Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 53 (1996)

Heft: 3

Artikel: Zeitgeschehen und Heilserwartung : die Krone der "Darmstädter Madonna" von Hans Holbein

Autor: Meier, Nikolaus

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-169486

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Zeitgeschehen und Heilserwartung
Die Krone der «Darmstädter Madonna» von Hans Holbein

von Nikolaus Meier

Die bis heute grundlegenden Forschungen zu Holbeins Darmstädter Madonna (Abb.1) hat Hans Reinhardt in dieser Zeitschrift 1955 publiziert.[1] Seine Ergebnisse lassen sich so zusammenfassen:

Hans Holbein hat von Jacob Meyer wohl 1526 den Auftrag erhalten, ihn und seine Familie unter dem Schutz der Gottesmutter darzustellen. Der Auftraggeber kniet mit seinem Sohn, dessen Namen wir nicht kennen, zur rechten Seite Mariens. Vor ihnen steht ein kleiner nackter Knabe, in dem man meistens den jüngeren, zweiten Sohn Meyers sieht. Dieser Gruppe gegenüber knien Meyers Tochter Anna und hinter ihr ihre Mutter Dorothea, geborene Kannengiesser, Meyers zweite Frau. Zwischen sie und die Madonna eingeschoben kniet des Bürgermeisters erste Frau Magdalena, geborene Baer.

Röntgenaufnahmen zeigen, dass Holbein, nachdem er 1528 von seinem ersten Englandaufenthalt zurückgekehrt war, das Bild überarbeitet hat. Sein Auftraggeber muss von ihm verlangt haben, dass er seiner Tochter, die inzwischen heiratsfähig geworden, ein Schapel aufsetze, vor allem aber, dass er seine erste, 1511 verstorbene Gattin, Magdalena Baer, der Frauengruppe einfüge; diese Änderung suchte man damit zu erklären, dass während Holbeins Englandaufenthalt Meyers jüngster Bub gestorben sei und deshalb Jacob Meyer Holbein aufgefordert habe, auch seine erste, verstorbene Frau ins Bild einzufügen.

Als ursprünglichen Standort konnte Hans Reinhardt mit ziemlicher Sicherheit einen Raum im ehemaligen Weiherschloss Gross Gundeldingen angeben, das einst dem Bürgermeister gehörte, jene kleine Hauskapelle im Turm, in die hinein unsere Tafel wie abgemessen zu passen scheint.[2]

Allgemein, und sicher zu Recht, hat man das Bild so gedeutet: Da Bürgermeister Meyer 1521 seines Amtes enthoben worden und in der Zeit der beginnenden Reformation altgläubig geblieben sei, habe er in politischer und religiöser Not sich selbst und seine Familie dem Schutz der Madonna anheimgestellt, und 1528 sei es sein Wunsch gewesen, seine ganze Familie um die Madonna versammelt zu sehen, neben den Lebenden auch die beiden Verstorbenen.[3]

Schon Heinrich Alfred Schmid und vor allem dann Max Imdahl haben hervorgehoben, wie Holbein die Köpfe Mariens und des Jesusknaben mit einer Muschel so hinterfangen und den Rand der Konsolen so geführt hat, dass der Betrachter beides zu einem imaginären Tondo vollendet. Dass ein Kopf mit einer Muschel hinterfangen ist, dafür gibt es Beispiele sonder Zahl; einzigartig, und nicht nur in Holbeins Werk, ist allerdings die Art und Weise, wie sich alles zu einer Aureole fügt, die Maria und den Jesusknaben auszeichnet, ja sogar «nobilitiert oder gleichsam nimbiert»[4]. Will man künstlerische Sprache ernst nehmen, dann muss man das, was das Bild selbst so auszeichnet, genau prüfen, auch wenn es einem ersten Blick vertraut und daher gewöhnlich, ohne sonderliche Bedeutung erscheinen mag: die Krone der Madonna.

Abb. 1 Die Madonna des Bürgermeisters von Basel, Jacob Meyer, sogenannte »Darmstädter Madonna», von Hans Holbein d.J., 1526/28. Tempera auf Holz, 146,5 × 102 cm. Darmstadt, Schlossmuseum.

Schon Hans Reinhardt[5], dann aber auch Horst Scholz[6] und Christl Auge[7] haben darauf hingewiesen, dass Maria mit einer Krone gekrönt sei, die auffallend der deutschen Reichskrone gleiche. Zudem steht fest, dass gerade nur dieses Madonnenbild diese besondere Kronenform, eine Plattenkrone mit einem einzigen von vorne nach hinten verlaufenden Bügel zeigt.[8] In der Tat ist keine andere abendländische Mariendarstellung der westlichen Kunst bekannt,

Abb. 2 Die Madonna des Bürgermeisters von Basel, Jacob Meyer, sogenannte »Darmstädter Madonna», von Hans Holbein d. J., Ausschnitt.

die eine der Reichskrone so ähnliche Kombination von Platten- und Bügelkrone aufweisen würde. Bisweilen trägt Maria zwar eine Plattenkrone, doch hat diese keinen Bügel; und ist Maria mit einer Bügelkrone, die im Spätmittelalter nur Kaisern und Kaiserinnen zustand, geschmückt, dann fehlen an dieser die Platten.[9] Auch wenn Hans Reinhardt bemerkt hat: «Merkwürdigerweise hat man aber noch kaum dem seltenen Umstand Bedeutung zugemessen, dass er [Holbein] Maria nicht, wie sonst meist gebräuchlich, eine zierliche, mit Lilien geschmückte Königskrone, sondern eine schwere kaiserliche Platten- und Bügelkrone aufsetzte»,[10] so haben doch weder er noch die beiden anderen Autoren geprüft, ob diesem Insigne ersten Ranges nicht eine besondere Bedeutung zukomme und damit neben dem religiösen und individualgeschichtlichen Gehalt auch ein politischer-staatstheoretischer Sinn ausgedrückt sein könnte.

Die folgende Untersuchung will das Verständnis der «Darmstädter Madonna» weiter fördern, indem das Augenmerk zuerst nur auf eine Einzelheit des Bildes gerichtet werden soll, nämlich auf die einzigartige Krone, welche die Gottesmutter trägt (Abb.2). Wenn zuerst nur ein Insigne, also eine antiquarische Frage im Zentrum des Interesses steht, so wird sie doch bald weiterführen zur Frage nach dem Bildtypus und dem Auftraggeber und schliesslich zum Themenfeld historischer Wahrnehmung, zur Frage nach dem, was damals sinnfällig war an diesem Bild.

Marienkrone, Reichskrone, Krone Karls des Grossen

Bei einem genaueren Vergleich der Reichskrone mit der von Holbein gemalten Marienkrone fallen hauptsächlich zwei Unterschiede auf.[11] Die Reichskrone hat acht Platten, vier sind mit Figuren, vier mit Steinen geschmückt; Holbeins Krone besteht, das lässt sich ausmachen, wohl aus vierzehn Platten: eine Stirn- und eine Nackenplatte und zwischen ihnen je sechs, die Figuren zeigen.[12] Und ist die Kaiserkrone mit Perlen und mit Edelsteinen geschmückt, so die Marienkrone, ausser mit einem roten Stein in der Mitte, ausschliesslich mit Perlen. Zudem fehlt der Marienkrone das Stirnkreuz.

Bevor die Verwandtschaft und die Unterschiede der beiden Kronen interpretiert werden können, muss die generelle Frage nach dem Grad historisch-kritischer Genauigkeit gestellt werden, mit dem wir um 1526 rechnen können. Darf die Krone der Darmstädter Madonna nur dann als Reichskrone gelten, wenn sie exakt bis in alle Details mit ihr übereinstimmt, oder genügen Verwandtschaften und Übereinstimmungen im allgemeinen Erscheinungsbild? War damals die Insignienkunde schon so weit entwickelt, dass man in den Übereinstimmungen und Abweichungen keine blossen Zufälligkeiten sehen darf? Eine Antwort auf diese Fragen zu geben, ist schwierig, weil Vorarbeiten zur Geschichte der Insignienkunde fehlen, vor allem für die Zeit nach 1500, die uns hier interessiert. Sogar Percy Ernst Schramm musste trotz der in seinem monumentalen Werk über «Herrschaftszeichen und Staatssymbolik» vorgelegten ausführlichen Nachforschungen ob der Fülle der Zeugnisse aus dieser Zeit über der Frage resignieren.[13]

Das Sammeln sogenannter historischer Altertümer und vor allem ihre historisch-kritische Bearbeitung waren um 1500 erst am Anfang, man bewegte sich zwischen Genauig-

keit und Spekulation. Jacob Mennel mag als Beispiel dienen: Er war das Haupt von Maximilians Wissenschaftsorganisation und beobachtete für seine historischen Arbeiten als einer der ersten auch die Realien: Münzen, Wappen, Grabbilder, Siegel, Figuren usw., und seine «Kritik» wird beschrieben als «le moyen des vrayes inquisicions et invencions».[14] Trotzdem nahm er keinen Anstand, Habsburger Stammbäume zu konstruieren, welche die Ahnen über die Karolinger, Merowinger und die Troianer bis zu Noah zurückführten. Die damalige Auffassung der sogenannten geschichtlichen Wahrheit entsprach noch nicht der historisch-kritischen, wie das neunzehnte Jahrhundert sie pflegte und von der auch wir noch geprägt sind; erst seit Anfang des 17. Jahrhunderts, seit den Forschungen Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, pflegte man Insignien historisch-kritisch zu betrachten.[15]

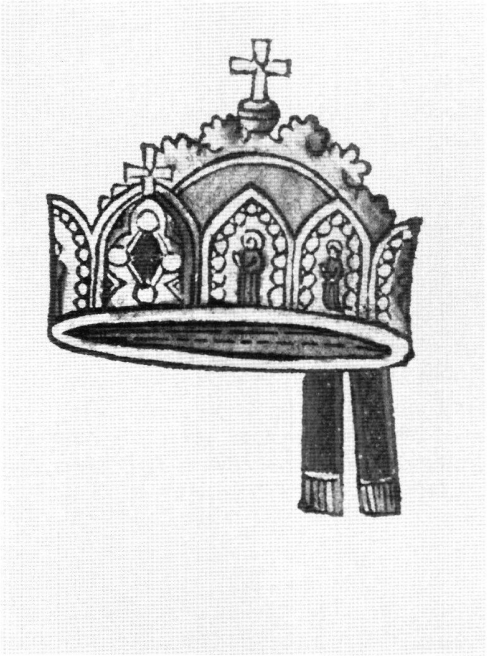

Abb. 3 Die Wiener Reichskrone, Holzschnitt von Peter Vischer aus dem Nürnberger Heiltumsbuch von 1487. Nürnberg, Staatsarchiv.

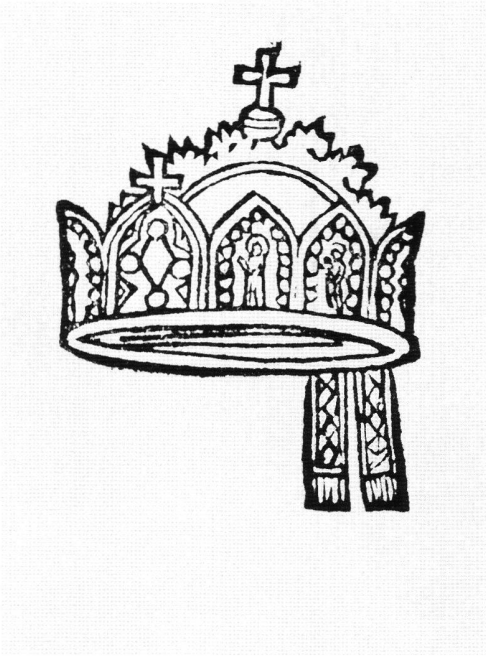

Abb. 4 Die Wiener Reichskrone, als »Krone Karls des Grossen» bezeichnet, Holzschnitt von Hans Mair aus dem Nürnberger Heiltumsbuch von 1493. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

Die Krone Karls des Grossen

Earl Rosenthal hat die bildlichen Wiedergaben der Kaiser- und Königskronen gerade jener Zeitspanne, die uns interessiert, geprüft und ist zum Ergebnis gekommen, dass man keineswegs einfach sagen könne, die damals dargestellten Kronen seien Produkte der Phantasie, sondern vielmehr annehmen müsse, es seien getreuliche und realistische Wiedergaben.[16] Bei Darstellungen von Kronen aus der Zeit kurz nach 1500 ist deshalb, wenn nicht mit historisch-kritischer Genauigkeit, so doch mit der «Absicht auf historische Genauigkeit» zu rechnen. Bezüglich der Reichskrone hat Rosenthal zudem plausibel gemacht, dass damals die offizielle Reichskrone eine Doppelbügelkrone gewesen sei und dass die Wiener Krone Ende des 15. Jahrhunderts nicht mehr gemeinhin als Reichskrone, sondern als Krone Karls des Grossen gegolten habe.[17] Deshalb wurde etwa Heinrich II., der als Stifter des Basler Münsters mit der Stadt besonders verbunden war, in den Bildwerken mit der Doppelbügelkrone geschmückt. So konnten ihn Auftraggeber und Künstler am Münster sehen, und so hat ihn Holbein gezeichnet und gemalt.

Dass die achteckige Wiener Krone damals als Krone Karls des Grossen galt, zeigt Dürers Tafelbild: Als Dürer im Auftrag des Nürnberger Magistrats für die Heiltumskammer im Schopperschen Haus am Marktplatz, wo die Reichskleinodien seit 1424 jeweils am zweiten Freitag nach Ostern gezeigt wurden, eine Tafel mit dem Bildnis Karls des Grossen malen sollte, entwarf er in einer Zeichnung zuerst ein Ganzfigurenbild Karls des Grossen, der eine Doppelbügel-

krone trägt. Daraufhin studierte er die Reichskrone im Detail und gab sie schliesslich im Gemälde zum ersten Mal authentisch wieder.[18] Dieser Vorgang macht deutlich, dass in der damaligen Vorstellung die Wiener Reichskrone zu Karl dem Grossen gehörte.

Das beweisen auch die 1487 und 1493 in Nürnberg publizierten Heiltumsbüchlein. Im ersten ist ein Holzschnitt von Peter Vischer (Abb. 3) und im zweiten ein Holzschnitt von Hans Mair (Abb. 4) zu sehen, die beide die Wiener Krone abbilden; 1493 aber wird sie als Krone Karls des Grossen bezeichnet.[19] In jenen Heiltumsbüchlein ist die Wiener Krone sehr rudimentär wiedergegeben. Wenn es auch eine ausserordentliche Mühe bedeutete, sich daraus eine vollständige Krone zu rekonstruieren, so zeigen sie immerhin die beiden wichtigen Merkmale: Platten und Bügel. Die Platten haben aber nicht die romanische runde, sondern dem Zeitgeschmack entsprechend eine gotisierende Form, die just der Form verwandt ist, die Holbein für seine Platten wählte. Kursierte in Basel ein solches Heiltumsbüchlein, das Holbein und sein Auftraggeber zu Gesicht bekamen? Zwischen Basel und Nürnberg bestanden damals Beziehungen allein schon der Drucker Johannes Amerbach, Froben und Petri wegen, die für den Nürnberger Verleger Anton Koberger tätig waren.[20] Und diese Heiltumsbüchlein wurden dort feilgeboten, wo auch Dürers Mutter Graphiken verkaufte. Es ist also nicht unwahrscheinlich, dass in Basel ein Heiltumsbüchlein bekannt war, vielleicht sogar Holbein, der für diese Drucker arbeitete. Die Wiener Krone wurde damals nämlich äusserst selten abgebildet und war gar nicht so allgemein bekannt, wie man heute annehmen möchte. Neben Dürers schon genannter Tafel zeigt nur noch eine böhmische die Wiener Krone,[21] und es stellt sich die Frage, wie es dazu kommen konnte, dass die Madonna des Jacob Meyer ausgerechnet mit dieser sonst kaum abgebildeten Krone ausgestattet wurde.

Wenn wir auch nicht wissen, woher Holbein und sein Auftraggeber die Form der Reichskrone kannten, so steht doch fest, dass mit der Wahl dieser Krone zur Marienkrone weder eine Tradition weitergeführt noch eine neue begründet worden ist und dass sich offensichtlich weder die bestimmte Art des Auftrages noch die allgemeine geschichtliche Situation, in der dieses Bild geschaffen wurde, wiederholte, und fest steht auch, dass man diese einmalige Wahl dieses einzigartigen Insigne nicht als zufällig abtun kann.

Sacra conversazione - Schutzmantelmadonna - Ecclesia

Die Krone Marias ist, wie andere Marienkronen auch[22], eine Synthese verschiedener Bedeutungsebenen; deshalb ist sie mit der Wiener Krone in den Einzelheiten auch nicht identisch.

Zeigt die Reichskrone neben 240 Perlen noch 120 Edelsteine[23], so ist die Marienkrone, ausser vorne in der Mitte mit einem roten Stein, ausschliesslich mit Perlen geschmückt. Dass eine Madonnenkrone fast ausschliesslich und in so reicher Zahl mit Perlen geziert ist, erstaunt nicht, denn die Perle gehört seit alters zur Marienikonographie. In unserem Bild erhält die Perle jedoch einen besonderen, in der Marienikonographie seltenen Bedeutungsrang: In Holbeins Bild darf die Muschel nicht als konstruierte Architektur, sondern muss als die einer Perle zugehörige Muschel gesehen werden. In der theologischen und Erbauungsliteratur wird immer wieder der Vergleich gezogen, Maria habe Christus empfangen wie eine Muschel, wenn sie auf dem Wasser offen schwimme, dann vom feuchtwarmen Mondwasser einen Tropfen Tau empfange und ihn schliesslich auf dem Meeresboden zur Perle bilde. Dieses Naturbild wollte sagen: Wie die Muschel die kostbare Perle gebiert, so hat Maria Christus geboren.[24] Die Perlensymbolik dieses Bildes ist also christologisch. Die Perle symbolisiert nicht, wie im marianischen Bilderkreis üblich, Maria, sondern den Gottessohn, die Muschel verhält sich zur Perle, wie Maria zu ihrem Kinde: Die Perlen ihrer Krone zeichnen sie als Gottesgebärerin, als theotokos aus.

Zu diesem Themenkreis gehört vor allem aber auch Johannes der Täufer, denn der Physiologus beschreibt Johannes als den Achat, mit dem die Fischer im Wasser nach Perlen suchen. Auch im Bild der Darmstädter Madonna sieht man den hl. Johannes, und zwar im kleinen nackten Knaben im Vordergrund, der wie Jesus im jugendlichen Alter dargestellt ist.[25] Dieser Hinweis auf den Zusammenhang von Muschel und Perle ist keineswegs weit hergeholt; auch Piero della Francescas «Madonna mit Kind und Heiligen» in der Brera in Mailand zeigt die gleiche Symbolik, und Mantegna führte sie in seiner «Madonna della Vittoria» im Louvre weiter.[26] Die Kronenperlen verweisen also auf Johannes, auf das geläufige Thema der Sacra Conversazione.

Natürlich fällt dem Betrachter nicht das Motiv der Sacra conversazione zuerst auf, sondern dasjenige der Schutzmantelmadonna. Dieses volkstümliche Motiv ist aber reich eingekleidet. Da diese Schutzmantelmadonna bekrönt ist, ist sie hier auch als Urbild der Ecclesia zu denken, denn gerade weil sie bekrönt ist, kommt ihr, nach alter Theologie, die Würde der Ecclesia zu. Auch wenn hier nicht die personifizierte Ecclesia dargestellt ist, es fehlt nämlich der Kelch, in dem sie das Blut Christi sammelt, ist bei Maria per analogiam theologiae immer auch die Kirche mitzudenken, so wie man die Ecclesia bisweilen in Anlehnung zur Schutzmantelmadonna mit einem Mantel bekleidet hat.[27] Auch die Weinblattreben weisen auf Maria als Ekklesia hin.[28] Maria/Ecclesia, die sich vom Thron erhebt, diesem Zeichen der Triumphikonographie, ist die Ecclesia triumphans und wendet sich der Ecclesia militans zu, Jacob Meyer und seiner Familie.

Ecclesia und Imperium

Sind in der Reichskrone vier Könige dargestellt, so sind es in der Marienkrone deren zwölf, die wohl als die zwölf Könige des Alten Testamentes, als Vorbilder aller christlichen Könige, zu lesen sind.[29] Sie weisen auf jene christliche Heils-

geschichte hin, deren zwei Epochen im Bilde sichtbar werden: die Zeit vor Christus, die zu ihm hinführt, und die Zeit nach Christus, die bis zum Ende der Zeiten dauert.[30] Jacob Meyers Andachtsbild ist in diesem Sinne auch ein Historienbild, das verschiedene Zeitstufen in eine zeitübergreifende Vorstellung zusammenfügt. Das Madonnenbild wird damit auch zu einem Historienbild.

Holbeins Bild komponiert also verschiedene Bildtypen, und die Krone steht mit jeder in einer besonderen Beziehung. Sie bringt die in einer Sacra Conversazione und in einer Schutzmantelmadonna dargestellte Heilswirklichkeit in eine Konstellation mit Geschichte: Die vordergründig getrennten Wirklichkeiten, die geschichtliche der Familie Meyer und die transzendentale der Heilsmysterien, stellen zusammen die einzige Heilsgeschichte dar, Zeitgeschehen und Heilserwartung zugleich.

In diesem Gefüge erinnert die Reichskrone an ein Axiom mittelalterlicher politischer Theologie, jene im Mittelalter geläufige Verbindung von Sacerdotium und Imperium: Wie Maria die Ecclesia symbolisiert und damit auch ein Zeichen für das Papsttum ist, so symbolisiert die Krone das Reich, sie steht für das Kaisertum und weist auf den geistlichen, religiös eingefärbten Reichsgedanken hin. Und wie die Ecclesia in diesem Bilde als corpus mysticum und nicht als eine juristische, politische Organisation gemeint ist, so auch das Reich als ein übernatürlicher, transzendentaler Wert, nicht als ein politischer, ökonomischer, militärischer Organismus. Die Reichskrone symbolisiert die transpersonale monarchia universalis, das Kaisertum als eine geistiggeistliche Grösse, deren Aufgabe die defensio ecclesiae romanae war. Um diese Vorstellungen einer Verbindung von Sacerdotium und Imperium wurde im Mittelalter viel diskutiert und gestritten, sie wurde aber nie als eine allgemein verbindliche Herrschaftslehre festgeschrieben. Vielmehr sollten Theologie und Staatsdenken in dieser besonderen Verbindung eine Daseinsdeutung ermöglichen. Die Vorstellung einer einzigen christlichen Gesellschaft, einer letzten, übergreifenden Ordnungseinheit stand hinter all diesen Überzeugungen, der letztlichen Identität der Glaubens- und der politisch-sozialen Gemeinschaft, der congregatio fidelium und des populus christianus. Der nach eigenem Recht bestehende Staat war verbunden mit dem religiös bestimmten Endzweck menschlichen Daseins. Immer lebte in diesen Vorstellungen auch ein eschatologischer Sinn, und am Ende aller Tage wird denn der Kaiser auch seine Krone der Kirche, der Königin des Himmels zurückgeben.[31]

Diese «staatsmetaphysischen» Lehren, diese politischen Glaubensformeln, die sich im Schrifttum nie verbindlich genau bestimmen liessen, sollten gerade in den Insignien anschaulich werden; deshalb kam ihnen grössere Bedeutung zu als jedem geschriebenen Traktat, und deshalb müssen sie erst recht wahr-genommen werden.

Diese politische Theologie lebt auch in der Darmstädter Madonna. Die Reichskrone als Bekrönung der Maria-Ecclesia weist noch einmal hin auf die christliche Heilsgeschichte, die vollendet wird am jüngsten Tag, wenn Imperium und Sacerdotium vereint werden. Die Symbolik des Bildes mag also sagen, dass in der Harmonie von Kirche und Staat die religiösen und politischen Leidenschaften ihren Frieden in Eintracht und gegenseitiger Ergänzung finden sollten; nur dann kann die Heilsgeschichte Geschehnis werden.

Abb. 5 Bildnis des Jacob Meyer zum Hasen, von Hans Holbein d. J., um 1526. Vorzeichnung zur ersten Fassung der »Darmstädter Madonna». Schwarze und farbige Kreiden, 38,3 × 27,5 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

Man mag auf die Gefahr einer Überinterpretation aufmerksam machen und der Einfachheit halber vorschlagen, der Künstler habe Maria diese Reichskrone aufgesetzt, um zu sagen: Sehet hier die Königin, die Weltenherrscherin über alles. Aber gerade wer das Bild so sehen will, der muss die Form und die politische und theologische Bedeutung der Reichskrone kennen und annehmen, dass sie doch wohl in voller Absicht, so einzigartig diese Wahl in der Marienikonographie nun einmal ist, ins Bild gesetzt wurde.

Um darüber mehr Klarheit zu erreichen, muss man den Auftraggeber des Werkes, Jacob Meyer zum Hasen, seinen Lebenslauf, seine soziale Stellung, seine politischen Überzeugungen, seine Bildung und seine Wahrnehmungsfähigkeit bedenken, denn auch wenn sich nicht mit Gewissheit ausmachen lassen wird, wie sich die Anteile an Bildgehalt und Bildkomposition auf Auftraggeber und Künstler verteilen: dass Holbein den Kopfputz von Meyers Tochter hat ändern und Meyers erste verstorbene Gattin einarbeiten müssen, erlaubt den Schluss, dass Meyer seinen Auftrag inhaltlich mitbestimmt hat.[32]

Der Auftraggeber Jacob Meyer

Jacob Meyer zum Hasen (Abb. 5) gehörte zu den bedeutendsten Persönlichkeiten seiner Zeit in Basel, doch es fehlt selbst eine bescheidene Biographie.[33] Hier soll nur das dem Verständnis seines Madonnenbildes Förderliche gegeben werden:

Jakob Meyer wurde 1482 geboren. Sein Grossvater war Goldschmied, sein Vater schon Kaufmann. Jakob wurde Wechsler. Seine Wechselstube im Haus zum Hasen am Marktplatz, dort wo heute der Rathausturm steht, war anfangs noch bescheiden: «Der wechseltrog, das schrybzùg und ein trog.»[34] In erster Ehe heiratete er Magdalena Baer, eine Tochter aus bestem Hause, die schon zweimal mit bedeutenden Baslern, mit Murer und zem Luft, verheiratet gewesen war; sie starb 1511.[35] Dank dieser Heirat konnte Meyer sich gesellschaftlich etablieren, gründete eine Handelsgemeinschaft mit Hans Gallizian, war als Verleger für den Erzbischof von Besançon tätig[36] und trieb Liegenschaftspekulation. Seit 1503 war er zünftig bei den Weinleuten und zu den Hausgenossen, deren Meister er von 1510 bis 1515 war, und seit 1504 war er auch zünftig bei der Schlüsselzunft. 1508 erwarb er das Gundeldinger Schloss: «wygerhuse, gesess, schüren und hoffstatt, gärten, reben, ackern, matten, rütinen, holz und velde, weg und stege mit allem byfang begriffen, ehafften rechten und zugehörungen, genant Gross Gundeldingen [...] mit sampt dem vyhe, küe, ross, wagen, schiff und geschirre darzu gehörig und etlichen hausrat und federwat darinn».[37]

Sein öffentliches, politisches Leben war bestimmt durch jene Probleme, die auch die Politik der Stadt Basel prägten: die langsame Lösung vom Bischof als Stadtherrn, die Suche nach dem Ausgleich der beiden damaligen Weltmächte, beide unmittelbare Nachbarn der Stadt, Habsburg/Österreich und Valois/Frankreich, und schliesslich der Anschluss an die Eidgenossen nach dem Schwabenkrieg und an deren Expansionspolitik in Norditalien. Gerade die italienischen Kriegszüge förderten Meyers politischen Erfolg; er machte rasch militärische Karriere und zog 1507, 1510 und 1512 in den Süden.[38] Nach der Verfassungsänderung 1515, derzufolge Bürgermeister und Oberstzunftmeister nicht mehr von der Hohen Stube sein mussten, wurde er als erster Vertreter der Zünfte, als zünftig bei den Hausgenossen immerhin aus einer Herrenzunft stammend, 1516 zum Bürgermeister gewählt, bildete bis 1521 zusammen mit Oberstzunftmeister Heinrich Meltinger das kollektive Führungsorgan der Stadt und vertrat diese neben Peter Offenburg und Ulrich Falkner am häufigsten bei der Tagsatzung.

In jenem Jahre liess er sich zusammen mit seiner zweiten Frau Dorothea Kannengiesser kraftvoll, wie man es von einem Renaissance-Menschen erwartet, porträtieren (Abb. 6 und 7). Schon bei diesem Auftrag sprengte er die Konventionen: Er wählte nämlich den jungen Hans Holbein zum Ausführenden, obwohl dieser damals noch Geselle bei Hans Herbst war, und brach damit das Zunftrecht. Man hat vorgeschlagen, Herbst habe diesen wichtigen Auftrag selbst an seinen Gesellen weitergegeben, doch ist bei einem für baslerische Verhältnisse bedeutenden Auftrag von Herbst so viel Selbstbescheidung nicht zu erwarten.[39] Unterschätzt man nicht den Willen und die künstlerische Kenntnis des Auftraggebers? Immerhin, sein Grossvater war Goldschmied, und der Vater seiner ersten Frau Magdalena Baer, Hans Baer, hatte bei Hans Herbst die lange Zeit Hans Holbein zugeschriebene Tischplatte in Auftrag gegeben. Vor allem aber: Meyer kam auf seinen Reisen in den Süden, als Teilnehmer an Feldzügen und als junger Diplomat und Unterhändler, bis nach Bologna, Venedig und Rom. Weiter gereist als der junge Maler, musste er ihm ein interessanter Auftraggeber gewesen sein, modern, aufgeschlossen und zur politischen Elite gehörig.[40] Wieviel Jacob Meyer die Kunst gegolten hat, zeigt gerade der Auftrag zu seinem Doppelbildnis: Es ist immer als Zeugnis seines politischen Erfolges gesehen worden, denn er zeige eine Münze, um angeblich darauf hinzuweisen, dass es ihm als Bürgermeister gelungen sei, für die Stadt das Münzrecht zu erwerben. Ausgerechnet das trifft nicht zu; es war die Leistung seines Vorgängers. Die Münze weist vielmehr auf seinen Beruf als Geldwechsler hin; das Doppelporträt ist ein privates Bildnis, das nicht aus politischen Gründen, sondern allein aus privatem, künstlerischem Bedürfnis bestellt wurde, wie es übrigens der privaten Gattung des Doppelbildnisses entspricht.[41] Es ist das Bildnis eines Homo novus, der sein Ansehen durch einen künstlerischen Auftrag steigern will. Die alten Herrschaftsträger, etwa die Tschekkenbürlin, sind mit der «Revolution von 1516» degradiert worden. Wie üblich wollen nun die neuen sich mit neuen Kunstaufträgen einen gleichen Habitus geben. Erstaunlich ist allerdings, dass Jacob Meyer, nicht wie in solchen Fällen üblich, einen retardierenden Stil wählte, sondern den gerade neuesten.

Jacob Meyer war in Basel der erste Auftraggeber des jungen Holbein. Vielleicht hat ihn Hertenstein, Schultheiss in Luzern, dessen Stadthaus Vater und Sohn Holbein mit Wandmalereien geschmückt hatten, und der mit Meyer bekannt war, auf das junge Talent aufmerksam gemacht. Noch zu Meyers Amtszeit wurde Hans Holbein der Auftrag erteilt, den neuen Ratssaal mit Wandbildern zu schmücken.[42]

So präsent Jacob Meyer in diesem Doppelbildnis und in seinem Madonnenbild dargestellt ist, so schwierig ist es, eine differenzierte Vorstellung seines Charakters, seiner Kenntnisse und seiner Bildung zu gewinnen. Seinem Stand und seinem Ehrgeiz entsprechend wird er sich in gebildeten

Kreisen bewegt haben. Ludwig Baer, Professor der Theologie, zweimaliger Rektor der Universität und naher Freund des Erasmus, war sein Schwager.[43] Vielleicht ist es dem Umgang mit Ludwig Baer zuzuschreiben, dass Meyer, Wechsler und Spekulant mit Liegenschaften, auch, wenigstens für kurze Zeit, als Verleger tätig war.

Dass er ein Haudegen war, das bewies er nicht nur auf den Kriegszügen: Als der Erzbischof von Besançon ihm die geleisteten Drucke nicht zahlen wollte, schlug er der Tagsatzung vor, sein Bürgerrecht aufzugeben und, vorausgesetzt, Frau und Kind könnten Haus und Habe in Basel behalten, ausser der Eidgenossenschaft zu gehen, «um sich selbst Recht zu schaffen».[44] Ein frohes Gemüt musste ihm eigen sein, denn Diebold Schilling illustrierte, wie Jacob Meyer einmal den Luzernern ihren Fritschivater entführte. Und geschäftstüchtig, ja gewinnsüchtig war er sicher: Als einzelne Hauptleute anderer eidgenössischer Orte Privatpensionen annehmen durften, wollte er vom Basler Rat das gleiche Recht für sich beanspruchen; allerdings vergebens.

Als Politiker war er im Kräftefeld zwischen Kaiser, Papst, französischem König und Eidgenossen auf den Vorteil der Stadt bedacht - und auf seinen eigenen. Man darf ihn vielleicht einen Schüler Schiners nennen, den Jacob Meyer auf seinen Zügen in den Süden kennenlernte und der hinwiederum Meyer sehr schätzte, er nannte Meyer einen «lieben Freund und Bruder».[45] Meyer war im Rat das Haupt der päpstlichen Partei, wie Schiner ein enger Vertrauensmann Julius II. war. Antonio Pucci schrieb an Kardinal Luigi Medici: «Mes. Iacopo Meier, borgomastro, homo astutissimo et bene coragioso, è de' grandi amici habbia in tutta Elvetia, et quando è amico ad me, tanto si mostra servitore al papa et al duccha. Et di questo huomo chianderà in Elvetia facci ca-

Abb.6 Bildnis des Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hasen, von Hans Holbein d. J., 1516. Silberstiftzeichnung, 28,1 × 19 cm. Studie für das Porträt in Öl. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

Abb. 7 Bildnis der Dorothea Kannengiesser, erster Frau von Jacob Meyer zum Hasen, von Hans Holbein d. J., 1516. Silberstiftzeichnung, 28,6/29,3 × 19 cm. Studie für das Porträt in Öl. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

pitale.»[46] Diese Bemerkung stammt aus einem Bericht über die an die eidgenössischen Orte bezahlten Pensionen; Basel nahm keine solchen an, dafür andere Gefälligkeiten: Als Ludwig Baer 1518 Propst von St. Peter werden sollte, da hatte der päpstliche Legat Pucci dessen Kandidatur gegen den Bischof unterstützt, um Baers Schwager, dem papstgetreuen, einen Gefallen zu tun.[47] Und auch Schiner will in diesem Jahr aus Freundschaft zu Meyer Basel in Sachen der Markgrafschaft Röteln bei Maximilian unterstützen.[48] Man hat Meyer zu den gewissenlosen Pensionenjägern gezählt; es trifft zu, dass er am 29. August 1521 auch zu jenen 230 gehört hat, die gegen 11 Stimmen ein Bündnis mit Frankreich und die Annahme französischer Pensionen befürworteten, nur traten die anderen eidgenössischen Orte, ausser Zürich, ebenfalls einem französischen Bündnis bei. Er gehörte jedoch zu jenen, die Pensionen nicht zu eigenen Händen annehmen wollten.[49] Zur eigentlichen Franzosenpartei wie etwa Falkner oder Gallizian, sein Geschäftspartner, gehörte er nicht; wenn er auch immer auf seinen Vorteil bedacht war, bekannt hat er sich doch immer zur päpstlichen Sache. Für die spätere Deutung des Bildes ist es wichtig, darauf hinzuweisen und auszuführen, dass schon 1516 Franz I. mit Leo X. Medici ein Konkordat geschlossen und Leo X. nach 1519 die Kaiserkandidatur Franz' I. gegen den jungen Karl V. favorisiert hatte. Die vom Papst vorerst im Geheimen angestrebte Offensivallianz mit dem Kaiser vom 8. Mai 1521, die eine gänzliche Veränderung der politischen Lage mit sich gebracht hätte, kam wegen des überraschenden Todes des Papstes nicht zur Wirkung.[50] Für Frankreich sein hiess, für den König sein, der sich mit dem Papst verbündet hatte.

Gegen den Beschluss des Rates erhob sich jedenfalls unter den Bürgern Unruhe; die Majorität neigte offen dem Kaiser zu. Über Meyer war man um so mehr entrüstet, weil er von zwei Herren Geld bezogen haben soll. Aber gerade das trifft nicht zu! Er gewann später in dieser Sache einen Ehrverletzungsprozess gegen Joachim Schenkly.[51] Er wurde 1521 verurteilt, vorübergehend eingekerkert und verlor sein Bürgermeisteramt. Neben moralischen Gründen spielten dabei sicher auch gesellschaftliche mit. Er war Vertreter der Oligarchie, und die zünftigen Handwerker drängten zur Regierung. Seinen Sturz muss man im Zusammenhang der Kündigung der alten, seit 1260 geltenden Handveste mit dem Bischof sehen. In der Folge der Opposition gegen den Bischof opponierten die Handwerker und kleinen Leute gegen die Grosskaufleute.[52] Die Stadt selbst verfolgte dann 1522 ebenfalls eine franzosenfreundliche Politik und sandte 400 Mann, um den französischen König gegen den Kaiser zu unterstützen.

Nach seinen politischen Misserfolgen zog Jacob Meyer sich aus den öffentlichen Geschäften immer mehr auf sein Schloss in Gundeldingen, vor den Toren der Stadt, zurück, zog aber noch 1524 für Frankreich und den Papst nach Italien.[53] Nach der Schlacht von Pavia 1525 war Karl V. zum Herrn Europas geworden: Frankreich war besiegt, und der Papst war mit den anderen italienischen Staaten seinem Willen ausgesetzt.[54] Jacob Meyer, der wie Clemens VII. Medici auf die Franzosen gesetzt hatte, muss wie dieser in Schrecken versetzt worden sein. 1526, als Jacob Meyer sein Madonnenbild in Auftrag gab, hatte Clemens VII. sich mit Frankreich, Florenz, Genua, Mailand, Venedig und England in der Liga von Cognac gegen den Kaiser verbunden: Kaisertum und Kirche lagen miteinander im Streit.

Bevor nun aber das damals in Auftrag gegebene Bild in diesem Zusammenhang gedeutet werden kann, muss zuerst noch geklärt werden, ob Jacob Meyer sich der Bedeutung der Reichskrone, der sogenannten Krone Karls des Grossen, voll bewusst gewesen sei. Bedeutung und Funktion von Insignien im politischen Leben waren ihm wohlvertraut. Schon in Italien hatte er die Funktion von Insignien eindrücklich demonstriert bekommen: Als er nämlich 1512 mit Kardinal Schiner in Venedig war, wurden ihm und anderen Schweizern, um sie zu einem Feldzug gegen Mailand zu bewegen, jene Insignien, der Herzogshut und das geweihte Schwert, vorgezeigt, die ihnen Papst Julius II. als Auszeichnung zudachte.[55] Dass Insignien, Symbole und symbolische Handlungen mehr als blosse Formsache sind, das erlebte er unmittelbar, als er nach der Schlacht von Pavia zu jenen Eidgenossen gehörte, die Maximilian Sforza am Tor zu Mailand, hohen Lehensherren gleich, in einer symbolträchtigen Handlung die Schlüssel der Stadt überreichten. Vertreter der Stadt für heraldische Angelegenheiten war übrigens niemand anderer als Meyer zum Hasen. Schon früher war er mit heraldischen Angelegenheiten beschäftigt gewesen, als ihm Kardinal Schiner am 1. und 2. Juli 1512 in Alessandria mitteilte, Papst Julius II. erlaube den Baslern wegen ihrer kriegerischen Verdienste, einen goldenen Baslerstab zu führen. Meyer berichtete dem Rat darüber.[56] Vor allem aber war Jacob Meyer Mitglied der Zunft zu Hausgenossen, wie die Goldschmiede Jörg Schweiger, Balthasar, Caspar und Niclaus Angelroth und Urs Graf.[57] Es ist unwahrscheinlich, dass Jacob Meyer nicht ein grosses Interesse gerade an der Darstellung einer Marienkrone bezeigt und kundig ihre Form mitbestimmt hätte.

Aus Meyers Auftrag seines Doppelbildnisses und aus seiner Erfahrung politischer Symbolik darf man also schliessen, dass er sich 1526 nicht als blosser Kunstfreund verhielt. Er hatte seinen bestimmten Kunstwillen und eine feste politische Überzeugung; Form und Gehalt mussten schliesslich damit übereinstimmen. Wissen und Bildung hatte er genug, um sich am Entwurf der Ikonographie seines Madonnenbildes zu beteiligen. Die Wahl der Reichskrone kann man keineswegs für zufällig und beliebig halten.

Das legt vor allem auch die Wahrnehmungstradition der Stadt Basel nahe.

Assoziationen zur Basler Staatsikonographie

In Basel wurde die Verbindung von Kirche und Reich seit alters ausgedrückt in der Darstellung Marias und Heinrichs II. Sie beide gehörten zum offiziellen staatsikonographischen Programm und spielten daher in der allgemeinen «visuellen Kommunikation», in der allgemeinen Bild-Phantasie der

Stadtbewohner eine bekannte Rolle.[58] Am Festtag des Kaisers und seiner Gemahlin Kunigunde, am 13. Juli, trug man jeweils ihre Reliquien in feierlichem Zug über den Münsterplatz und durch die Kirche, und das anschliessende Hochamt wurde immer im Pallium Heinrichs II. gefeiert. Als einzige Vertreter der Zünfte durften die Ratsherren der Schlüsselzunft im festlichen Aufzug mitgehen.[59]

Natürlich waren Heinrich und Kunigunde, neben Maria, vornehmlich die beiden Patrone des Münsters. So hatte Holbein noch 1525 sie in erster Linie mit Heinrichs Gemahlin und den Stadtpatron Pantalus erst in zweiter auf den Orgelflügeln des Münsters dargestellt und damit die päpstliche und kaiserliche Bindung des Hochstiftes betont.[60]

Auf Kaiser Heinrich als ihren Schutzpatron beriefen sich damals nicht nur die klerikalen Kreise, das Hochstift vor allen, sondern auch die Bürger, als wollten sie ihre Befugnisse auch auf den geistlichen Bereich ausdehnen. Als nämlich im 15. Jahrhundert Burgund seine Expansionsgelüste unter das Zeichen des Heiligen Georg stellte und auch gegen die Stadt Basel richtete, da erinnerten sich die Basler sehr wohl ihres Stifters und prägten ihn ihrem städtischen Plappart auf.[61] Die 1511/12 von Meister Wilhelm geschaffene Uhr am Rathaus wurde denn auch mit den Statuen Mariens, Heinrichs und Kunigundes von Hans Dürr geschmückt.[62] Auch als sich die Stadt immer mehr aus dem Reichsverband löste und schliesslich 1501 sich den Eidgenossen anschloss, wurde der kaiserliche Kult keineswegs aufgegeben. Den Bund beschwor man am Heinrichstag, am 13. Juli, und stellte bei der feierlichen Messe die von Heinrich gestifteten Herrenreliquien, Partikel des Kreuzes und des Blutes Christi, zur Verehrung auf, weil man die Eigenständigkeit einer Reichsstadt gegen die Eidgenossen nicht besser betonen konte, als mit der Erinnerung an diesen kaiserlichen Stadtpatron.[63] Und als Anthoni Glaser zwischen 1519 und 1521 für die vordere Ratsstube fünfzehn Standesscheiben schuf, da wählten die Basler für die ihre als Wappenhalter die beiden Patrone ihrer Stadt: Maria und Kaiser Heinrich, «als ob die von Rat und Zünften getragene Heinrichsverehrung der sakrale Ausdruck des in grossen Konflikten des 15. Jahrhunderts sich ausprägenden baslerischen Sonderwesens wäre».[64] Ebenso schmückt Maria, wie bereits erwähnt, gemeinsam mit Heinrich II. und Kunigunde den Baldachin des Uhrgehäuses an der gegen den Marktplatz gerichten Fassade des Rathauses.[65]

Aus all dem darf man schliessen, dass in der allgemeinen, kollektiven Phantasie Heinrich und Maria als Vertreter der beiden Gewalten selbstverständlich zur Staatsikonographie der Stadt gehörten und dass man in Basel für die Semiotik der Insignien sensibel war. Deshalb kann man zum Bildgehalt der Darmstädter Madonna sicher sagen, dass in diesem privaten Andachtsbild auf die offizielle Basler Staatsikonographie und damit auf die alte, bewährte Ordnung angespielt wird, welche die Stadt, ihre Gesellschaft und ihre Politik bestimmte.

Indessen, als 1521 der Grosse Rat die alte bischöfliche Handveste verworfen hatte, da fand die Wahl und die Eidesleistung ohne symbolische Verwendung der Heinrichsgaben statt.[66] Auch wenn die Stadt sich noch lange pragmatisch an den Kaiser hielt, der religiös begründete Kaiserkult spielte keine Rolle mehr. Man mag an den Kaiser denken, den Hans Holbein im Programm der Rathausfresken dargestellt hat; er ist ein Tugendheld ohne besondere religiöse Auszeichnung in einem säkularen Virtus-Programm. Wenn es sich als ganzes auch nicht mehr rekonstruieren lässt, die Fresken veranschaulichten ein moralisches Programm, keine theokratische Staatslehre.[67]

Der Wechsel der Konfession und die Demontage der Kaisertreue gingen nebeneinander einher. Das zeigte sich spätestens 1527; als die religiöse Einheit zu zerbrechen begann, da beschloss der Rat am 28. Mai das Heinrichsfest abzuschaffen. Man verzichtete auf das offizielle kaiserliche Stadtpatrozinium noch vor dem offiziellen Bekenntnis zur Reformation! Als diese 1529 zum Durchbruch kam, wurde der Hochaltar des Münsters, worin der von Heinrich II. gestiftete Heiltumsschatz verborgen war, zertrümmert und der Mantel Heinrichs II. aus dem Münsterschatz verkauft.[68] Ein neuer Stadtpatron war auch schon gefunden: Im Jahr zuvor war sein Bildnis an der Fassade des Hauses zum Pfauen am Kornmarkt, gegenüber dem alten Rathaus gemalt worden, das Bildnis des Munatius Plancus.[69] Und auf den einst vom Papst verliehenen goldenen Baslerstab verzichtete man im Laufe der Reformation auch.[70] Schliesslich wurde 1608 auch die Marienstatue am Rathaus in eine Iustitia umfunktioniert.[71]

Und was für Basel galt, galt auch für das Reich: Der alte Brauch, dass die Reichskleinodien in Nürnberg jedes Jahr als Symbol und Ausdruck des Reichsverbandes am zweiten Freitag nach Ostern zur Verehrung ausgestellt worden waren, wurde nach 1523, als Nürnberg sich dem reformatorischen Bekenntnis anschloss, aufgegeben. Was für uns nur noch Beispiele von Ikonographie und historischem Wissen sind, das waren damals bildhafte Zeugnisse von solcher Kraft, dass man sie bei Lebensänderungen zerstören musste, um so mehr sie früher die Lebensgestaltung bestimmt hatten. Deshalb wäre es oberflächlich anzunehmen, die Wahl der Kaiserkrone sei damals zufällig und nur ästhetisch bedingt gewesen.

Erinnerung an Karl den Grossen

Bürgermeister Meyer wählte jedoch jene Krone, die man Karl dem Grossen zuschrieb. Das ist insofern erstaunlich, als in Basel, einer Heinrich-Stadt, kein Karlskult nachweisbar ist.[72]

Obwohl Karl der Grosse das Bistum Basel begründen half und der erste bedeutende Bischof Haito zu seinen Vertrauten gehörte, war die Erinnerung an ihn zu schwach, als dass neben dem Kult Heinrichs II. ein eigener Karlskult hätte wachsen und bestehen können.[73] Indessen: Karl erlebte damals aus aktuellen politischen Gründen ein allgemeines Revival: Schon seit Anfang des 15. Jahrhunderts war die kaiserliche Macht und damit der Glaube an eine religiös-politische Einheit, an das sacrum imperium, am Ver-

blassen. Je weniger die römisch-christliche Reichsidee eine praktische Rolle spielte, und je weniger die sakrale Staatsauffasssung mit der Rechtswirklichkeit übereinstimmte, desto mehr konnte die Reichsmetaphysik und Kaiserherrlichkeit Gegenstand von Hoffnungen und Utopien werden. In der allgemeinen politischen Not galt Karl manchen, etwa Melanchthon, als der grosse Friedenskaiser.[74] Die Zeit und die Figur Karls des Grossen waren so sehr in die Vergangenheit entrückt, dass es leicht fiel, an dessen Andenken Hoffnungen zu knüpfen.[75] Die elsässischen Humanisten Sebastian Brant, Peter Andlau, Pamphilius Gengenbach und Jacob Wimpfeling verherrlichten Karl den Grossen aus deutschnationalem Eifer; er diente ihnen als Gallionsfigur ihrer antifranzösischen Propaganda.[76] Franz I. hinwiederum aspirierte auf die Kaiserkrone. Leo X. unterstützte ihn, und deshalb musste Raffael in seinem Fresko «Die Krönung Karls des Grossen» in der Stanza dell'Incendio dem Kaiser die Gesichtszüge Franz' I. geben. Es sollte da die mittelalterliche Theorie der Translatio imperii beschworen werden, die besagt, dass Leo III. an Weihnachten 800 Karl dem Grossen die Kaiserkrone aufgesetzt und ihm damit das Römische Imperium, das letzte der vier Weltreiche in Daniels Traum, übertragen habe. Leo X. hatte schon mit der Wahl seines Namens ein Programm gesetzt und wollte mit dem Raffael erteilten Auftrag die Suprematie des Papstes über den Kaiser propagieren.[77]

Selbstverständlich wurde dem damals jugendlichen Karl V. Karl der Grosse als Vorbild hingestellt. So schrieb ihm Gattinara kurz nach seiner Wahl 1519: «Sire! Da Gott der Schöpfer Euch die Gnade erwiesen hat, Eure Würde über alle christlichen Könige und Fürsten zu erhöhen, indem Er Euch zum grössten Kaiser und König seit der Teilung des Reiches Karls des Grossen, Eures Vorgängers, machte und Euch auf den Weg der rechtmässigen Weltherrschaft verwies, um den ganzen Erdkreis unter einem Hirten zu vereinigen, ist es recht und billig, dass Eure Kaiserliche Majestät sich vor der Sünde des Undanks hüte und dem Schöpfer, den wahren Geber aller Güter, sich dankbar erkenne.»[78] Karl V. ist nicht nur ein direkter Nachfolger Karls des Grossen wie viele andere Kaiser vor ihm; Gattinara machte überdeutlich, dass Gott es sei und nicht der Papst, der dem Kaiser seine Machtfülle schenkt, und dass der Kaiser allein Gott und nicht etwa dem Papst Dankbarkeit bezeugen muss; er wollte die ganze damals bekannte Welt unter einem einzigen Herrscher vereinigt sehen und benutzte zur Formulierung und Einprägung dieses politischen Zieles absichtlich das biblische Bild des guten Hirten. Als er aber an Erasmus schrieb, um ihn für seine Ideen zu gewinnen, da antwortete ihm Erasmus, dass allein Christus der wirkliche Kaiser sei.[79]

In zahlreichen in Basel auch nach der Reformation erschienenen reichshistorischen und reichsrechtlichen Schriften wird auch Karl der Grosse in Erinnerung gerufen, jedoch als Gegenspieler des Papstes. Diese Publikationen hatten zum Ziel, das Kaisertum zu propagieren und zu stützen, weil allein ein starker Kaiser Halt gegen päpstliche Macht biete. Die mittelalterliche Theorie der Translatio imperii wurde bestritten oder man polemisierte dagegen: Seit das Reich an Karl den Grossen übergegangen sei, würden die Kaiser von den Päpsten ausgenutzt, meinte Simon Schard; Flacius Illyricus behauptete, Gott und nicht ein Papst habe das Reich an Karl den Grossen übertragen; und Nicolaus Cisner erinnerte daran, dass die Synode im Lateran Karl dem Grossen das Recht der Papstwahl übertragen habe. Die Schriften der mittelalterlichen Streiter gegen die Translatioidee, etwa Marsilius von Paduas «Defensor pacis», wurden damals in Basel neu aufgelegt. Man wollte propagieren, dass der Kaiser eine vom Papst gänzlich unabhängige Macht besitze.[80]

Erasmus – Beatus Rhenanus – Ludwig Baer

Wenn man nach der Lektüre solcher Schriften auf das Madonnenbild Jacob Meyers und Hans Holbeins blickt, dann wird deutlich, dass das Bild gerade nicht dieses Kaiserverständnis ausdrückt: Ecclesia und Imperium sind eben gerade nicht als voneinander unabhängige politische Kräfte dargestellt. Da Maria, die Ecclesia, die Kaiserinsignien trägt, mag man vielmehr an jene mittelalterlichen Überzeugungen denken, die Gregor VII. 1075 in seinem «Dictatus papae», im 8. Abschnitt formulierte: «Quod (Romanus pontifex bzw. papa) solus possit uti imperialibus insignibus.»[81] Das Bild mag daran erinnern, dass jenes Imperium, das Papst Leo III. einst Karl dem Grossen, ohne sein vorheriges Wissen, wie die Legende meint, übertragen hat, in der endzeitlichen Erfüllung der Heilsgeschichte an die Kirche zurückgehen werde, so wie jeder König beim Betreten einer Kirche oder wenn er dem Papste gegenübertrat, um die Lehensabhängigkeit zu bezeugen, schon die Krone niederlegte und sie bisweilen auch einer Kirche stiftete, zumal St. Peter, und damit des Papstes theokratischen Anspruch respektierte.[82]

Auf der Suche nach dem Denker, der dem Bildkonzept Pate gestanden haben mag, möchte man am liebsten den Namen Erasmus finden, wie er auch nahe ist, wenn man sich mit Holbein beschäftigt. Trotz der Bildnisaufträge hat sich aber kein Einfluss des Humanisten auf Holbeins Bildprogramme nachweisen lassen. Das gilt auch für das Programm der Darmstädter Madonna.[83] Erasmus widmete seine Übersetzung des Neuen Testamentes 1516 Leo X., dem «totius orbis princeps». Der Papst ist also der princeps republicae christianae. Erasmus vertrat, wie andere Humanisten auch, die hierokratische Doktrin, und er war skeptisch, als der neue Kaiser eine Universalmonarchie anstrebte. Seine Haltung scheint also genau zum Bildgehalt der Darmstädter Madonna zu passen. Allerdings, als Antonio Pucci in der Schweiz für die päpstliche Sache warb und dabei Jacob Meyer und Ludwig Baer gewann, da kritisierte er ihn als masslos.[84] In einem 1523 an Franz I. gerichteten Brief vertrat er die Zweischwertertheorie: Christus habe den Verkündern des Evangeliums das eine Schwert, das andere den Verteidigern des staatlichen Friedens gegeben, und schliesst: «Wenn beide ihr Schwert immer bereithiel-

ten, d.h. die ihnen verliehene Gewalt richtig gebrauchten, dann, glaube ich, würden wir, die wir viel mehr Christen genannt werden, als dass wir es wirklich sind, nicht so oft ruchlos das Schwert gegen das Leben der Brüder zücken.»[85] Es finden sich in seinen Schriften also gegensätzliche staatstheoretische Positionen, um so mehr, als er darauf vertraute, dass allein eine humanistische Bildungsgemeinschaft den Frieden bringen und garantieren könne.

Wenn man aber unter den genannten Humanisten jenen suchen will, der Hans Holbein und Jacob Meyer bei der Wahl des Insigne beraten haben mag, dann stösst man auf Beatus Rhenanus.[86] Salomon Vögelin sah in ihm jenen Humanisten, der Hans Holbein die klassische Bildung vermittelt und das Programm der Fresken im Rathaus entworfen hatte.[87] Als Philologe und Historiker hatte Beatus einen ausgeprägten Sinn auch für das Bildhafte und verfügte über breite, fundierte historische Kenntnisse; von ihm stammt die erste Beschreibung der Goldenen Altartafel im Münster, und er war der einzige Humanist, der vor 1538 neben Dürer, Cranach und Baldung auch Hans Holbein in einer öffentlichen Schrift erwähnte.[88] Er hat sich auch mit der Epoche Karls des Grossen beschäftigt; in seinem Buch «Rerum Germanicarum libri III» widmete er der Epoche dieses Kaisers einige Seiten, auch ihm war sie eine glanzvolle Zeit.[89] Die Kaiser sollten, so war Rhenanus' Überzeugung, aller weltlichen Pflichten enthoben und Tagespolitik und Kaisertum geschieden sein. Das Kaisertum verkörperte ihm eine Macht, die über den Parteien stehe. Wie andere elsässische Humanisten sah Beatus Rhenanus in der kaiserlichen Gewalt das Fundament und das Mittel für die kirchliche und politische Einigung.

Kaisertreue, die drückt aber Holbeins Bild gerade nicht aus. Es propagiert vielmehr die kirchlichen und politischen Überzeugungen von Jakob Meyers Schwager Ludwig Baer[90]: Er vertrat immer die päpstliche Position. Ihn schickte man als einen der Präsidenten zum Badener Religionsgespräch. Nach der Reformation in Basel musste er die Stadt bald verlassen. Er suchte weiter den Kontakt mit Pucci und besuchte ihn in Rom. Seine Freundschaft mit Hieronymus Aleander, den er schon während seiner Studienzeit in Paris Anfang des Jahrhunderts kennengelernt hatte und der den kaiserlichen Reichsbann gegen Luther erwirkte, pflegte er weiter. Ersamus dagegen, der einst mit Alexander in Venedig Freundschaft gepflegt hatte, distanzierte sich von diesem für die päpstliche Sache kämpfenden Humanisten.[91]

Mehr als ein Umfeld staatstheoretischer Meinungen umreissen kann man zum Verständnis des Bildes wohl nicht. Wichtiger dafür ist der staatsikonographische Kontext der Stadt Basel. Jedem Betrachter musste damals augenfällig sein, dass Jacob Meyer eine religiös-politische Einheit unter dem Primat der Ecclesia erhoffte, von der man gleichzeitig glaubte, dass sie erst am Ende aller Tage eintreten werde. Dass Jacob Meyer in seinem Bild die Superiorität der Kirche ausgedrückt sehen wollte, kann annehmen, wer bedenkt, dass er pästlich gesinnt blieb, selbst dann, als er für Franz I. votierte, da sich doch Leo X. und Clemens VII. selbst mit dem Franzosen verbündet hatten. Das Bild beschwor die religiöse Einheit gegen die Reformation, die politische gegen das in Frankreich und auch unter den Reichsständen erwachende Nationalbewusstsein und schliesslich gegen die gärenden Kräfte, deren Opfer Jakob Meyer 1521 geworden war, auch jene ständische gesellschaftliche Ordnung, die ihm einst Sicherheit und Erfolg garantiert hatte.

Die religiös-politische Einheit wurde wohl nur noch einmal beschworen, 1530, als Karl V. in Deutschland bedrängt wurde und die Kaiserkrönung durch den Papst erstrebte. Seine Krönung in Bologna war reich an genauer Symbolik: Am 22. Februar, am Fest der Cathedra Petri, liess er sich im Palazzo pubblico mit der eisernen Krone krönen und am 24. Februar, an seinem Geburtstag und am Jahrestag der Schlacht von Pavia, krönte ihn der Papst in San Petronio zum Kaiser; die Kirche war so ausgeschmückt, dass sie der Peterskirche in Rom glich. Gemeinsam verliessen Papst und Kaiser im vollen Schmuck ihrer Würde die Kirche, und als der Papst sein Pferd bestiegt, hielt ihm der Kaiser die Steigbügel.[92] Es war das letze Mal, dass ein Papst einen Kaiser krönte und damit die universale Einheit kirchlicher und weltlicher Macht beschwor.

Schaufrömmigkeit

Jede Interpretation der Darmstädter Madonna muss berücksichtigen, dass wir zwar den wahrscheinlichen ehemaligen Standort des Bildes, die Hauskapelle im Gundeldinger Schloss, kennen, aber über ihre Ausstattung nichts wissen. Das Bild muss aber zu dieser in einem gewissen Bezug gestanden haben, denn so, wie es heute überliefert ist, fehlt ihm nicht nur der originale Rahmen, sondern z. B. auch die Wappen. Bildete Holbeins Werk mit weiterem Schmuck ein grösseres ikonographisches Programm? Ergab sich daraus ein für die Bilddeutung entscheidender Sinnbezug?[93]

Kehren wir zum Ausgangspunkt unserer Überlegungen, zur Krone Mariens, zurück. Der fromme Besucher der Nürnberger Heiltumsweisung wusste, dass die Krone des irdischen Kaisers auf die Krone und das Reich des überirdischen Kaisers hinweist.[94] Irdische und himmlische Sphäre trafen in der Kaiserkrone aufeinander. Die Reichskrone vereinte in ihrer Symbolik irdischen Herrschaftsanspruch und zeitüberdauernde göttliche Heilsordnung. Den Kronen eignet eine Doppelnatur, sie galten als materiell und immateriell zugleich.[95] Deshalb sind sie wie Reliquien heiltumsfähig und besitzen die Eigenschaft, zwischen Sinnlichem und Transzendentalem zu vermitteln. Dieses Insigne ist mehr als ein blosses staatsrechtliches Kennzeichen; es verfügt, nach damaligem Verständnis, selbst über eine eigene Wirkkraft. Deshalb ist es in der religiös geprägten, transzendental orientierten Vorstellungswelt von besonderer Bedeutung. Gold und kostbare Steine verweisen in ihrem Glanz auf das, was selbst hindurchleuchtet und in Erschei-

nung tritt.[96] Man sah die Heiltümer in doppeltem Sinn: In den realen Dingen erschaute der Betrachter zugleich die Geheimnisse und Wahrheiten, deren Wiederschein sie sind.

Die Krone in Holbeins Bild bringt die Nürnberger Heiltumsweisung in Erinnerung und damit die besondere Schaufrömmigkeit.[97] Wenn der Pilger mit der richtigen frommen Einstellung der Heiltümer ansichtig wurde, dann erfuhr er mit Hilfe sinnlicher Wahrnehmung Übersinnliches, an Sinnlichem erfuhr er die Gegenwärtigkeit der Heilsgeschichte. Er lebte selbstverständlich im Glauben an die Superiorität der geistlichen Gewalt, denn nur sie vermochte ihm schon auf Erden einen Ablass zu vermitteln.[98]

Diese Schaufrömmigkeit hat Holbein in seinem Bilde dargestellt.[99] Wie die Krone in sich Realia und Transzendentalia bindet, so vereint das Bild in sich die beiden Realitätsebenen des irdischen Zeitgeschehens und der Heilsgeschichte. Deshalb hat Holbein Maria so dargestellt, dass sie den Andächtigen entgegentritt: Das Transzendentale tritt in den Raum des Realen. Mit Kunst wird die Erfahrung des Kultes gezeigt, das Bildsehen erinnert das Reliquienschauen, die künstlerische Schönheit die christliche Epiphanie.

ANMERKUNGEN

1 HANS REINHARDT, *Die Madonna des Bürgermeisters Meyer von Hans Holbein d. J.*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 15, 1954/55, S. 244–254.

2 HANS REINHARDT (vgl. Anm. 1) übernimmt eine schon von Emil Major und Rudolf Riggenbach vorgetragene These. – Zum Gundeldinger Schloss, abgebrochen 1954: CARL ROTH, *Die Burgen und Schlösser der Schweiz* IV a, Kantone Basel-Stadt und Basel-Landschaft, I. Teil, Basel 1932, S. 113. – RUDOLF RIGGENBACH, *Die Besitzungen der Walliser in Basel*, in: Blätter aus der Walliser Geschichte 1944, S. 473–502; vor allem S. 476–478, mit einer Zeichnung Emanuel Büchels von 1754, im Staatsarchiv Basel.

3 Die wichtigste Literatur zum Bild: HEINRICH ALFRED SCHMID, *Hans Holbein der Jüngere. Sein Aufstieg zur Meisterschaft und sein englischer Stil,* Basel l958, Bd. 1, S. 196–206, mit einer Rekonstruktion des Rahmens noch ganz im Sinne der Neo-Renaissance. – ERWIN TREU, *Die Madonna des Basler Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen*, in: Die Malerfamilie Holbein. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel 1960, S. 206–208. – OTTO BENESCH, *Die deutsche Malerei. Von Dürer bis Holbein,* Genf 1966, S. 161f. – JOHN ROWLANDS, *Holbein. The Paintings of Holbein the Younger.* Complete Edition, Oxford 1985, S. 131 Nr. 23. – In der Zeitschrift: Das Münster, 44, 1991, S. 382 wurde das Bild unter dem Titel: *«Das besondere Bild: Die Darmstädter Madonna»* vorgestellt mit einem Text aus WILHELM PINDER, *Holbein der Jüngere und das Ende der altdeutschen Kunst,* Köln 1951, S. 49–52. – MAX IMDAHL, *Hans Holbeins «Darmstädter Madonna» – Andachtsbild und Ereignisbild*, in: Gesammelte Schriften, Bd. 2, Zur Kunst der Tradition, Frankfurt a. M. 1996, S. 233–279. – Hingewiesen sei auf das kuriose Urteil von VICTOR KURT HABICHT, *Maria,* Oldenburg 1926, S. 131–134: Das Bild sei künstlerisch virtuos, inhaltlich aber trivial. – Demnächst wird erscheinen: OSKAR BÄTSCHMANN/PASCAL GRIENER, *Die «Darmstädter Madonna» von Hans Holbein. Vom imperialen Schutzbild zum Epitaph*, Frankfurt am Main 1997.

4 HEINRICH ALFRED SCHMID (vgl. Anm. 3), Bd. 3, Abb 38. – MAX IMDAHL (vgl. Anm. 3), S. 245.

5 HANS REINHARDT (vgl. Anm. 1), S. 249.

6 HORST SCHOLZ, *Das Bildarchiv Foto Marburg und die Erschliessung seiner Bestände mittels EDV. Hans Holbeins «Darmstädter Madonna». Möglichkeiten und Grenzen der Datenerfassung,* in: Fotografische Sammlungen mittelalterlicher Urkunden in Europa (= Historische Hilfswissenschaften, Bd. 1.), Sigmaringen 1989, S. 141–154, S. 147, Anm. 9.

7 CHRISTL AUGE, *Zur Deutung der «Darmstädter Madonna»* (= Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte 19), Frankfurt a. M./Bern 1993.

8 *Marienlexikon*, hrsg. im Auftrag des Institutum Marianum Regensburg e. V. von REMIGIUS BÄUMER und LEO SCHEFFCZYK, St. Ottilien 1988; siehe unter «Krone», Bd. 3, S. 685–690, hier: S. 689. – EDWIN HALL/HORST UHR, *Das Kronenmotiv bei Maria und den anderen Heiligen in der altkölner Malerei*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 56, 1995, S. 101–126.

9 Ausser in der byzantinischen Kunst, wo Maria in den Kaiserornat gekleidet und mit einer kaiserlichen Krone bekrönt wurde. Zu einem ausserordentlichen Werk vgl. CARLO BER-

TELLI, *La Madonna di Santa Maria in Trastevere. Storia – iconografia – stile di un dipinto romano dell'ottavo secolo,* Rom 1961; zur Krone S. 67–69. – JUTTA STRÖTER-BENDER, *Die Muttergottes. Das Marienbild in der christlichen Kunst. Symbolik und Spiritualität,* Köln 1992. – Zu den Madonnenkronen des 15. Jahrhunderts siehe PERCY ERNST SCHRAMM, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert* (= Schriften der Monumenta Germaniae historica 13,1–3), Stuttgart 1956, Bd. 3, S. 996–1001.

10 HANS REINHARDT (vgl. Anm. 1), S. 249, Anm. 16.

11 PERCY ERNST SCHRAMM/FLORENTINE MÜTHERICH, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Karl dem Grossen bis Friedrich II. 768–1250* (= Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München II), München 1962, S. 141, Nr. 67. – NIKOLAUS GRASS, *Reichskleinodien. Studien aus rechtshistorischer Sicht,* Graz 1965. – MECHTHILD SCHULZE-DÖRRLAMM, *Die Kaiserkrone Konrads II. (1024–1039). Eine archäologische Untersuchung zu Alter und Herkunft der Reichskrone* (= Römisch-Germanisches Zentralmuseum. Forschungsinstitut für Vor- und Frühgeschichte. Monographien Band 23), Sigmaringen 1991. – Neuestens: HERMANN FILLITZ, *Bemerkung zur Datierung und Lokalisierung der Reichskrone*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 46, 1993, S. 313–334. – Dass die deutsche Reichskrone ein reichspolitisches Symbol und kein Kennzeichen eines bestimmten deutschen Kaisers war, ergibt sich etwa daraus, dass auf Münzen bezeichnenderweise die Herrscher nie mit der Reichskrone bekrönt sind, mit der einzigen Ausnahme – auch bezeichnenderweise – der Merseburger Münze Konrads II., des Restaurators der Reichskrone. Sie ist auch auf dem 1031 in seiner Anwesenheit eingeweihten Apsismosaik in Aquileia zu sehen. Dazu: PERCY ERNST SCHRAMM, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit 751–1190.* Neuauflage hrsg. von Florentine Mütherich, München 1983, S. 107 und 141.

12 CHRISTL AUGE (vgl. Anm. 7), S. 55.

13 PERCY ERNST SCHRAMM (vgl. Anm. 9), Bd. 1, S. 8–21 forderte deshalb eine Ikonographie der Insignien. – HERMANN FILLITZ, *Reale und fiktive Insignien als Symbole kaiserlicher Romherrschaft,* in: Rom im hohen Mittelalter. Studien zu den Romvorstellungen und zur Rompolitik bis zum 12. Jahrhundert, Reinhard Elze zur Vollendung seines siebzigsten Lebensjahres gewidmet, hrsg. von BERNHARD SCHIMMELPFENNIG/LUDWIG SCHMUGGE, Sigmaringen 1992, S. 5–14. – Und: JÜRGEN PETERSOHN, *«Echte» und «falsche» Insignien im deutschen Königsbrauch des Mittelalters? Kritik eines Forschungsstereotyps* (= Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang von Goethe-Universität Frankfurt a. M., 30/3), Stuttgart 1993.

14 ALPHONS LHOTSKY, *Dr. Jacob Mennel. Ein Vorarlberger im Kreis Kaiser Maximilians I.* (zuerst 1936) und: *Neue Studien über Leben und Werk Jacob Mennels* (zuerst 1951), beide Aufsätze wieder abgedruckt in: ALPHONS LHOTSKY, *Das Haus Habsburg* (= ALPHONS LHOTSKY, Aufsätze und Vorträge, Bd. 2), München 1971, S. 289–322. – PERCY ERNST SCHRAMM (vgl. Anm. 9), Bd. 3., S. 1019–1024.

15 PERCY ERNST SCHRAMM (vgl. Anm. 9), S. 389 kommt nur nebenbei auf ihn zu sprechen. – DAVID JAFFÉ, *Peiresc – Wissenschaftlicher Betrieb in einem Raritätenkabinett*, in: Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800, hrsg. von ANDREAS GROTE, Opladen 1994, S. 301–322.

16 EARL E. ROSENTHAL, *Die «Reichskrone», die «Wiener Krone» und die «Krone Karls des Grossen» um 1520,* in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 66, 1970, S. 7–48.

17 Nach Ausweis zahlreicher bildlicher Darstellungen trugen die Kaiser eine Doppelbügelkrone oder eine Mithrenkrone. PERCY ERNST SCHRAMM (vgl. Anm. 9), Bd. 1, S. 51–98 und Bd. 2, S. 561 ff.

18 KURT LÖCHER, *Dürers Kaiserbilder*, in: R. PÖRTNER (Hrsg.), *Das Schatzhaus der deutschen Geschichte,* 1982, S. 305–330, mit der älteren Literatur.

19 W. L. SCHREIBER, *Manuel de l'amateur. De la gravure sur bois et sur le métal au 15ième siècle,* Bd. 5, Nr. 4193 u. 4194. – ALBERT SCHRAMM, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, Bd. 18, Leipzig 1935, S. 10 und 12; Abb. 636–640 und 743. – Zur Heiltumsweisung: ARPAD WEIXLGÄRTNER, *Weisung der Heiligtümer zu Nürnberg,* in: Konsthistorisk Tidskrift 24, 1955, S. 74–84. – JULIA SCHNELBÖGL, *Die Reichskleinodien in Nürnberg 1424–1523*, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 51, 1962.

20 Dazu immer noch: Dem Erbern weysen wolgelerten meyster Albrechten Kirchhoff zw Leyptzigk meinem gunstigen hern vnd guten freund soll diss brieffbuch der Koberger zw Nurmbergk. O.O, 1881.

21 Flügelaltar der Kirche Maria im Schnee in Prag, Werk eines Dürer-Schülers; Heinrich II. trägt die einbügelige Plattenkrone. Farbtafel s. *Gotik in Böhmen*, hrsg. von KARL-MARIA SWOBODA, München 1969, S. 397. – Hans Reinhardt vermutete, Holbein sei bei der Wahl der Form «durch einen sachkundigen Humanisten» beraten worden, nannte aber keinen Namen; er habe die Form der Reichskrone vielleicht aus Albrecht Dürers für Kaiser Maximilian I. geschaffenem Holzschnitt «Grosser Triumphwagen» (erschienen 1522) gekannt. Dürer gab die Krone jedoch «falsch», nämlich mit gekreuzten Bügeln, also als Doppelbügelkrone wieder, die damals als Reichskrone galt. HANS REINHARDT (vgl. Anm. 1), S. 249 Anm.16.

22 *Marienlexikon* (vgl. Anm. 8), S 685: «Meist fliessen mehrere Gedanken zu einem ambivalenten Ganzen zusammen.»

23 Hier gelten die Perlen nicht als Symbol, sondern sind nur in ihrem Zahlenspiel mit den Edelsteinen für das ausgeklügelte staatspolitische Programm der Reichskrone von Bedeutung. Die Zahl der Perlen, nicht das Perlensymbol ist entscheidend. DECKER-HAUFF, in: PERCY ERNST SCHRAMM (vgl. Anm. 9), Bd. 1, S. 609.

24 *Der Physiologus*, übertragen und erläutert von OTTO SEEL, Zürich/München 1960, S. 42 f. – HUGO RAHNER, *Die gebärende Kirche*, in : HUGO RAHNER, Symbole der Kirche, Salzburg 1964, S. 140–161.

25 Schon GEORG GREVE, *Die nackte Figur im Vordergrund von Holbeins Madonna des Bürgermeisters Meyer*, in: Kunstchronik. Zeitschrift für Bildende Kunst N.F. 1890, S. 382–84. – Auch Hans Ost hat mit Hilfe eines anderen ikonographischen Vergleiches vermutet, dass dieser Knabe Johannes sein könnte: HANS OST, *Ein italoflämisches Hochzeitsbild und Überlegungen zur ikonographischen Struktur des Gruppenporträts im 16. Jahrhundert*, in: Wallraf-Richartz Jahrbuch 41, 1980, S. 133–142, hier: S. 141 Anm. 33. Man sei gewohnt gewesen, bei einem Madonnenbild mit einem Johannesknaben zu rechnen, auch wenn er nicht mit Fell oder Taufschale ausgewiesen war. – FRIEDRICH AUGUST VON METSCH, *Johannes der Täufer. Seine Geschichte und seine Darstellung in der Kunst,* München 1989, S. 197–199. – Noch in der neuesten Literatur, auch bei Max Imdahl, wird selbstverständlich von zwei Söhnen Meyers gesprochen; aber es steht keineswegs fest, dass er zwei Söhne hatte. EDUARD HIS, *Die Basler Archive über Hans Holbein den Jüngeren. Seine Familie und einige zu ihm in Beziehung stehende Zeitgenossen,* Basel 1870, der die Basler Archive nach Holbein und nach allem, was mit ihm und seinen Werken zusammenhängt, gründlich durchsuchte, hat keine Hinweise dafür; wenn His von zwei

Söhnen spricht, dann beruft er sich auf dieses Bild! – Nachweisbar ist übrigens auch ein Kind Meyers, das schon 1504 geboren worden ist; dazu PAUL KOELNER, *Die Zunft zum Schlüssel in Basel*, Basel 1953, S. 287 f.

26 Schon HANS REINHARDT (vgl. Anm. 1), S. 249 wies auf diese beiden Bilder hin, zu Pieros Bild: «... dem in manchen Zügen merkwürdig verwandten Bilde der Madonnna im Kreise von Engeln und Heiligen vor einer vertieften Muschelnische», zog aber keine ikonographischen Vergleiche, sondern nutzte diese drei italienischen Bilder für die Beobachtung, dass Holbein die Familienmitglieder viel näher an die Madonna herangerückt habe als die Italiener auf ihren Altar. – Für die Ikonographie vor allem BERTHE WIDMER, *Eine Geschichte des Physiologus auf einem Madonnenbild der Brera*, in: Zeitschrift für Religions-und Geistesgeschichte 15, 1963, S. 313–330. – CHRISTL AUGE (vgl. Anm. 7), S. 34–38, kommt auf diese Zusammenhänge nicht zu sprechen.

27 HUGO RAHNER, *Maria und die Kirche,* Innsbruck/Wien/München 1962. – ANTON MEYER, *Das Bild der Kirche. Hauptmotive der Ecclesia im Wandel der abendländischen Kunst* (= Welt des Glaubens in der Kunst, Bd. 3), Regensburg 1962. – VERA SUSSMANN, *Maria mit dem Schutzmantel,* in: Marburger Jahrbuch 5, 1929, S. 285–351. Sie bringt keine Madonnendarstellung von vergleichbarem symbolischem Gehalt. – LEOPOLD KRETZENBACHER, *Schutz- und Bittgebärden der Gottesmutter. Zu Vorbedingungen, Auftreten und Nachleben mittelalterlicher Fürbitte-Gesten zwischen Hochkunst, Legende und Volksglauben* (= Bayerische Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte 1981, Heft 3), München 1981.

28 Könnten die wenigen Weinstockblätter aber nicht nur ein Zierstück sein? Holbein stellte sie nämlich oft auch dar in den Hintergründen verschiedener Porträts, von Bonifacius Amerbach wie von Lady Guilford. Aber beim letzten Abendmahle, entstanden um 1524, wird die Weinblattranke wohl sicher als eucharistisches Symbol zu interpretieren sein, wie bei den Porträts als eine Beigabe von einem Stück Natur. – A. THOMAS, *Maria die Weinrebe*, in: Kurtriererisches Jahrbuch 1970, S. 30–55.

29 Die Zahl muss man erschliessen; vgl. auch CHRISTL AUGE (vgl. Anm. 7), S. 20.

30 Zum Thema der Heilsgeschichte als auszeichnende Besonderheit der christlichen Religion: HENRI DE LUBAC, *Katholizismus als Gemeinschaft,* Einsiedeln/Köln 1943, S. 121–144.

31 INGRID FLOR, *Die Krönung Mariae und der «Christus-Adler». Zur Herrschaftssymbolik spätmittelalterlicher Endzeitprophetie,* in: Umeni 40, 1992, S. 392–412. – HORST FUHRMANN, *«Der wahre Kaiser ist der Papst.» Von der irdischen Gewalt des Mittelalters,* in: Das antike Rom in Europa (= Schriftenreihe der Univerisität Regensburg 12, 1985), gekürzt wiederabgedruckt in: HORST FUHRMANN, *Einladung ins Mittelalter,* München 1989, S. 121–134.

32 Zum Verhältnis Auftraggeber-Künstler bei Hans Holbein vgl. etwa mit Bezug auf das Gesandtenbild: PETER CORNELIUS CLAUSSEN, *Der doppelte Boden unter Holbeins «Gesandten»*, in: Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg, hrsg. von ANDREAS BEYER u.a., Alfter 1993, S. 177–202, vor allem S. 182, opponiert gegen MARK ROSKILL/CRAIG HARBISON, *On the Nature of Holbein's Potraits,* in: Word and Image 3, 1987, S. 1–26, die davon ausgehen, dass Holbein das Gesandten-Bild ziemlich selbständig konzipiert habe. – Zur Funktion gerade der Auftraggeberkunstgeschichte für die schweizerische Kunstgeschichte Emil Maurer: «In einem Lande ohne Kunsttheorie und ohne normensetzende Gesellschaft hängt die Stilwahl mehr als anderswo vom Willen des Auftraggebers und von der Funktion des Werkes ab.» EMIL MAURER, *Im Niemandsland der Stile,* in: Unsere Kunstdenkmäler 31, 1980, S. 296–316. – Zum Auftragsanlass: HANS REINHARDT (vgl. Anm. 1), S. 248, schliesst nicht die von Burckhardt-Werthemann vorgebrachte Meinung aus, dass das Bild zur Verlobung von Meyers Tochter bestellt worden sei, denn die Nelke im Kopfputz der Tochter sei ein Zeichen des Verlöbnisses. Das mariologische Thema des Bildes, Maria als Braut Christi, spräche zumindest nicht dagegen. Ob aber allein eine Verlobung als Anlass zu einem solchen Bilde genügt hätte? Gerade die Form von Holbeins Marienkrone spricht dagegen: Es besteht nämlich ein Zusammenhang zwischen der Form der Frauenkronen und dem Brautschapel. (vgl. PERCY ERNST SCHRAMM [vgl. Anm. 9], S. 984 und 995); beiden Grundformen ist ein Kranz das Zeichen der Jungfräulichkeit. Wenn also die Darmstädter Madonna anlässlich der Verlobung von Meyers Tochter in Auftrag gegeben worden wäre, dann hätte Holbein Maria sicher eine «weibliche» Kranzkrone aufgesetzt, die zudem der üblichen Form der Marienkronen entsprochen hätte.

33 Zu Jacob Meyer: RUDOLF WACKERNAGEL, *Geschichte der Stadt Basel*, Bd. 3, Basel 1924, vor allem S. 121f. – HANS FÜGLISTER, *Handwerksregiment: Untersuchungen und Materialien zur sozialen und politischen Struktur der Stadt Basel in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts* (= Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft 143), Basel/Frankfurt a. M. 1981, passim. – EDUARD HIS, (vgl. Anm. 25), S. 39–46.

34 PAUL KOELNER (vgl. Anm. 25), S. 287–288. – Biographische Beiträge, die ohne Nachweise allerdings wissenschaftlichen Ansprüchen nicht genügen, hat unter verfremdendem Titel publiziert CARL BURCKHARDT-SARASIN, *Aus der Geschichte von Basels Handel*, in: Basler Staatskalender mit Schreibmappe 1960, S. 14–27 und 1962, S. 15–27, auf die mich der Basler Bibliograph Hans Berner verdankenswerter Weise hingewiesen hat.

35 AUGUST BURCKHARDT, *Die Familie Baer,* in: Basler Biographien, Bd. 1, Basel 1900, S. 59–90.

36 *Eidgenössische Abschiede aus dem Zeitraume von 1500–1520*, bearb. von ANTON PHILIPP SEGESSER, Luzern 1869 (= Der amtlichen Abschiedesammlung Bd. 3, Abteilung 2), S. 351.

37 von Verena, Witwe des Johannes Bez von Durlach. Staatsarchiv Basel B 18, fol. 54^{v}, nach RUDOLF RIGGENBACH (vgl. Anm. 2), S. 476.

38 BRUNO KOCH, *Kronenfresser und deutsche Franzosen. Zur Sozialgeschichte der Reisläuferei aus Bern, Solothurn und Biel zur Zeit der Mailänderkriege,* in: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 46, 1996, S. 151–184.

39 HANS REINHARDT, *Nachrichten über das Leben Hans Holbeins des Jüngeren,* in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 89, 1982, S. 256. – CHRISTIAN MÜLLER, *Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett Basel,* Teil 2A: *Die Zeichnungen von Hans Holbein dem Jüngeren und Ambrosius Holbein* (= Beschreibender Katalog der Zeichnungen, Bd. 3), Basel 1996, S. 10: Herbst habe den Auftrag seinem Gesellen vermittelt.

40 Zur Wahrnehmungsgeschichte vor allem der italienischen Kriegszüge vgl. ARNOLD ESCH, *Mit Schweizer Söldnern auf dem Marsch nach Italien. Das Erlebnis der Mailänderkriege 1510–1515 nach bernischen Akten,* in: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken 70, 1990, S. 348–440, bes. S. 392 ff. – ARNOLD ESCH, *Staunendes Sehen, gelehrtes Wissen,* in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 50, 1987, S. 385–391. – ARNOLD ESCH, *Anschauung und Begriff. Die Bewältigung fremder Wirklichkeit durch den Vergleich in Reiseberichten des späten Mittelalters*, in: ARNOLD ESCH, Zeitalter und Menschenalter. Der Historiker und die Erfahrung vergangener Gegenwart, München 1994, S. 70–92.

41 BERTHOLD HINZ, *Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses*, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19, 1974, S. 139–218. – CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 39), S. 67.

42 HANS REINHARDT (vgl. Anm. 39), S. 258, meint, die Ausmalung des Rathaussaales habe Hans Oberried, Zahlmeister, an Hans Holbein vermittelt und nicht Jacob Meyer, der schon in Misskredit geraten sei.

43 Zu Ludwig Baer vgl. AUGUST BURCKHARDT (vgl. Anm. 35), S. 74 ff. – *Helvetia Sacra*, hrsg. von ALBERT BRUCKNER, Bd. 2, 2, Bern 1977, 146–147. – PETER. G. BIETENHOLZ, *Ludwig Baer (24. Mai 1479–14. April 1554)*, in: Contemporaries of Erasmus. A biographical register of the Renaissance and Reformation, Bd. 1, Toronto/Buffalo/London 1985, S. 84–86.

44 *Eidgenössische Abschiede* (vgl. Anm. 36), S. 357.

45 ALBERT BÜCHI, *Korrespondenzen und Akten zur Geschichte des Kardinals Matthäus Schiner*, 2 Bde., Basel 1920 und 1925.

46 *Akten über die diplomatischen Beziehungen der römischen Curie zu der Schweiz 1512–1552*, hrsg. von CASPAR WIRZ (= Quellen zur Schweizergeschichte Bd. 16), Basel 1895, S. 175 Nr. 83.

47 *Akten* (vgl. Anm. 46), S. 175.

48 ALBERT BÜCHI (vgl. Anm. 45), Bd. 2, S. 271.

49 *Aktensammlung zur Geschichte der Basler Reformation in den Jahren 1519 bis Anfang 1534*, Bd. 1, hrsg. von EMIL DÜRR, Basel 1921, S. 27.

50 LUDWIG PASTOR, *Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance und der Glaubensspaltung von der Wahl Leos X. bis zum Tode Klemens VII. (1513–1534)*. Erste Abtheilung, Freiburg 1906.

51 *Aktensammlung* (vgl. Anm. 49), S. 45. – HANS FÜGLISTER (vgl. Anm. 32), S. 263, stellt auch fest, dass nur Falkner und Gallician, nicht aber Meyer stille Pensionen angenommen haben. – Die Basler Geschichtsschreibung stützt ihr negatives Urteil über Meyer u.a. auf eine anonyme Chronik der Reformationszeit; sie hält zu Meyer fest, dass «vil irriger sachen erwachsen seündt aus seinen böszfündigen listen und anschlagen»; der Autor polemisiert hier gegen Meyers Eroberung von Pfeffingen, diesen Handstreich gegen das Basler Domstift; der Autor stammt aber aus dem Kreis des Stiftes und zeigt sich sonst als unzuverlässig: er behauptet, Meyer sei Maler gewesen. *Die Anonyme Chronik aus der Reformationszeit 1521–1526*, in: Basler Chroniken, Bd. 7, bearbeitet von AUGUST BERNOULLI, Leipzig 1915, S. 239–308; S. 258.

52 Zum Sieg der Handwerkszünfte über die Handelszünfte siehe: KATHARINA SIMON-MUSCHEID, *Basler Handwerkszünfte im Spätmittelalter. Zunftinterne Srukturen und innerstädtische Konflikte* (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 3, Bd. 348), Bern/Frankfurt/New York/Paris 1988, S. 293–304.

53 Die Stadt Basel will ihm für dieses Unternehmen kein Geld vorschiessen, aber «dem Hauptmann für die Beschaffung des Soldes freie Hand lassen». *Die Eidgenössischen Abschiede aus dem Zeitraum von 1521–1524*, hrsg. von JOHANNES STRICKLER, Brugg 1873 (= Der amtlichen Abschiedesammlung Bd. 4, Abtheilung 1a), S. 406.

54 LUDWIG PASTOR (vgl. Anm. 50), Zweite Abtheilung, Freiburg 1907.

55 *Eidgenössische Abschiede* (vgl. Anm. 36), S. 606. – MATTHIAS SENN, *Juliusschwert 1512. Geweihte Papstgeschenke an die Eidgenossen*, in: Zentralbibliothek Zürich, alte und neue Schätze, Zürich 1993, S. 44.

56 ULRICH BARTH, *Der Baslerstab vom 14. Jahrhundert bis zur Kantonstrennung 1832/33*, in: Basler Stadtbuch 96, 1975, S. 157–169. – Zu den Juliusbannern: HANS CHRISTOPH VON TAVEL, *Nationale Bildthemen* (= Ars Helvetica 10), Disentis 1992, S. 24–26.

57 *Schätze der Basler Goldschmiedekunst 1400–1989. 700 Jahre E.E. Zunft zu Hausgenossen*. Ausstellungskatalog Historisches Museum Basel, 4 Bde., Basel 1989.

58 CARL PFAFF, *Kaiser Heinrich II. Sein Nachleben und sein Kult im mittelalterlichen Basel*, Basel/Stuttgart 1963 (= Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft). Der Heinrichsstiftungen an das Münster wegen RUDOLF F. BURCKHARDT, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, Bd. 2: *Der Basler Münsterschatz* (=Die Kunstdenkmäler der Schweiz Bd. 4), Basel 1933. – Ende des 16. Jahrhunderts soll sich im Münsterschatz noch ein Kaiserthron, verziert mit Gold, Silber und Elfenbein, befunden haben; PERCY ERNST SCHRAMM (vgl. Anm. 9), Bd. 3, S. 1097.

59 HIERONYMUS BRILINGER, *Ceremoniale Basiliensis episcopatus* (1517), in: KONRAD W. HIERONIMUS, Das Hochstift Basel im ausgehenden Mittelalter. Quellen und Forschungen, Basel 1938, S. 97–320; zum Heinrichsfest S. 228–230.

60 Die Orgelflügel werden verschieden datiert: CHRISTIAN MÜLLER (vgl. Anm. 39), S. 115–118: wahrscheinlich 1525, in Auftrag gegeben vom Domkapitel oder vom Koadjutor des Bischofs von Uttenheim, Nikolaus von Diesbach; spätestens müssten sie 1528 entstanden sein, dann im Auftrag des Bischofs. – Zu den drei Klerikern: *Helvetia Sacra*, hrsg.von ALBERT BRUCKNER, Bd. 1, Bern 1972, S. 199 f. und 201 ff.

61 CASIMIR H. BAER, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, Bd. 1 (= Die Kunstdenkmäler der Schweiz Bd. 3), Basel 1932, S. 80. – CARL PFAFF (vgl. Anm. 58), S. 104.

62 Oder Thur (1480–1528); CASIMIR H. BAER (vgl. Anm. 61), S. 374 und Ergänzungen François Maurers im 1971 in Basel erschienenen Reprint S. 751. – CARL PFAFF (vgl. Anm. 58) weist auf Zeichnungen hin, die heute Jörg Schweiger zugewiesen werden; dazu TILMAN FALK, *Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett Basel*, Teil 1: *Das 15. Jahrhundert, Hans Holbein d. Ä. und Jörg Schweiger. Die Basler Goldschmiederisse* (= Beschreibender Katalog der Zeichnungen, Bd. 3), Basel 1979, Nr. 320 und 337, Tafeln 79 und 82.

63 Zu Basels Status als freie Reichsstadt: ANDREAS HEUSLER, *Verfassungsgeschichte der Stadt Basel im Mittelalter*, Basel 1860, S. 310–321.

64 CARL PFAFF (vgl. Anm. 58), S. 107 – Zu Glasers Wappenscheiben: BARBARA GIESICKE, *Glasmalerein des 16. und 20. Jahrhunderts im Basler Rathaus*, Basel 1994, vor allem S. 70–74. – BERND KONRAD, *Das Triptychon von 1524 in der Konradin-Kapelle des Münsters zu Konstanz und die Christoph-Bocksdorffer Frage*, in: Jahrbuch der staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Würtemberg 25, 1988, S. 54–83, vor allem S. 81–83. – Das von Maria und Heinrich II. umrahmte Basler Wappen hatte Tradition: EMIL MAJOR, *Ein Gemälde aus der Konzilszeit*, in: Jahresbricht des Historischen Museums 1926, S. 38 ff. – Die andern Stände wählten ihre Wappentiere oder Reisläufer, nur der Abt von Sankt Gallen die Heiligen Gallus und Othmar, die Patrone seines Klosters – Selbstverständlich war damals der Basilisk als Wappenhalter in Gebrauch, dazu Urs Grafs Titelblatt zu GLAREANS *«Panegyricus in laudatissimum Helvetiorum foedus» 1514*, aber da war das Wappen in Serie.

65 CASIMIR H. BAER (vgl. Anm. 61), S. 374. – Heinrich II. war eventuell auch auf dem Heilspiegelaltar des Konrad Witz dargestellt; vgl. dazu: MICHAEL SCHAUDER, *Der Basler Heilspiegelaltar des Konrad Witz – Überlegungen zu seiner ursprünglichen Gestalt*, in: Flügelaltäre des späten Mittelalters, hrsg. von HARTMUT KROHM/EIKE OELLERMANN, Berlin 1992, S. 103–122, vor allem S. 109.

66 CARL PFAFF (vgl. Anm. 58), S. 107.

67 Zum Programm GERT KREYTENBERG, *Hans Holbein d. J. – Die Wandgemälde im Basler Ratsaal,* in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 24, 1970 S. 77–100. – Und: CHRISTIAN MÜLLER, *Holbein und der Basler Grossratssaal,* in: Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts. Ausstellung Bernisches Historisches Museum und Kunstmuseum Bern, Bern 1991, S. 151–153.

68 ERNST ALFRED STÜCKELBERG, *Geschichte der Reliquien in der Schweiz,* Bd. 1, S. 1524–1530. – Zum Ratsbeschluss, das Heinrichsfest abzuschaffen: *Basler Chroniken,* 1, S. 417. – Zur Zertrümmerung des Hochaltares: *Des Kaplans Niklaus Gerung gen. Blauenstein Chronik der Basler Bischöfe,* in: Basler Chroniken, Bd. 7, bearb. von AUGUST BERNOULLI, Leipzig 1915, S. 95–162, S. 145 und S. 156.

69 Mit einer Inschrift des Beatus Rhenanus, gedruckt in seinen *Rerum germanicarum libri tres*, S. 138f. – Auch RUDOLF WACKERNAGEL (vgl. Anm. 33), S. 459, 497. – Zu Munatius Plancus: FELIX STÄHELIN, *Munatius Plancus,* in: Basler Biographien, Bd. 1, Basel 1900, S. 1–35. – Und *Colonia Apollinaris Augusta Eremita Raurica*, Ausstellungskatalog Universitätsbibliothek Basel, Basel 1975.

70 ULRICH BARTH (vgl. Anm. 56), S. 160.

71 CASIMIR H. BAER (vgl. Anm. 61), S. 374.

72 Zum Nachleben Karls des Grossen: ARNO BORST, *Das Karlsbild in der Geschichtswissenschaft vom Humanismus bis heute,* in: Karl der Grosse. Lebenswerk und Nachleben. Bd. 4: Das Nachleben hrsg. von WOLFGANG BRAUNFELS/PERCY ERNST SCHRAMM, Düsseldorf 1967, S. 364–402, vor allem S. 366 ff. – RÉGINE LAMPRECH, *Charlemagne after the Middle Ages: Forgotten Hero or Propaganda Image?,* in: Studi medievali 34 (1993), S. 325–340. – LIESELOTTE E. SAURMA-JELTSCH (Hrsg.), *Karl der Grosse als vielberufener Vorfahr. Sein Bild in der Kunst der Fürsten, Kirchen und Städte* (= Schriften des Historischen Museums), Sigmaringen 1994 , Frankfurt a. M. 1994. – KARL FERDINAND WERNER, *Karl der Grosse oder Charlemagne? Von der Aktualität einer überholten Fragestellung* (= Bayerische Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Sitzungsbericht 1995, Heft 460), München 1995, mit abundanter Bibliographie.

73 WOLFRAM VON DEN STEINEN, *Literarische Anfänge in Basel*, in: Menschen im Mittelalter, Bern/München 1967, S. 157–195.

74 ARNO BORST (vgl. Anm. 72), S. 368. – BRIGITTA SCHREYER-MÜHLPFORDT, *Die Karolingerzeit im Blickfeld deutscher Humanisten,* in: Philipp Melanchthon, Humanist, Reformator, Praeceptor Germaniae, Berlin 1963, S. 73–82.

75 Auch in alltäglichen Dingen: So schätzte Erasmus Karl den Grossen wegen seiner Bücherliebe: «Darauf verwandten die Fürsten ja einst besondere Sorgfalt,» stellte er mit Blick auf seine eigene Zeit resigniert fest. ERASMUS VON ROTTERDAM, *Briefe,* verdeutscht und hrsg. von WALTER KÖHLER, Leipzig 1938, S. 506.

76 JOSEPH KNEPPER, *Nationaler Gedanke und Kaiseridee bei den elsässischen Humanisten,* Bd. 1, Freiburg i. Br. 1898, S. 134, 154, 172–173.

77 JEAN GUILLAUME, *François Ier en Charlemagne. Réflexions sur un portrait,* in: Raffaello a Roma. Il Convegno di 1983, Rom 1986, S. 159–162. – LUDWIG PASTOR (vgl. Anm. 50), S. 497, meldete zu dieser schon von Jacob Burckhardt vorgetragenen Deutung allerdings Bedenken an. – Zur Translatio-Theorie siehe: WERNER GOETZ, *Translatio Imperii. Ein Beitrag zur Geschichte des Geschichtsdenkens und der politischen Theorien im Mittelalter und der frühen Neuzeit,* Tübingen 1958.

78 ALFRED KÖHLER (Hrsg.), *Quellen zur Geschichte Karls V.*, Darmstadt 1990, S. 59. – URSULA CZERNIN, *Gattinara und die Italienpolitik Karls V. – Grundlagen, Entwicklung und Scheitern eines politischen Programmes* (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 3. Geschichte und ihre Hilfswissenschaften, Bd. 559), Frankfurt a. M. 1993.

79 JOHN M. HEADLEY, *Gattinara, Erasmus, and the Imperial Configurations of Humanism*, in: Archiv für Reformationsgeschichte 71, 1980, S. 64–98.

80 SIMON SCHARD, *Hypomnema de fide, observantia ac benevolentia Pontificum Romanorum erga Imoeratores Germanicos.* – FLACIUS ILLYRICUS, *De translatio imperii Romani ad Germanos,* Basel 1566. – NICOLAI CISNERI, *Viri clarissimi, I.U. doctoris, de Federico II. imperatore oratio,* Basel 1565. – Diese Literatur von ARNO BORST (vgl. Anm. 72) leider ausgeblendet. – Zur Reichspublizistik in Basel: ANDREAS BUCKHARDT, *Johannes Basilius Herold. Kaiser und Reich im protestantischen Schrifttum des Basler Buchdrucks um die Mitte des 16. Jahrhunderts* (= Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, Bd. 104), Basel 1967.

81 PERCY ERNST SCHRAMM, *Sacerdotium und Regnum im Austausch ihrer Vorrechte: «imitatio imperii und imitatio sacerdotii»,* in: PERCY ERNST SCHRAMM, Kaiser, Könige und Päpste. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte des Mittelalters, Bd. 1, Stuttgart 1970, S. 57–102.

82 PERCY ERNST SCHRAMM, *Herrschaftszeichen, gestiftet...* (= Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil. hist. Klasse Jg. 1957, Heft 5). – Jedenfalls ist hier die Krone Karls des Grossen aus ihrer Legitimationspflicht, wie die Tagespolitik sie je verschieden forderte, in einen umfassenden Sinn gestellt, wie Leo I. ihn bestimmt hatte: Dass das Imperium Romanum vollendet sei in der Ecclesia Romana. – Ein Bekenntnis zu den Habsburgern war die Wahl dieser Krone nicht. Maximilian I., der doch alles unternahm, seinem Hause eine illustre Ahnenreihe zu komponieren, fand keine genealogische Möglichkeit, diesen grössten deutschen Kaiser zu einem Ahnherrn der Habsburger zu erklären; er konnte ihn nur unter jene Reihe seiner Reichsvorgänger zählen, die mit Theodosius beginnt. In seinen propagandistischen Unternehmungen spielte die Reichskrone, die man damals ja schon als Krone Karls des Grossen erkannte, keine Rolle und findet sich auch nicht bei den das Maximiliansgrab in Innsbruck vorbereitenden Arbeiten. – Zuletzt: *Ruhm und Sinnlichkeit Innsbrucker Bronzeguss 1500–1650. Von Kaiser Maximilian I. bis Erzherzog Ferdinand Karl.* Ausstellungskatalog Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum 1996. – Aber immer noch grundlegend VINCENZ OBERHAMMER, *Die Bronzebilder des Maximilian-Grabmales in der Hofkirche zu Innsbruck*, Innsbruck/Wien/München 1935, S. 130–132.

83 Erasmus' Vorbehalte gegen Holbein und seine Verehrung für Dürer sind bekannt; vgl. dazu ERASMUS VON ROTTERDAM (vgl. Anm. 75), S. 338 und S. 346.

84 ERASMUS VON ROTTERDAM (vgl. Anm. 75), S. 284.

85 ERASMUS VON ROTTERDAM (vgl. Anm. 75), S. 323–324.

86 ULRICH MUHLACK, *Beatus Rhenanus (1485–1547). Vom Humanismus zur Philologie,* in: PAUL GERHARD SCHMIDT (Hrsg.), Humanismus im deutschen Südwesten. Biographische Profile, Sigmaringen 1993, S. 195–220.

87 SALOMON VÖGELIN, *Wer hat Holbein die Kenntnis des classischen Alterthumes vermittelt?* in: Repertorium für Kunstwissenschaft 10, 1887, S. 345–371.

88 In seinen 1525 geschriebenen und 1526 bei Froben gedruckten Emendationen zu Plinius, SALOMON VÖGELIN (vgl. Anm. 87), S. 369. – Rhenanus beschäftigte sich auch historisch kritisch mit den Bildwerken aus der Karolingerzeit. Dazu FRANK HIERONYMUS, *Beatus Rhenanus und das Buch*, in: Les Amis de la Bibliothèque humaniste de Sélestat. Annuaire 1986, S. 68–144, bes. S. 107–109.

89 BEATUS RHENANUS, Rerum Germanicorum libri III, S. 93–94. – PAUL JOACHIMSEN, *Geschichtsauffassung und Geschichtsschreibung in Deutschland unter dem Einfluss der Humanisten,* Bd. 1, 129 f. – EDUARD FUETER, *Geschichte der neueren Historiographie*, München/Berlin 1911, S. 190–192.

90 Zu den bei PETER G. BIETENHOLZ (vgl. Anm. 43) genannten Schriften vgl. noch *Katalog der datierten Handschriften in lateinischer Schrift vom Anfang des Mittelalters bis 1500*, hrsg. von MAX BURCKHARDT u.a., Bd. 1, Dietikon/Zürich 1977, Nr. 338.

91 Dazu der Entwurf von FRIEDRICH HEER, *Die Dritte Kraft. Der europäische Humanismus zwischen den Fronten des konfessionellen Zeitalters,* Frankfurt 1959. Alexander sei ein «intransigenter Vorkämpfer einer neuen Orthodoxie» gewesen.

92 LUDWIG PASTOR (vgl. Anm. 50), S. 385–386.

93 War für die Ausschmückung der Hauskapelle im Gundeldinger Schloss die Kapelle des Hertenstein-Hauses in Luzern, ausgemalt von Hans Holbein d. Ä., vorbildlich? ADOLF REINLE, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern,* Bd. 3 (= Die Kunstdenkmäler der Schweiz Bd. 31), Basel 1954, S. 129–130.

94 ANTON LEGNER, *Reliquien und Kunst zwischen Antike und Aufklärung,* Darmstadt 1995, S. 96f. u. S. 103.

95 ERNST H. KANTOROWICZ, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittealters*, München 1990, S. 338–381.

96 HERWIG WOLFRAM, *Splendor imperii. Die Epiphanie von Tugend und Heil in Herrschaft und Reich* (= Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung. Ergänzungsband 20, Heft 3), Wien 1964.

97 ANTON L. MAYER, *Die heilbringende Schau in Sitte und Kult*, in: Heilige Überlieferung Ausschnitte aus der Geschichte des Mönchtums und des heiligen Kultes..., hrsg. von ODO CASEL, Münster 1938, S. 234–262.

98 ARPAD WEIXLGÄRTNER (vgl. Anm. 19).

99 WILHELM STEIN, *Holbein*, Berlin 1929, S. 88: Das Bild zeige die «Madonna (...) eines glaubensstarken, einhellig gebliebenen Mannes», umsichtiger dagegen WILHELM WAETZOLDT, *Hans Holbein d. J., Werk und Welt*, Berlin 1938, S. 93: «Bei Meyer das gläubige und vertrauensvolle Aufschauen, ein echter Andachtsblick, auf der weiblichen Gegenseite dagegen ein innerlich wenig berührtes blosses Dabeisein. Wie weit an dieser Abstufung ein tieferes religiöses Gefühl hier, eine kühlere Seelenhaltung dort Anteil haben, lässt sich nicht sagen.»

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2, 5–7: Öffentliche Kunstsammlung, Basel
Abb. 3, 4: Reproduktion aus EARL E. ROSENTHAL (vgl. Anm. 16).

ZUSAMMENFASSUNG

Die Krone der «Darmstädter Madonna» Hans Holbeins d.J. gleicht auffallend der sogenannten «Reichskrone» in Wien. Zur Zeit der Entstehung des Gemäldes galt diese als die Krone Karls des Grossen. Im Bild der «Darmstädter Madonna» fügt sich zum Motiv der Schutzmantel-Madonna dasjenige der bekrönten Ekklesia. Damit erinnert es an die mittelalterliche Vorstellung der Verbindung von Sacerdotium und Regnum. Die Deutung ist schwierig. Der Autor versucht eine Annäherung, indem er die Biographie und politische Gesinnung des Auftraggebers Jacob Meyer zum Hasen untersucht und Holbeins Bild in Beziehung zur kirchlich-politischen Ikonographie der Stadt Basel setzt. Bei aller Modernität des Bildauftrags lässt sich eine konservative, päpstlich orientierte politische Position des Auftraggebers ausmachen, der noch einmal das im Mittelalter gültige Weltbild, die Identität von Zeitgeschehen und Heilsordnung, beschwören und darin Schutz suchen wollte.

RÉSUMÉ

La couronne de la «Vierge de Darmstadt» de Hans Holbein le Jeune montre une ressemblance surprenante avec la «couronne impériale» de Vienne. A l'époque de la création de la peinture, cette couronne était considérée comme étant celle de Charlemagne. L'image de la «Vierge de Darmstadt» présente deux motifs: celui de la Vierge de Miséricorde et celui de l'Ecclesia couronnée rappelant la conception du Moyen Age d'une liaison entre sacerdoce et règne. L'interprétation est cependant difficile. L'auteur tente une approche en examinant la biographie et les idées politiques du mandant, Jacob Meyer zum Hasen, et en établissant le rapport entre le tableau et l'iconographie des pouvoirs politiques et ecclésiastiques de la ville de Bâle. Tout en considérant la conception moderne du mandat, il est possible de déceler une position conservatrice de la politique du mandant tournée vers la papauté et l'intention de conjurer une fois encore la vision du monde valable au Moyen Age, l'identité des temps actuels avec les voies du salut et d'y trouver un refuge.

RIASSUNTO

La corona della «Madonna del borgomastro Meyer», opera di Hans Holbein il Giovane, assomiglia in maniera appariscente alla cosidetta «Corona imperiale» di Vienna. All'epoca dell'esecuzione del dipinto, quest'ultima veniva ritenuta la corona di Carlo Magno. Nella «Madonna del borgomastro Meyer» il motivo dell'Ecclesia incoronata si aggiunge al motivo della Vergine del Manto del Soccorso, ricordando così la concezione medievale del legame del Sacerdotium con il Regnum. L'interpretazione rimane comunque difficile. L'autore tenta di avvicinarvisi studiando la biografia e le idee politiche del committente Jacob Meyer zum Hasen e ponendo il dipinto di Holbein in relazione alle iconografie clerical-politiche della città di Basilea. Nonostante la modernità della commissione, è possibile individuare una posizione politica conservatrice e papista del committente, il quale intendeva rievocare, per trovarvi refugio, l'ordinamento medievale, l'identità fra gli eventi secolari e la via della salvazione.

SUMMARY

The crown of the "Darmstadt Madonna" by Hans Holbein the Younger shows a striking resemblance to the so-called "imperial crown" in Vienna. At the time the painting was made, it was assumed that this crown belonged to Charles the Great. The motif of the Virgin of Mercy is complemented by that of the crowned Ecclesia. This calls to mind the medieval idea of linking sacerdotium and regnum. The difficulty of interpretation is approached in terms of the biography and political persuasion of Jacob Meyer zum Hasen, by whom the painting was commissioned, as well as the ecclesiastical and political iconography of the city of Basel. Despite the contemporary subject matter of the painting, it conveys the conservative, papal orientation of Jacob Meyer, who wished to invoke the world order that once held sway in the Middle Ages and to find protection in the unity of secular events and the way of salvation.