben- und Jugend- zum reifen Mannesalter führt. Während die nackten Säuglinge mit Milch aufgezogen werden und mit ihren Müttern spielen, werden die nächstälteren Knaben unterrichtet, erst daheim und später in der Schule. Dies zeigt die Szene auf der rechten Seite, wo ein heranwachsender Knabe mit Buch und Tasche auf dem Weg zum Unterricht von seinem Vater letzte Ermahnungen erhält. Den Abschluß bildet die Gruppe der drei disputierenden Ehemänner Annas rechts hinten im Bild, deren Gesten zeigen, daß sie ihre Argumente abwägen. In dem Holzschnitt wird so eine Analogie zwischen der geistigen Nahrung des Buches und der körperlichen der Muttermilch nahegelegt. Schon Augustinus beschreibt die Erziehung zum Glauben im Bild der »lactatio«, wenn er in »De doctrina christiana« erläutert: »Die Erkenntnis durch Schauen ist ewig; der Glaube aber nährt die Kinder in der Wiege der zeitlichen Dinge gleichsam mit Milch. Jetzt wandern wir daher im Glauben, noch nicht im Schauen; wenn wir aber nicht im Glauben wandeln, so werden wir nicht zum Schauen gelangen können.«¹¹ Gott offenbart sich also dem Christen entsprechend dessen intellektuellen Möglichkeiten.

Für die Ikonographie der Heiligen Sippe bei Cranach ist die hervorgehobene Stellung des Buches charakteristisch. Die Abfolge der Generationen wird als Lernprozeß beschrieben und anhand der Lesefähigkeit der einzelnen Familienmitglieder erläutert. Aber welche der bei Cranach dargestellten Personen ist nun für ein besseres Verständnis der »Darmstädter Madonna« von Belang? Der Knabe links, der aufmerksam seinem Vater folgt, ist ganz so wie der kniende Junge in Holbeins Bild gestaltet. Hier wie dort finden sich Hüfttasche, gefalteter Rock und gepuffte Ärmel, die am Handgelenk eng schließen. Aber auch der Knabe auf der gegenüberliegenden Seite, der im Begriff ist, zur Schule zu gehen, ist mit einer Tasche ausgestattet.

Die Vielfigurigkeit der Sippenikonographie erschwert eine Identifikation der einzelnen Figuren. Die zugrundeliegende Legende berichtet, daß Anna drei Mal verhei-

¹¹ Des Heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus ausgewählte praktische Schriften homiletischen und katechetischen Inhalts, Bd. 8 (= Bibliothek der Kirchenväter 7), übers. und hrsg. von P. Sigisbert Mitterer, München 1925, S. 63.



Abb. 1 Lucas Cranach d. Ä.,
Heilige Sippe, um 1509,
Holzschnitt, 22,5 x 32,5 cm

ratet war. Aus jeder Ehe entstammt eine Tochter, die jeweils Maria hieß. Aus der Verbindung mit Joachim ging Maria, die Mutter Christi, hervor, aus derjenigen mit Kleophas eine weitere Maria, die Alephäus heiratete und Jacobus d. J., Barnabas, Simon und Judas Thaddäus zur Welt brachte, und der dritten Ehe Annas mit Salomas entstammt schließlich eine weitere Maria, die Zebedäus heiratete und Jakob d. Ä. und Johannes den Evangelisten zur Welt brachte.

Art und Anzahl der den Kindern zugeordneten Attribute variieren bei dieser Ikonographie erheblich. Auf der Tafel des westfälischen Meisters von 1473 etwa, die sich heute im Wallraf-Richartz-Museum befindet, sitzt Jakob d. Ä. unmittelbar zu Füßen seiner Mutter und ist eindeutig am Wanderstab zu erkennen, an dem eine Pilgermuschel hängt. In anderen Beispielen ist es der Pilgerhut oder die Hüfttasche, die es erleichtern, das Kind zu identifizieren. In einigen Fällen hilft es zu wissen, daß er zumeist gemeinsam mit seinem Bruder Johannes Evangelista dargestellt wird, den vier Kindern der Maria Kleophas also die beiden der Maria Salomas gegenüberstehen. Dies gilt auch für unser nächstes Beispiel. In den Seitenflügeln von Jan Baegerts »Annentempel« (Xanten, Dom) aus dem Jahr 1524 erkennen wir Jakob, vor seiner Mutter stehend, an Hut und Hüfttasche, aber auch daran, daß er der Zweiergruppe angehört. In Cranachs berühmtem »Torgauer Altar« (Abb. 2), der im Städel aufbewahrt wird, könnte es sich meines Erachtens bei demjenigen Jungen, der eine Kiepe trägt, die er mit seinem Wanderstab geschultert hat, um Jakob handeln. Am Gürtel befindet sich die nun schon mehrfach beobachtete Hüfttasche.¹²

Nun kann man einwenden, daß der Schritt von den gezeigten Beispielen der Sippenikonographie zu Holbeins »Darmstädter Madonna« zwar möglich, aber in morphologischer Hinsicht unbefriedigend ist, isoliert man doch ein ikonographisches Ele-

¹² Meines Erachtens erscheint hier auch der erste Langhaardackel der Kunstgeschichte.

ment, ohne der Gesamterscheinung der Komposition Rechnung zu tragen. So fällt auf, daß das hierarchische Schema von Holbeins Bild nichts mit den soeben gezeigten Beispielen zu tun hat. Aber dieses fehlende Glied läßt sich durch zwei weitere Beispiele einfügen.

Peruginos Tafel der »Heiligen Sippe« aus dem Musée des Beaux-Arts zu Marseille nämlich verbindet die Ikonographie mit dem hierarchisch-axialen Kompositionsschema einer thronenden Madonna. Jacobus findet sich ganz links, ausgerüstet mit einem Pilgerstab. Noch einen Schritt weiter führt uns ein anonymes Bild aus dem Umkreis von Cornelis Engelbrechtsz., das um 1520 entstanden ist und sich heute in Leipzig (Sammlung Speck von Sternberg) befindet. Wiederum sehen wir Anna Selbdritt im Zentrum. Vor ihr knien Stifter, hinter denen sich deren Namenspatrone befinden. Wichtig ist, daß die Gruppen der Betenden hier so angeordnet werden, als würden sie zur Heiligen Sippe gehören.

Vom Sehen zum Schauen

Wenden wir uns nun erneut dem ersten Beispiel zu. Cranachs um 1509 entstandener Holzschnitt erscheint circa zehn Jahre nach seiner Erstveröffentlichung mit Versen von Melanchthon ein zweites Mal (vgl. Abb. 1). Der Reformator betont in seinem Lied den Wert der Schule und der Freien Künste. Ich zitiere vier Verse aus dem Text: »Doch das du Christum recht erkennst / Soltu lernen die freien Ku(o)nst. Das wird denn Gott gefallen sehr / Und wird sich freuen solcher ehr.«¹³ Melanchthons Text macht deutlich, daß wir unbedingt der Schule und des Lesens bedürfen, weil die Freien Künste den Weg zu Christus weisen.

Wenn sich Holbein der Figur des Jacobus Maior aus der Sippenikonographie bedient hat, dann nicht nur, um den Namenspatron von Meyer ins Bild zu setzen, sondern auch in argumentativer Absicht. Das heißt, implizit gibt die »Darmstädter Madonna« eine Antwort auf eine reformatorische Ausdeutung der Sippenikonographie, wird doch bei Cranach der Alleinvertretungsanspruch des Buches als Ausgangs- und Endpunkt der Unterweisung deutlich. Dies erinnert unmittelbar an den Grundsatz »sola scriptura«.

Holbein liefert mit der »Darmstädter Madonna« eine katholische Erwiderung auf diese Ausdeutung der Sippenikonographie. Denn offensichtlich ist es die ideale Abfolge von Kleinkind-, Jugend- und Mannesalter, die wir in verdichteter Weise auf der »Männerseite« der »Darmstädter Madonna« sehen und die der Sippenikonographie entstammt. Die Köpfe der drei Personen sind einer steil ansteigenden Diagonale eingeschrieben, was diesen Umstand besonders betont. Dieses Aufgreifen ikonographischer Elemente der Sippenikonographie in der »Darmstädter Madonna« zielt auf eine

¹³ Kat. Ausst. Martin Luther und die Reformation in Deutschland, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Frankfurt a. M. 1983, S. 430–431, Kat. Nr. 592.



Abb. 2 Lucas Cranach,
Die heilige Sippe (Torgauer
Altar, Mitteltafel), 1509,
Mischtechnik auf Linden-
holz, 121 x 160 cm,
Frankfurt am Main,
Städelsches Kunstinstitut
und Städtische Galerie

Rechtfertigung des Bildes im Zusammenhang des christlichen Glaubens. So wie in der reformatorischen Version der Heiligen Sippe die Bedeutung der Bibel und des Buches inszeniert wird, so in der »Darmstädter Madonna« das Sehen und damit die heilsrelevante Dimension des Bildes.

Denn achtet man genauer auf die ideale Abfolge von Kindheit, Jugend und reifem Erwachsenenalter, so geht mit dieser Abfolge ein Aufstieg vom Sehen zum Schauen einher. Entsprechend findet vom Johannesknaben hin zu Jakob Meyer eine Art Entgrenzung statt, die in Ekstase und Vision des Letztgenannten ihre eigentliche Bestimmung hat. Dabei ist festzuhalten, daß das »äußere Sehen« des Johannesknaben in seinem Zeigen eine Entsprechung erfährt. Er sieht die Falte, was ihn dazu veranlaßt, auf dieselbe zu zeigen, so als würde hier indirekt die Ankunft des Messias deutlich. Vielleicht darf man in diesem Zusammenhang auf einen Passus aus dem Lukasevangelium hinweisen, wo es unter Berufung auf eine Prophezeiung Jesajas über Johannes den Täufer heißt: »Stimme eines Rufers in der Wüste: Bereitet den Weg des Herrn, macht gerade seine Pfade! Jedes Tal soll ausgefüllt und jeder Berg und Hügel abgetragen werden: Was krumm ist, soll gerade, und die rauhen Wege sollen eben werden.«¹⁴

¹⁴ Lk 3,5.

Im Gegensatz zum Zeigegestus des Johannesknaben sind die Hände Jakob Meyers zum Gebet gefaltet, und sein Blick geht vorbei an der Madonna nach innen, was einer üblichen Darstellungskonvention des flämischen Stifterbildes entspricht. Als Beleg sei auf ein Diptychon Hans Memlings verwiesen, das uns diesen Sachverhalt anschaulich vor Augen führt.¹⁵ Obwohl sich die Muttergottes für den Betrachter doch in unmittelbarer Nähe zum Stifter befindet, schaut dieser ostentativ an ihr vorbei. Holbein gelingt es mit dieser Inszenierungstechnik in der »Darmstädter Madonna«, die innere Andacht zu verbildlichen und damit implizit eine Rechtfertigung des gemalten Bildes zu geben. Denn anders als in vielen italienischen Tafelbildern um 1500 liegt der Fokus nicht auf der visuellen Wahrnehmung der im Bild präsenten Heiligen. Keine der im Bild dargestellten historischen Personen blickt die Madonna an, auch gegenseitig scheinen sich die Figuren nicht wahrzunehmen. Ähnlich dienen die Falte oder der Blick des Christusknaben weniger der Auflösung der Grenze zwischen Bild- und Betrachtterraum und der Demonstration der materiellen Präsenz der Madonna, vielmehr wird der Betrachter still dazugeladen und aufgefordert, sich gemeinsam mit Jakob Meyer die Madonna innerlich zu vergegenwärtigen, um vom Sehen zum Schauen voranzuschreiten.

Und so kann es auch kein Zufall sein, daß Holbein hier eine bewußte Verkehrung vornimmt: Alle heiligen Figuren blicken, alle historischen Personen schauen. Die Familie Meyer ist ganz der Andacht und dem Gebet hingegeben, was durch ihre innere Sammlung und die unterschiedlichen Blickrichtungen deutlich wird. Im Gegenzug werden die Muttergottes und der Christusknabe sowie die beiden Heiligen »diesseitiger« gestaltet, so als würden sie konkret auf »etwas« blicken. Auf diese Weise werden in Holbeins Tafel die Parallelität von Transzendenz der göttlichen und Immanenz der irdischen Welt anschaulich miteinander in Beziehung gesetzt. Beide Welten stehen unmittelbar nebeneinander und bilden eine Einheit. Dabei gilt es festzuhalten, daß die Tafel eine Inversion des klassischen Stifterbildschemas vornimmt. Der Namenspatron weist hier nicht auf den Stifter und empfiehlt ihn der Madonna, vielmehr hält Jacobus Maior den Johannesknaben, der auf die Ankunft eines Gläubigen vor dem Bild aufmerksam macht. Und so ist es auch kein Heiliger, sondern Jakob Meyer, der am Ende der aufsteigenden Diagonalen steht und die Madonna anbetet. Wir schließen den im Bild angelegten Halbkreis und sehen uns in das Gebet des Stifters eingeschlossen. Die Beziehung zwischen Stifter und Heiligem beschränkt sich nicht mehr ausschließlich auf die Fürbittefunktion vor Maria mit dem Kind, vielmehr signalisiert der Heilige die Verbundenheit des Gläubigen mit Christus, die hier metaphorisch als Sippenverband dargestellt wird.¹⁶

¹⁵ Maarten van Nienhove-Diptychon, 1487, Brügge, Memlingmuseum Sint-Janshospitaal.

¹⁶ Zur topischen Bildargumentation bei Hans Holbein d. J. siehe auch Jürgen Müller, Von der Odyssee eines christlichen Gelehrten. Eine neue Interpretation von Hans Holbeins Erasmusbildnis in Longford Castle, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 49/50, 1995/96, S. 189ff.

»Das geschrumpfte Darmstädter Bild«

Vergleicht man das Original der »Darmstädter Madonna« mit der Kopie aus dem 17. Jahrhundert,¹⁷ fällt die anatomisch unkorrekte Darstellung Holbeins auf. Die Beine Mariens sind für ihren Oberkörper viel zu kurz, wodurch sie gestaucht erscheint. Würde sie ihre Arme ausstrecken, reichten ihr diese bis an die Knie. Im 19. Jahrhundert wurde die »Darmstädter Madonna« deshalb als »das in seinen Proportionen geschrumpfte Darmstädter Bild« bezeichnet.¹⁸ Aber anders als man damals zum Teil glaubte, hat dies nichts mit mangelnder ästhetischer Qualität zu tun. Es handelt sich keinesfalls um eine Verzeichnung menschlicher Proportionen, sondern um einen vom Künstler auf Überwältigung des Betrachters hin angelegten perspektivischen Effekt. Bisher ist nicht aufgefallen, daß Holbein damit eine Inszenierung des Bildes als Vision beabsichtigt.

Erst wenn man von einer starken Untersicht ausgeht, korrigieren sich die bisher als unglücklich empfundenen Details im Bild sozusagen von selbst.¹⁹ Der Betrachter wird Teil der Bildkomposition. Ihm kommt die Aufgabe zu, den im Bild angelegten, nach unten offenen Halbkreis zu schließen und die Komposition zu vervollständigen. Der ideale Standpunkt des Betrachters befindet sich auf Höhe der Teppichfalte. Hat man diesen Betrachterstandpunkt eingenommen, ragen die bisher als zu groß empfundenen Konsolen über das Bild hinaus in den Raum des Betrachters und die Hand des Christusknaben schwebt nun über uns und nimmt uns in den Schutz der Ecclesia, der Mutter Kirche, auf. In diesem Zusammenhang scheint es kein Zufall, daß Jesus auffällig die Mantelschließe seiner Mutter berührt. Schließlich blickt uns der kniende Knabe aus dieser Perspektive direkt an. Die Ankunft eines Betrachters wird von den Personen im Bild sichtlich bemerkt.

Mit dem veränderten Betrachterstandort ändert sich auch die Bilderzählung. Denn in dem Moment, wo wir uns auf Höhe der Teppichfalte befinden, spielt der Höhenunterschied zwischen Bild- und Betrachterraum eine wichtige Rolle. Solange wir dies nicht realisiert haben, ist es so, als würde der ältere Junge den Johannesknaben halten. Wenn man aber die beiden Kinder von unten anschaut, wird klar, daß der nackte Johannesknabe Gefahr läuft, in den Raum des Betrachters zu stürzen. Von nun an wird man den Haltegestus des älteren Jungen als fürsorglichen Schutz verstehen. Er gibt Obacht, daß der Johannesknabe nicht hinunterfällt. Für diesen Eindruck ist entscheidend, daß sich unmittelbar vor Johannes der Teppich schürzt und der Abgrund davor erahnbar wird.

¹⁷ Bartholomäus Sarburgh, Fälschung der Meyer-Madonna Holbeins, um 1635/37, Öl auf Eichenholz, 159 x 103 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.

¹⁸ G. Th. Fechner, Über die Aechtheitsfrage der Darmstädter Madonna. Discussionen und Acten, Leipzig 1874, S. 81.

¹⁹ Zum typisch Holbeinschen Spiel mit der Betrachterperspektive vgl. den grundlegenden Aufsatz von Christian Müller, *It Is the Viewpoint That Matters: Observations on the Illusionistic Effect of Early Works by Hans Holbein*, in: Hans Holbein. Paintings, Prints and Reception, hrsg. von Mark Roskill und John Oliver Hand, Washington 2001, S. 17–36.

Holbein hat eine Bildstrategie entworfen, die darauf zielt, den Betrachter aufmerken zu lassen. Solange wir uns dem Bild nähern und sich unser Augenpunkt oberhalb der Teppichfalte befindet, blickt man auf den Teppich. Hat man sich jedoch einmal hingekniet und den Blick nach oben gewendet, erscheint die Madonna in ihrer ganzen Herrlichkeit und eigentlichen Größe. Offensichtlich inszeniert der Künstler die Autorität und Erhabenheit der Gottesmutter, die hier als Sinnbild der Ecclesia zu verstehen ist. In der »Darmstädter Madonna« wird die bildliche Gotteserfahrung als eine solche entworfen, die jenseits des diskursiven Verstehens beginnt. Es ist, als würde sich das Göttliche von sich aus zeigen.

Durch den Perspektivwechsel sowie durch die dargelegte Entwicklung vom äußeren Sehen zum inneren Schauen wird der reformatorischen Bildkritik eine neue Position katholischer Bildbehauptung entgegengesetzt, das Bild selbst fungiert als Aufforderung zur Imagination christlicher Inhalte.

Ein solcher Perspektivwechsel innerhalb eines Bildes ist zwar selten, aber dennoch nicht ohne Präzedenzen. Das berühmteste Beispiel in diesem Zusammenhang ist Piero della Francescas »Brera-Madonna« (Mailand, Pinacoteca di Brera), die um 1470 entstanden ist.²⁰ Hier spielt der Künstler insofern mit der Perspektive, als das prominent in Szene gesetzte Ei, das sich oberhalb der Madonna befindet, seine Gestalt verändert, wenn sich der Betrachter hinkniet: Aus dem Ei wird eine Perle. Man darf eine solche Inszenierung nicht als technische Spielerei mißverstehen, stellt sie doch den Versuch dar, in Ansätzen eine Vision zu imaginieren. Der Charakter des Bildes verändert sich. Dieses möchte keine gewissen Inhalte vermitteln, sondern sich dem Gläubigen offenbaren. Subjekt und Objekt der Erkenntnis verkehren sich.

Die Verwandlung des Eis in eine Perle entspricht dem Prozeß der Glaubenserkenntnis. Über der thronenden Gottesmutter mit dem Kind als Bild der Ecclesia wandelt sich das Ei in ein Symbol der Unbefleckten Empfängnis, die Perle, von der man glaubte, sie wachse, nachdem die Muschel den Himmelstau empfangen habe.

Es ist schwer zu sagen, ob dem Bildprogramm der »Darmstädter Madonna« eine spezifische theologische Position zugrunde liegt. Im Kontext der Reformationszeit muß natürlich der Versuch katholischer Selbstbehauptung betont werden. Mit der hier herausgearbeiteten Inszenierung des Sehens könnte man jedenfalls an Cusanus' kleine Schrift »Vom Sehen Gottes« denken. Der Theologe beschreibt in emphatischen Worten das Finden Gottes als Sehakt. Im Moment der Erkenntnis Gottes muß der Mensch jedoch feststellen, daß er längst von Gott angeschaut wird. So erkennt sich der gottsuchende Mensch immer schon als von Gott gefunden.²¹ Interessant ist, daß im ersten und ursächlichen Akt der Selbstentäußerung Gottes dieser sogar einem Maler

²⁰ Vgl. Carsten-Peter Warnke, *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1987, S. 295–305.

²¹ Nikolaus von Kues, *Vom Sehen Gottes. Ein Buch mystischer Betrachtung*, übers. aus dem Lateinischen von Dietlind und Wilhelm Dupré, München / Zürich 1987. Diese Grundfigur christlichen Denkens beschreibt Alois M. Haas in seinem instruktiven Nachwort.

verglichen wird, »der verschiedene Farben mischt, um sich selbst abbilden zu können in der Absicht, sein eigenes Bild zu haben, an dem sich seine Kunst freut und in dem sie ruht«. ²² Sichtbarkeit wird bei Cusanus zur reflexiven Qualität: Der Mensch ist sehend-sichtbar auf Gott verwiesen: »Herr, du siehst und du hast Augen«, heißt es in einer Passage, in welcher emphatisch das Wesen Gottes als Sichtbarkeit und als Grund alles Sichtbaren beschrieben wird. ²³

Ich fasse zusammen: Holbeins »Darmstädter Madonna« ist eine Verteidigung des Bildes im Kontext des christlichen Glaubens. Es ist kein Kultbild, sondern ermöglicht eine private Form der Andacht. Dabei bricht es mit einer geläufigen Tradition des Stifterbildes. Anders als wir dies gewohnt sind, steht der Namenspatron nicht als erwachsene Figur hinter dem Stifter, sondern kniet als Junge vor ihm. Mit der Stiftung des Bildes setzt sich Meyer nicht dem Vorwurf aus, nur für sein eigenes und das Seelenheil seiner Familie bitten zu lassen, sondern offensichtlicher, als dies normalerweise geschieht, sind alle, die sich vor dem Bild zu Gebet und Fürbitte einfinden, willkommen. Die Heilige Sippe wird zum Sinnbild der Gemeinschaft der Gläubigen.

Um seiner Bildargumentation ein größeres Gewicht zu verleihen, greift Holbein auf eine spezifisch optische Inszenierung zurück, wie wir sie aus der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts kennen. Er spielt mit dem wechselnden Blickpunkt des Betrachters, dessen Wahrnehmung der Muttergottes sich in dem Moment verändert, in dem er sich vor dem Bild zum Gebet hinkniet. Nun wandeln sich die Proportionen der Muttergottes, und man erlebt, wie sich die Figur der Madonna längt und die zunächst vermeintlich unmotivierten architektonischen Versatzstücke Bild- und Betrachterraum verbinden. Die Konsolen ragen vor, und auch die Geste des Christusknaben erhält nun ein Ziel, befindet sich der Betrachter doch von nun an unter der Hand des Erlösers. Holbeins »Darmstädter Madonna« ist ein grandioser Bildentwurf. Und man ist gleichermaßen beeindruckt von der intellektuellen Differenziertheit, mit der hier theologische Argumente vorgebracht werden, wie von der bildlichen Suggestion, mit der dies in formaler Hinsicht geschieht.

²² Ebd., S. 120.

²³ Ebd., S. 39.



*I Hans Holbein d. J., Darmstädter Madonna, 1526/1528, Öl auf Lindenholz,
146,5 x 102 cm, Darmstadt, Schloßmuseum*