



Die Madonna mit der Familie Meyer. Links hinten der Stifter des Bildes, der ehemalige Baseler Bürgermeister Jacob Meyer zum Hasen; rechts von hinten nach vorn die verstorbene erste Frau Meyers Magdalena Baer, die zweite Frau Dorothea Kannengießer und die Tochter Anna; vorn links der Erzengel Gabriel (?) mit dem nackten Johannesknaben.

Die Darmstädter Madonna von Hans Holbein dem Jüngeren in Schwäbisch Hall

Als im Juli vorigen Jahres der Künzelsauer Unternehmer Reinhold Würth die Madonna des Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hasen von Hans Holbein dem Jüngeren (die sogenannte Darmstädter Madonna) für seine Sammlung *Alter Meister* in der Johanniterkirche in Schwäbisch Hall erwarb, wurde Bedauern darüber laut, dass dieses Bild höchsten Ranges in der deutschen und europäischen Renaissance-Malerei nicht für eine große öffentliche Sammlung – etwa das Frankfurter Städel oder das Darmstädter Landesmuseum – gewonnen wurde. Man mag dieses Bedauern teilen, doch es bleibt abstrakt und allgemein. Konkret ist festzustellen, dass das Bild im Chor der Johanniterkirche seit Januar 2012 als Flaggschiff einer qualitativ hochwertigen kleineren Sammlung von spätmittelalterlichen Tafelbildern und Skulpturen aus Schwaben und Franken einen stimmigen und eindrucksvollen Platz gefunden hat.

Doch damit nicht genug. Der neue Standort des Holbein-Bildes führt zu einem besonderen und erstaunlichen Effekt in der fränkisch-württembergischen Kunstlandschaft. Das Bild tritt in nahe Nachbarschaft zu zwei anderen einzigartigen Madonnen/Marien-Darstellungen: der Grünewald-Madonna in Stuppach (Bad Mergentheim) und dem Schnitzwerk des Creglinger Altars der Himmelfahrt Mariens von Tilman Riemenschneider. So ist hier die Trinität der wohl bedeutendsten und bekanntesten Madonnenbilder der deutschen Kunst der Dürer-Zeit beisammen; von Dürer selbst und auch von Lucas Cranach dem Älteren gibt es keine vergleichbaren Madonnen-Bilder.

Die geringen Entfernungen von Bild zu Bild laden ein zu einer Kunst-Wallfahrt, die kaum ihresgleichen hat; sie ist bequem in einer Tagesreise zu schaffen. Die Holbein-Madonna wirft bei näherer Betrachtung Fragen auf, mit denen sich die Kunstwissenschaft schon länger beschäftigt hat. Der vorliegende Beitrag will zum Verständnis des Bildes helfen.

Wege der Madonna – von Basel via Amsterdam, Paris, Berlin und Darmstadt nach Schwäbisch Hall

Die Wege, welche die drei Werke bis zur jetzigen Nachbarschaft zurücklegten, waren sehr verschieden. Riemenschneiders Altar, geschaffen im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, steht noch immer an

seinem ursprünglichen Platz in der Mitte der Herrgottskirche von Creglingen. Die Stuppacher Madonna, ursprünglich das Mittelbild eines 1519 vollendeten Flügelaltars für die Aschaffener Stiftskirche, kam zu einem unbekanntem Zeitpunkt in die Deutschordenskirche von Bad Mergentheim, aus der sie der Stuppacher Pfarrer 1812 für seine Dorfkirche erwarb. Den weitesten Weg hat die Holbein-Madonna zurückgelegt. Von ihrem Entstehungsort Basel kam sie über Kunsthändler in Amsterdam und Paris nach Erwerb durch einen Hohenzollern-Prinzen ins Berliner Schloss und schließlich durch Erbgang in den Besitz der großherzoglich-hessischen Familie; im Schloss von Darmstadt fristete sie ein halbverborgenes Dasein. Von 2003 bis zum Verkauf an Würth war das Bild als Leihgabe im Frankfurter Städel.

Ehefrauen, Tochter: Unterschiedliche Fassungen des Bildes mit wandelnden Frauendarstellungen

Hans Holbein der Jüngere (geboren 1497 in Augsburg, gestorben 1543 in London) war seit 1515 mit Unterbrechungen in Basel tätig und malte für den ehemaligen Baseler Bürgermeister Jacob Meyer zum Hasen 1526 die erste Fassung des Bildes. Diese unterschied sich von der heutigen zweiten Fassung dadurch, dass rechts von der Madonna nur zwei Frauen abgebildet waren: Meyers Ehefrau Dorothea Kannengießer und die gemeinsame Tochter Anna. Wie auf zwei Vorzeichnungen im Baseler Kupferstichkabinett zu sehen ist, trug die Ehefrau eine Binde über dem Kinn und Annas lange Haare fielen offen über Schultern und Rücken. 1528, nach Rückkehr von seinem ersten England-Aufenthalt, veränderte Holbein das Bild. Er fügte hinter den beiden Frauen die 1511 verstorbene erste Ehefrau Meyers, Magdalena Baer, im Profil hinzu, beseitigte bei Dorothea die Kinnbinde und gab Anna einen kostbaren Kopfpfütz in Gestalt des «Jungfernschapel», offenbar zum Zeichen, dass das Mädchen inzwischen heiratsfähig war. Die linke Seite mit dem Stifter, dem reichgekleideten Jüngling und dem nackten Kleinkind blieb unverändert. Was der genaue Zweck dieser Änderungen war, bleibt ungewiss. Für welchen Ort das Bild bestimmt war, ist gleichfalls nicht sicher geklärt; überwiegend wird angenommen, dass



Neue Heimat der Holbein-Madonna: Innenraum der Johanniterkirche in Schwäbisch Hall, in der seit 2008 die Alten Meister der Sammlung Würth ausgestellt werden. Blick in den Chor, vorne drei Riemenschneider-Skulpturen, im Hintergrund die Madonna.

Meyer es für die Hauskapelle seines Weiherschlossens im Baseler Dorf Gundeldingen bestellte.

Geldgeschäfte, Söldnerdienste, fromm im alten Glauben – aus dem Leben des Jacob Meyer

Jacob Meyer (geb.1482) hatte, als er das Madonnenbild stiftete, schon ein bewegtes Leben hinter sich. Als Sohn eines Kaufmanns kam er durch sein Gewerbe als Geldwechsler zu Reichtum, dazu trug auch seine Stellung als Führer von schweizerischen Söldnertruppen (sogenannten Reisläufern) bei, deren Dienste von kriegsführenden Mächten sehr begehrt waren und gut bezahlt wurden. Auch in diplomatischen Missionen für seine Stadt war Meyer tätig. Höhepunkt seiner Karriere war 1516 die Wahl zum Bürgermeister, als erster Amtsinhaber nicht-patrizischer Abkunft. Aus diesem Anlass malte Holbein im selben Jahr das Doppelporträt Meyers und seiner zweiten Frau (Kunstmuseum Basel). 1521 wurde Meyer unter dem Vorwurf der Korruption abgesetzt, nur knapp entging er dem Todesurteil. In den folgenden Auseinandersetzungen um die Reformation in Basel blieb der abgesetzte Bürgermeister beim alten Glauben. 1531 ist er gestorben.

In Kenntnis dieses Lebensweges ist die Holbein-Madonna als nachdrückliches Bekenntnis zum alten Glauben verstanden worden. Die körperliche Nähe des Stifters und seiner Familie zur Gottesmutter, die in gleicher Größe und betont realer Gegenwartigkeit

auftritt, ist in diesem Sinne eine unübersehbare Demonstration, freilich nicht für die Öffentlichkeit. Wie Meyer haben auch andere Altgläubige mit dem Medium kostbarer und realistischer Malerei – insbesondere Marien- und Heiligen-Darstellungen – versucht, ihre Glaubensgewissheiten gegenüber der vorschreitenden Reformation, deren bildliches Kampfmittel die schnell produzierte und verbreitete Graphik war, zu verteidigen. Als weitere Beispiele für diese konservativen und gehobenen Vergewärtigungen der Heilsbotschaft können die Stuppacher Madonna und die opulente Altar-Serie betrachtet werden, die der Kardinal Albrecht von Brandenburg für die Stiftskirche seiner Residenz Halle von Lucas Cranach dem Älteren und seiner Werkstatt ausführen ließ (vgl. Wiemann 1998).

Deutungsmöglichkeiten – wohl nicht die Söhne Meyers, sondern Zeugnis des Johannesknaben

Die linke Seite des Bildes mit dem Stifter, dem Jüngling und dem Kleinkind gibt hinsichtlich der beiden Letztgenannten bis heute Rätsel auf. Früher hielt man diese für Söhne Meyers, doch gibt es für deren Existenz keinen Hinweis in den Baseler Quellen. Das nackte Kleinkind wird inzwischen fast einhellig für den kindlichen Johannes den Täufer gehalten. Dafür spricht vor allem der Zeigegestus des Knaben, der durch seinen gleichgerichteten Blick noch betont wird. Dieser Gestus kann, wenn das Bild auf oder

hinter einem Hausaltar aufgestellt war, auf das Altarsakrament weisen. Vielleicht zeigt das Kind aber auch auf die auffallende Teppichfalte zu seinen Füßen, um den Blick des Betrachters von dort aufwärts zum roten Gürtel der Madonna zu lenken, der in Form eines Kreuzes gebunden ist.

Warum das Johanneskind? Holbein adaptiert damit ein häufiges Motiv der italienischen Renaissance-Malerei, das nördlich der Alpen noch unbekannt war (mit Ausnahme von Dürers «Madonna mit dem Stieglitz» von 1506, die freilich während dessen zweitem Venedig-Aufenthalt gemalt wurde). Im Unterschied zu seinen italienischen Brüdern, die anbetend oder spielerisch sich dem Jesuskind zuwenden, hat unser Johannesknabe mit Hand und Blick eine eigenständige Rolle; der kleine Körper scheint ganz von seiner Mission durchdrungen zu sein. Dargestellt wird also kein Kinderidyll, sondern schon die Prophetie des kommenden Messias (Lukas 3, 15-18).

Wer verbirgt sich hinter dem kostbar gekleideten Jüngling – Apostel oder Engel?

Aber wer ist der kostbar gekleidete Jüngling, der den Johannesknaben hält? Auch heute noch gehen die Meinungen dazu auseinander. Hauptsächlich wird er entweder als der heilige Jakobus der Ältere, Namenspatron des Stifters, oder als Engel gedeutet. Zu diesem Engel sei Holbein durch die Felsgrotten-Madonna von Leonardo da Vinci angeregt worden, die er auf seiner Frankreich-Reise 1524 am Hofe Königs François I. gesehen habe.

Den traditionellen bildlichen Vorstellungen vom Apostel Jakobus dem Älteren entspricht diese Jünglingsfigur in kaum einer Weise. Weder zeigt sie Jakobus als Pilger noch als christlichen Ritter, der in Spanien gegen die Mauren kämpft; insbesondere kann in der umgehängten verzierten Tasche eine Pilgertasche nicht gesehen werden. Auch macht das Halten des Johannesknaben durch den Apostel keinen rechten Sinn. Hingegen hat die Deutung als Engel vieles für sich. Hier kann die biblische Geburts- und Kindheitsgeschichte Johannes des Täufer (Lukas 1, 1-25) näheren Aufschluss geben. In ihr spielt der Erzengel Gabriel eine wichtige Rolle als Botschafter Gottes, der den Eltern die Geburt und die künftige Mission ihres Sohnes ansagt, wie er später der Jungfrau Maria die Geburt Jesu verkündet. Die Wunderzeichen bei der Beschneidung des Johannes (Lukas 1, 59-66) ließen im ganzen Bergland von Judäa die Frage aufkommen: was wird wohl aus diesem Kinde werden? Der Evangelist konstatiert: Denn die Hand des Herrn war mit ihm.



Die Ausdruckskraft der Hände – betend, haltend,weisend.

*Die Sprache der Hände –
eine diskrete Achse der Frömmigkeit*

Erzengel in männlicher Gestalt, als Jünglinge, sind in der christlichen Kunst fast die Regel. Dass Holbein den Rang Gabriels durch vornehme Erscheinung und kostbare Kleidung hervorhebt, ist von seiner Konzeption der realen Körperlichkeit des Heiligen, der Vermeidung überirdischer Elemente und Attribute nur folgerichtig. So wird Gabriel, der Bote Gottes, zu einem hochgestellten Abgesandten in fürstlichen oder reichsstädtischen Diensten, mit einer dekorativen Tasche für seine Botschaften. Flügel und andere himmlische Accessoires würden schwerlich ins Bild passen.



Die Hände der Madonna – die irdische Schönheit steht für göttliche Bedeutung.



Die drei Frauen angesichts der Madonnen-Vision.

Für den Bildnismaler Holbein waren die Hände der Dargestellten oft wichtigere Ausdrucksträger als die Gesichter. Sie verdienen auch auf unserem Bild Aufmerksamkeit. Rührend und bedeutungsvoll ist das Spiel der Hände von Gabriel und Johannes. Jener hält – entsprechend der Aussage des Evangelisten von der Hand Gottes – den Knaben mit einer Geste von Zärtlichkeit und Kraft; dieser legt sein rechtes Händchen vertrauensvoll auf den Arm des Jünglings, streckt aber zugleich den Zeigefinger nach oben zu dem anbetenden Stifter. So entsteht zwischen dessen gefalteten Händen und den weisenden Händchen des Kindes eine diskrete Achse der Frömmigkeit, gestützt und gehalten vom Engel. Auffällig ist demgegenüber, dass von den Händen der Frauen rechts, die mit ihren Rosenkränzen beschäftigt sind, kaum etwas zu sehen ist. Ob dies eine Bedeutung hat, bleibt fraglich.

Madonna und Jesuskind – Gegenwart und Vision

Die beiden Hauptpersonen des Bildes wirken körperlich sehr real und gegenwärtig. Gesichter, Haare und Haut sind natürlich-menschlich, die Gewänder der Gottesmutter von exquisiter Eleganz, in der die goldfarbenen Ärmel einen besonderen Akzent setzen. Nur die altertümliche Krone, die offenbar der Reichskrone nachgebildet ist, fällt aus diesem Rahmen; sie soll wohl auch ein Traditionszeichen für den alten Glauben sein. Man hat sich weitläufige Gedanken darüber gemacht, zu welchem Madonnen-Typus das Bild gehört – Schutzmantel-Madonna, familiäres Andachtsbild (ex voto), Epitaph, Sacra Conversazione u.a.? Holbein verbindet von diesen Spielarten verschiedene Elemente zu einer höchst eigenartigen Epiphanie, in der sich Gegenwartigkeit und Vision die Waage halten. Der Raum, in dem die Madonna erscheint, ist unreal. Die Stufe mit dem Teppich schafft unten noch etwas Tiefe, aber an der Halbkuppel und den beiden Konsolen oben ist kein Raum mehr ablesbar, es sind lediglich dekorative Elemente, die der Madonna einen Rahmen geben. Man kann das leicht durch einen Vergleich mit der 1635/37 von Bartholomäus Sarburg angefertigten Kopie in der Dresdener Galerie erkennen, die lange für das Original gehalten wurde. Der Kopist versuchte, diesem «Raumdefizit» abzuhelpfen, indem er ein Stück der Nischenwand und die Pfeiler unter den Konsolen hinzufügte.

Es bleibt die Merkwürdigkeit, dass die Madonna die ganze Tiefe der zu ihren Seiten hintereinander knienden Gestalten ausfüllt, von diesen sogar überschritten wird. Der Zweck dieser «Manipulation» dürfte es sein, alle Beteiligten möglichst nahe, sozusagen auf Tuchfühlung, an die Madonna heranzubringen. Dadurch wird aus der körperlichen Gegenwartigkeit der Madonna und des Jesuskindes unversehens eine Vision, eine geistige Schau, die nicht nur auf die malerischen Mittel des Visionären, wie Grünewald sie bei der Stuppacher Madonna anwendet, ganz verzichtet, sondern die heiligen Gestalten und Requisiten mit aller natürlichen Schönheit ausstattet, die dem Pinsel des Meisters zu Gebote stand. Dass hier eine Vision stattfindet, kommt auch in den Blicken der Familienmitglieder zum Ausdruck. Die drei Frauen schauen nicht zur Madonna auf, und auch Meyers in sich gekehrter Blick erhebt sich nicht zu dieser. Die einzige Kommunikation mit der Sphäre des Heiligen sind der über dem Rücken Meyers fallende Mantel der Madonna und die segnende Gebärde des Jesuskindes hinab zu den Frauen.

Es ist letztlich die «Idee» des Bildes und macht seine Faszination aus, dass das Irdisch-Menschliche und das Geistig-Religiöse sich in ihm ganz nahe sind, dass das Heilige in irdischer Pracht und Schönheit sich offenbart und doch das Heilige bleibt. Oder anders gesagt: Die äußere Welt des Menschen und der Natur geht nicht mehr auf in der inneren Welt des Glaubens wie im Mittelalter. Sie wird in ihrem Wert und ihrer Schönheit wiederentdeckt (Renaissance) und für die Darstellung des Überirdischen

gewonnen, von der die Menschenwelt wiederum Würde und Glanz zurückerhält.

LITERATUR

Brinkmann, Bodo: Hans Holbeins Madonna im Stadel. Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie, Petersberg: Imhof 2004.
Weber, C. Sylvia, Beate Elsen-Schwedt, Gabriele Kopp-Schmidt (Hg.): Die Madonna des Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hasen von Hans Holbein dem Jüngeren. Ein neues Meisterwerk der Sammlung Würth in der Schwäbisch Haller Johanniterkirche, Künzelsau: Swiridoff 2012.

Wiemann Elsbeth: Grünewald zu Gast. Die Stuppacher Madonna. Ausstellungskatalog, Stuttgart: Staatsgalerie 1998.

Leserforum

Gedanken zur Nutzung der Windenergie auf der Schwäbischen Alb

Nach den Vorstellungen unserer Regierung sollen bis 2020 10 % des Strombedarfs aus Windkraft gedeckt werden. Der überstürzte Ausbau der Windkraftnutzung und der damit verbundene Umbau der Landschaft wird als alternativlos dargestellt und durchgesetzt. Die Kommunen in Baden-Württemberg sind zur Zeit in der Standortdiskussion für eine große Zahl neuer Windkraftanlagen. Mit der Aufstellung von Windrädern mit einer Nabenhöhe bis 180 m, d. h. einer Gesamthöhe von 230 bis 250 m, handelt es sich um den größten Eingriff in unser Landschaftsbild seit Menschengedenken. Die Schwäbische Alb ist insbesondere an ihrem unvergleichlich schön gegliederten Albtrauf zusammen mit der bäuerlich-ländlichen und kleinstädtischen Besiedelung ein Kulturraum erster Güte, eine geradezu mythische Landschaft. Die Idee der Landschaft entwickelt sich erst als großflächiges Ganzes und benötigt freie Blickachsen. Man muss sich vorstellen, dass die Höhe der geplanten Windräder fast nochmals die Höhe der Schwäbischen Alb über dem Vorland ausmacht. Die Landesregierung hat durch die Verlagerung der Entscheidungen in die Kommunen überregionale Gesichtspunkte des Landschaftsschutzes vollends ausgehebelt.

Ein Trick der Gesetzgeber in Berlin und Stuttgart, der den beteiligten Grundstücksbesitzern und Investoren auf Kosten der Allgemeinheit risikolose Gewinnchancen einräumt, ist der Antrieb für den hektischen Ausbau alternativer Energiegewinnung. Dabei verbindet sich bedenkenloser Geschäftssinn der Windmüller und Grundstücksinhaber mit dem bedingungslosen Idealismus des Großteils der verunsicherten Bevölkerung. Die Bevölkerung bezahlt zweifach, einmal durch die Übernahme der Gewinne der Investoren über erhöhte Strompreise und ein zweites Mal durch die Verschandelung von Stadtbild (Photovoltaik) und Landschaft (Windräder). Vielerorts wird von der kommunalen Energieselbstversorgung geschwärmt. Eine solche mag für ländliche, kleine Gemeinden angehen (auf Kosten der Allgemeinheit), für einen Industriestandort ist diese Überlegung absurd. Die Länder Baden-Württemberg, Bay-

ern und Hessen bilden zusammen eine der weltweit leistungsfähigsten Regionen. Diese Länder unterstützen mit Transferzahlungen andere Bundesländer und indirekt über Bundessteuern andere EU-Staaten. Wir brauchen hier auch in Zukunft eine überregional zuverlässige und günstige Energieversorgung. Die lokale Energieerzeugung kann hier einen nur sehr untergeordneten Beitrag leisten. Auch unsere leistungsfähige Volkswirtschaft kann sich eine so bedeutende Ressourcenverschwendung wie z. B. bei der Förderung der Photovoltaik nicht sehr oft leisten. Alle Bedenken um den lokalen Natur- und Landschaftsschutz werden der abstrakten Idee des weltweiten Klimaschutzes geopfert; doch haben Entwicklungen, z. B. in Asien, einen um viele 10er-Potenzen höheren globalen Einfluss.

Wenn aber schon aus Gründen der politischen Korrektheit der energische Ausbau der Windenergiegewinnung auch in Süddeutschland unvermeidbar scheint, muss doch viel entschiedener darauf geachtet werden, dass die Beschädigung des Landschaftsbildes und des Lebensraums der Bevölkerung nicht so radikal ausfällt. Am sensibelsten in unserer Heimat scheint mir der Albtrauf vom Ries bis Tuttlingen mit seinem wunderbaren Vorland. Es müsste doch möglich sein, den Albtrauf bis zu einer Tiefe von mindestens 5 bis 10 km von der Albkante von Windrädern frei zu halten. Um die Beschädigung der Landschaft zu begrenzen, ist eine Clusterbildung (Windpark) der Zersiedelung durch Einzelanlagen bei weitem vorzuziehen. Bevor man so irreversible Entscheidungen für unsere Landschaft fällt, müsste man wissen, welcher Effizienzverlust auftritt, wenn man die Windräder an weniger exponierten Stellen vorsähe. Wir müssen uns doch klar machen, für welchen Preis wir unsere Landschaft verkaufen. Politik hat wie Wirtschaft ständig mit Zielkonflikten zu tun. Nur selten gibt es alternativlose Situationen und Lösungen. Die Kunst ist das Abwägen, das rechte Maß. Die Idee der Landschaft ist sehr viel mehr als Topographie und Windhöflichkeit. Landschafts- und Naturschutz sind nicht nur eine ästhetische oder kulturelle, sondern auch eine ethische Frage, und dies ist eine vornehmere Kategorie als Wirtschaftlichkeit.

Dipl.-Phys. Gerhard Grimminger, Buchenzweg 1, 73430 Aalen