

"Gott hat sie erwählt" : die Inschriften im frühen Basler "Marientod" Hans Holbeins des Älteren

Autor(en): **Perger, Mischa von**

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **61 (2004)**

Heft 3

PDF erstellt am: **26.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169714>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«Gott hat sie erwählt» Die Inschriften im frühen Basler «Marientod» Hans Holbeins des Älteren

von MISCHA VON PERGER

In Eichstätt und Basel sind, auseinandergesägt, die vier bemalten Seiten zweier Altarflügel erhalten, die dem spätgotischen Frühwerk Hans Holbeins des Älteren (†1524) zugerechnet werden.¹ Ursprünglich zeigten die beiden Aussenseiten in einer einzigen, übergreifenden Szene das Begräbnis der heiligen Afra. Diese Heilige, die im Jahre 304 den Märtyrertod erlitten haben soll, wurde vor allem in Augsburg verehrt, denn bei Friedberg in der Nähe Augsburgs liegt der Ort ihres Martyriums, und in Augsburg selbst, in der Basilika Sankt Ulrich und Afra, ist bis heute ihr Grab zu besichtigen. Auf der Innenseite des linken Altarflügels war der Tod Mariens im Kreise der Apostel dargestellt (Abb. 1), auf der des rechten Flügels die Krönung Mariens durch die heilige Dreifaltigkeit. Heute existiert jede der drei Szenen als eine einzelne Bildtafel.

Der «Marientod» kam 1864/65 ins Basler Kunstmuseum; die Aussenseite mit der linken Hälfte von «Afras Begräbnis» war damals schon abgetrennt.² Der Flügel, der mit der «Marienkrönung» und umseitig mit der rechten Hälfte von «Afras Begräbnis» bemalt war, befand sich zur Zeit der Säkularisation im Besitz des Bischofs von Eichstätt. 1817 musste der damalige Amtsinhaber seine Residenz verlassen und in das «Palais» umziehen, in dessen Hauskapelle der Altarflügel seitdem aufbewahrt wurde. 1894 oder wenig später liess Bischof Franz Leopold von Leonrod «Afras Begräbnis» zu einer einzigen, selbständigen Tafel verbinden: Den Altarflügel aus seiner Hauskapelle hatte er schon früher spalten lassen und inzwischen die noch fehlende linke Hälfte des Begräbnisbildes aus Münchner Privatbesitz erworben.³ Neuen Forschungen zufolge stammten die beiden Damen in Augsburg und München, die jeweils eine Hälfte des linken Altarflügels nach Basel beziehungsweise Eichstätt verkauften, aus der Augsburger Buchhändlerfamilie Wolf.⁴ Somit kann als sehr wahrscheinlich gelten, dass der linke Flügel um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Augsburger Privatbesitz war, während der rechte schon Anfang des 19. Jahrhunderts dem Bischof von Eichstätt gehörte. Wo sich die beiden Flügel vor dem 19. Jahrhundert befanden, hat sich bis heute nicht aufklären lassen, und ebenso wenig der ursprüngliche Bestimmungsort des Altars.

Die Innenseiten gehörten, mit dem heute verlorenen oder unbekannten Mittelschrein, zur Festtags-Ansicht des Altars; die Marienszenen waren also gegenüber der Grablegung Afras die vornehmeren Gemälde. Somit handelt es sich wohl nicht um die Flügel eines Afra-, sondern eher eines Marienaltars; wegen des Fehlens der Altarmitte



Abb. 1 Der Tod Mariae, von Hans Holbein dem Älteren, datiert 1490. Gefirniste Tempera auf Tannenholz, 137×71 cm. Basel, Kunstmuseum.

bleibt dies jedoch ungewiss. Die Aussenansicht könnte durch ein zweites Matrozinium des Altars motiviert gewesen sein; da es aber ungewöhnlich wäre, für die einzelne Darstellung einer Heiligen gerade die Szene ihres Begräbnisses zu wählen, liesse sich an einen Marienaltar denken, der in einer Afra-Kirche stand, so dass die «Grablegung» in den Kontext weiterer Afra-Gemälde gehörte. Jedoch kommen auch andere Umstände in Frage, die das Thema der Aussentafeln bestimmt haben könnten.

Der «Marientod» ist auf 1490 datiert. Damals lebte Holbein wahrscheinlich nicht in seinem Geburtsort Augsburg, sondern in Ulm; jedenfalls ist er 1493 als Bürger von Ulm und erst 1494 als Bürger von Augsburg dokumentiert. Aber auch von Ulm aus könnte er gut für einen Auftraggeber aus Augsburg gearbeitet haben – etwa für Afras Grabeskirche, die Augsburger Basilika Sankt Ulrich und Afra, die damals zu einem Benediktinerkloster gehörte. Doch diese Möglichkeit scheidet wohl aus: Die neuen Ausstattungsstücke, welche die Basilika in der Zeit des Langhaus-Neubaus um 1490 erhielt, sind gut bezeugt, darunter aber kein Altar, zu dem die erhaltenen Tafeln ohne weiteres passen würden.⁵ Plausibler ist die Annahme, Holbein habe für Sankt-Afra-im-Felde gearbeitet, eine kleine Kirche, die bei Friedberg nahe dem Ort von Afras Martyrium liegt.⁶ In diesem Fall hätte Holbeins Altar nur wenige Jahre in einem unveränderten Raum gestanden: 1495 wurde begonnen, das Kirchlein zu renovieren, vielleicht sogar ganz neu zu errichten. Der so entstandene spätgotische Bau wurde 1632 von schwedischen Soldaten erst geplündert, dann völlig verwüstet. Der Altar aber wäre unversehrt geblieben – darauf könnte eine gelehrte lateinische Inschrift verweisen, die auf «Afras Begräbnis» angebracht wurde (siehe den Schlussabschnitt dieses Aufsatzes). Da Sankt-Afra-im-Felde erst zu Anfang des 18. Jahrhunderts wieder aufgebaut wurde, müsste der Altar aber seit 1632 anderswo aufbewahrt worden und, wie die besagte Inschrift beweist, frommen Besuchern zugänglich gewesen sein.⁷

Aufgrund mancher Indizien ist jedoch ebenso gut damit zu rechnen, dass der Altar für den Ort entstanden ist, an dem sich heute drei Viertel der übriggebliebenen Teile befinden: für Eichstätt. Der Altar wäre, soweit er aus den erhaltenen Gemälden kenntlich wird, ein passendes Ausstattungsstück des Eichstätter «Mortuariums» gewesen: Im 15. Jahrhundert wurde der beim Eichstätter Dom gelegene, bis dahin romanische Kreuzgang erneuert. Zum Westflügel dieses Kreuzgangs gehörte eine Afra-Kapelle, die als Grablege der Kanoniker diente. Im letzten Abschnitt der Renovierung wurde diesem Trakt die Gestalt einer zweischiffigen Halle gegeben, die unter der Bezeichnung «Mortuarium» bekannt ist – noch heute zeugen viele erhaltene Grabdenkmäler davon, dass der Ort weiterhin als Grablege des Domkapitels benutzt wurde. 1489 ist die Halle dem heiligen Willibald (dem Patron Eichstätts), allen Seelen und, zuvörderst, der «göttlichen Jungfrau» Maria geweiht worden.⁸ In die unmittelbare Folge dieses Ereignisses würde sich genau die Datierung des «Marientodes» (1490), die Kombination der beiden Altar-Heiligen Maria und Afra, vor allem aber

der Umstand fügen, dass alle drei gemalten Szenen dem thematischen Zusammenhang von Tod, Grablegung und himmlischer Verklärung entstammen. Das Mortuarium wimmelt geradezu von lateinischen Inschriften; jene nachträgliche Versinschrift auf «Afras Begräbnis», die den Hinweis auf einen schwedischen Altarfrevler enthält, hätte gut in diesen Kontext gepasst, so wie auch schon die ursprünglichen, von Holbein in die Gemälde eingesetzten marianisch-liturgischen Zitate, von denen nun die Rede sein soll.

Das Basler Kunstmuseum zeigt gleich zwei Tafeln Holbeins mit dem Sujet des Marientodes. Zwischen den beiden Versionen liegen etwa zehn Jahre: Die zweite wurde für einen vierteiligen Altar der Dominikanerkirche in Frankfurt am Main geschaffen, von dessen Gemälden eines auf 1501 datiert ist.⁹ Die beiden Fassungen unterscheiden sich in vielerlei Hinsicht, vor allem im Format und in der Komposition. Einer dieser Unterschiede besteht darin, dass in dem viel kleineren Bild von 1490 eine Fülle von lateinischen Inschriften zu finden ist (hauptsächlich in den Heiligenscheinen von zehn Aposteln sowie in zwei aufgeschlagenen Büchern), während auf dem späteren Gemälde dem Betrachter nur aus einem einzigen Buch etwas Geschriebenes vor Augen tritt, und dieses besteht zwar erkennbar aus hebräischen Buchstaben, ergibt aber keinen sinnvollen Text.¹⁰ Der vom Künstler hier intendierte Betrachter ist offenbar kein Leser, er soll nicht entziffern, was Petrus vor Marias Sterbebett liest. Dagegen richtet sich das frühere Gemälde an Lateinkenner, die das szenisch Sichtbare durch das Zu-Lesende ergänzen können. Keine andere von seinen vielen Fassungen des Marientodes – auf die weiter unten kursorisch eingegangen werden soll – hat Holbein derart reich mit Inschriften versehen. Die folgende Analyse des Bildes soll hauptsächlich der Bedeutung und Funktion dieser Texte gelten.

Nach dem vielfach (beispielsweise in der «Legenda aurea»)¹¹ tradierten Bericht scharen sich auf Holbeins Gemälde die Apostel um die sterbende Maria. Durch ein Wunder sind sie von ihrem jeweiligen Wirkungsort, an den sie die Missionstätigkeit gerade geführt hatte, an das Sterbebett der Mutter ihres Lehrers versetzt worden. Die einzelnen Apostel sind nicht durch Attribute, sondern teils durch ihre Physiognomie und ihre Rolle in der Szene, teils durch Namensinschriften in den Heiligenscheinen eindeutig identifiziert. Die grossen, vollständig vergoldeten Heiligenscheine der drei Figuren im Vordergrund: Maria, Johannes und Petrus, tragen keine Inschrift. Alle anderen Nimben sind nur am äusseren Rand durchgehend golden, die Innenflächen werden durch ein dunkles Blau oder durch verschiedene Rottöne gefüllt, wobei aber die Inschriften und oft weitere, beispielsweise strahlenartige Verzierungen wiederum Gold in das Farbenspiel bringen.¹² Maria sitzt in der Mitte des Vordergrunds, in der unteren Bildhälfte, mit deutlichem Abstand vor einem Alkoven-Bett, das, steil in die Höhe des Bildes gestaffelt, die Tiefe des hinteren Raumteiles durchmisst.¹³ Der Betrachter blickt frontal auf Marias kompositorisch und gestisch nach unten

sinkende Gestalt und auf ihr Gesicht mit den brechenden, fast geschlossenen Augen. Fast scheint es, als müsste Maria zu Boden fallen, denn hinter ihrem Kleid ist ein Sitzmöbel nicht zu erkennen. Ein lindengrünes Kissen, das unter dem Kleidsaum hervorlugt, würde den Sturz auf die Fussbodenfliesen mildern. Angesichts ihrer ruhigen Haltung und der Art und Weise, wie sich die Apostel um sie scharen, wäre jedoch die Annahme unmotiviert, Maria sei soeben noch geschritten oder habe vor dem Bett gestanden; sie wird wohl auf einem Hocker in sich zusammensinken.

Zu Marias Rechten steht, halb in die Knie gegangen, der jugendliche Apostel und Evangelist Johannes und legt, eher zärtlich-zaghaft als stützend, seine rechte Hand unter Marias rechten Oberarm. Holbein hat hier, mit Marias rechtem Arm, dezent und souverän ein Motiv der flämischen Malerei aufgenommen: In der «Kreuzabnahme», die vermutlich in den 1430er-Jahren von der Gilde der Armbrusthersteller zu Löwen in Auftrag gegeben worden war und die gewöhnlich Rogier van der Weyden, neuerdings aber dessen Lehrer Robert Campin zugeschrieben wird (heute im Prado),¹⁴ zeigt der rechte Arm der ohnmächtigen Maria in ähnlicher Weise fast senkrecht gestreckt, mit nur ganz leichter Rundung nach aussen, zu Boden, bevor er in einer Biegung der Hand nach innen die Gestalt gleichsam fängt und birgt. Bei Holbein ist diese Biegung allerdings auf einen Gegenstand bezogen: Maria unterfängt so mit der Rechten, wenn auch nur mit den äussersten Fingerspitzen, die brennende Kerze, die sie, lose durch die Finger gesteckt, in der Linken hält.

Johannes hält seine linke Hand auf sich zurückgewendet dicht an seiner Brust – eine Geste, aus der Trauer und Erbarmen spricht. In diesen Affekt zieht Johannes den Betrachter, indem er ihn aus dem Bild heraus anblickt, gleichsam hinein. Als bartloser, lockenköpfiger junger Mann im roten Mantel entspricht diese Figur der traditionellen Ikonographie für Johannes, dem Christus am Kreuz aufgetragen hatte, die Sohnesrolle bei Maria zu vertreten.¹⁵

Zur Linken Mariens steht, dem Betrachter den Rücken zukehrend und das Profil zu der Sterbenden gewendet, aber in sich gekehrt, der mit der typischen Halbglatze und einer einzeln verbliebenen Stirnlocke gekennzeichnete, bärtige Petrus. Ein anderer Apostel (Thomas) bildet mit seinen Händen, die er unter einem Stück seines blauen Mantels verdeckt hält, eine Art stoffbezogenes Pult, auf dem er Petrus ein geöffnetes Buch unter die Augen hält. Petrus richtet in stummem Gebet – die Lippen sind geschlossen, die Hände gefaltet – seine Augen auf dieses Buch.

Jeweils sechs Apostel sind auf die linke und die rechte Bildhälfte verteilt. Da zu der linken Gruppe auch Paulus gehört, müssten es strenggenommen dreizehn Apostel sein, denn die ursprüngliche Zwölfzahl war ja – nach dem Verrat und dem Tod Judas Iskariots – bald durch die Wahl eines Nachfolgers wiederhergestellt worden.¹⁶ Aber eben dieser Nachfolger, Matthias, fehlt hier – durchaus üblicherweise¹⁷ –, so dass stattdessen eben der ungleich bedeutendere Paulus die Zwölfzahl vervollständigen darf.

Wer sich die Mühe macht, die Inschriften der Heiligenscheine zu entziffern, stösst auf eine überraschende Vielzahl von Textelementen. Am Anfang steht immer der Name des jeweiligen Apostels. Gewöhnlich folgt darauf die Anrufung «Ora pro nobis» («Bitte für uns»). In zwei Nimben ist am Ende noch die Jahreszahl zu lesen: einmal «1490», ein zweites Mal (mit fast vollständig verdeckter Schlussziffer) «149...». Die Namen stehen im Nominativ, nicht im Vokativ, sind also mit der Anrufungsformel grammatikalisch nicht verbunden. Statt jener litaneiartig wiederholten Formel hat der Maler aber in drei Heiligenscheine andere, auf Maria bezogene Sätze geschrieben. Die folgende Übersicht enthält den Katalog der zehn Apostelinschriften (spitze Klammern zeigen an, wie der Text gegebenenfalls sinngemäss zu ergänzen ist; Abkürzungen sind in runden Klammern aufgelöst). Die Positionen der nummerierten dreizehn Figuren sind auf einer Umrisszeichnung angegeben (Abb. 2).

1. Andreas, am rechten Bildrand: «SANCTVS · ANDEREVS · VIA»¹⁸
2. Philippus, links oberhalb von Andreas: «sanctus · philippus · assumpta · <est > maria · i(n) · celum»
3. Jacobus der Ältere, links neben Andreas: «· SANCTVS · IACOBVS · MEIOR · ORA · PRONOBIS · 1490»¹⁹
4. Bartholomäus, links neben Jacobus dem Älteren: «S(anctus) · Bartolomeus · ora · pro<nobis>»
5. Petrus, unterhalb von Jacobus: ohne Inschrift
6. Thomas, links von Petrus: «sanctus · thomas · ora · pro <nobis>»
7. Maria: ohne Inschrift
8. Johannes, zur Rechten Mariens: ohne Inschrift
9. Judas Thaddäus, unten am linken Bildrand: «· S(ANCTVS) · IVDAS · ELEGIT · EAM · DEVS · ET · P(RE)ELIG <IT>»²⁰
10. Simon der Zelot, oberhalb von Judas Thaddäus: «sanctus · simanus · ora · pronobis · 149<0>»²¹
11. Paulus, rechts von Simon: «sanctus paulus · assumpta · e(st) · maria <in celum>»
12. Matthäus, hinter Simon und Paulus: «SANCTVS · MATHEVS»
13. Jacobus der Jüngere, im Hintergrund aufs Bett gelehnt: «SANCTVS · IACOBVS · ORA · PRO<NOBIS>»

Bei Judas Thaddäus (Nr. 9) findet sich der Satz: «Elegit eam deus et praelegit» («Erwählt hat Gott diese Frau, und auserwählt»), bei Philippus und Paulus (Nr. 2 und 11): «Assumpta est Maria in caelum» («Aufgenommen worden ist Maria in den Himmel»). Die beiden Formeln umfassen das heilsgeschichtlich so bedeutsame Schicksal Mariens und betten so die hier dargestellte Szene ihres Sterbens ein: Maria ist von Gott – zur Mutter seines Sohnes – auserwählt worden, und sie ist nach ihrem Tod in den Himmel aufgenommen worden. Der Hinweis auf Mariä Himmelfahrt orientiert zudem das Sterbebild hin auf sein Pendant, die Innenseite des rechten Altarflügels, auf der Mariens Krönung im Himmel eigens dargestellt ist. Dies ist eine rein

himmlische – und inschriftlose – Szene; dass sie von den Aposteln gewissermassen erschaut wird, darauf deuten nur die Inschriften des «Marienodes» hin.

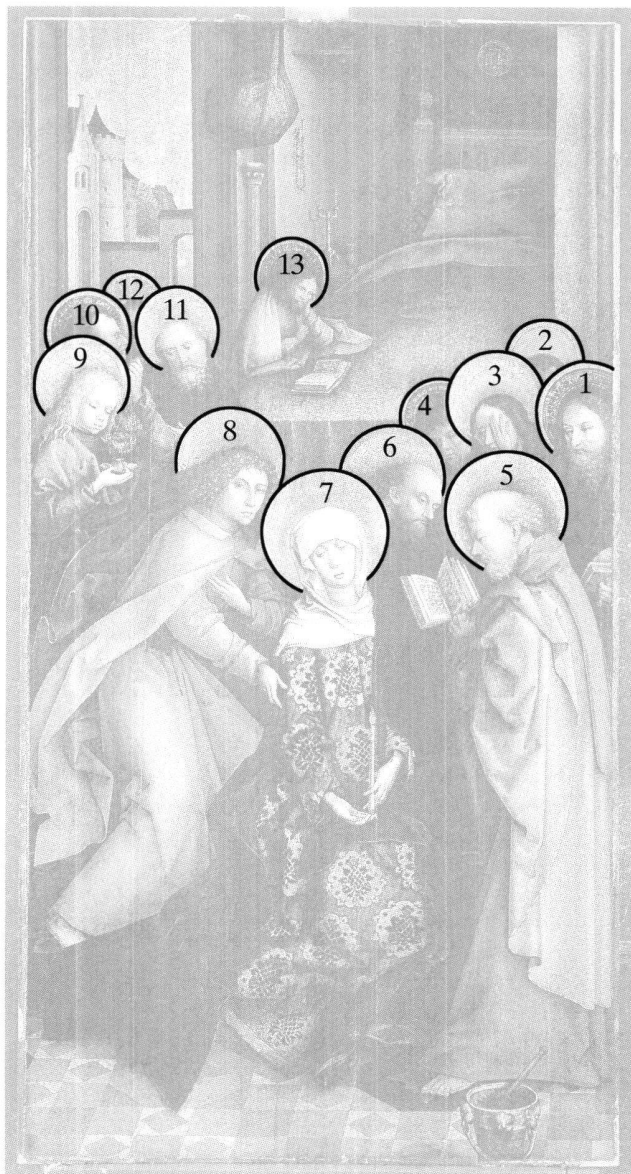


Abb. 2 Der Tod Mariae, von Hans Holbein dem Älteren (vgl. Abb. 1). Skizze zur Lokalisierung der Nimbusinschriften.

Die beiden marianischen Sprüche lassen keinen besonderen Bezug zu den Aposteln, in deren Heiligenscheine sie eingeschrieben sind, erkennen. Der Satz von Marias Auserwähltsein ist einem bartlosen, geradezu kindlich gezeich-

neten Apostel in grünem Mantel zugeordnet, der hinter Johannes steht. Seine hohe Stirn ist frei, aber leicht gewellte, blonde Haarsträhnen fallen ihm auf die Schultern. Er gehört zu denjenigen Aposteln, denen man, so wie Holbein sie malte, nicht direkt Trauer vom Gesicht ablesen kann, denn er ist damit beschäftigt, mit beiden Händen ein Weihrauchfass zu halten, dabei den Deckel anzuheben und aus vollen Backen in die Glut zu blasen.²² Einer der hinter ihm stehenden Apostel – es ist Paulus – senkt anscheinend den traurigen Blick wie selbstvergessen auf eben dieses Weihrauchfass. Überhaupt sind es nur zwei Apostel, die erkennbar ihre Augen auf die Sterbende richten: Andreas und Jacobus der Ältere, beide in der rechten Gruppe. An Gegenständen, die die Blicke der Apostel auf sich ziehen, gibt es neben dem Weihrauchfass, wie schon erwähnt, zwei Bücher: Petrus liest, vor Maria stehend, in einem davon; im Hintergrund lehnt sich Jakobus der Jüngere, von den anderen Aposteln abgesondert, auf das Bett und liest, den Kopf in die aufgestützte Linke gelegt, ebenfalls in einem Buch. Auch der ganz rechts stehende Apostel Andreas, der auf Maria blickt, hält ein Buch nebst einer Schriftrolle in den Händen, doch diese sind beide geschlossen. Schliesslich ist oben links neben dem Bettvorhang ein Bord zu sehen, auf dem neben einer Flasche zwei Gegenstände übereinander liegen; jedenfalls der untere davon ist wiederum ein grosses Buch, der obere könnte ein zweites, kleineres Buch sein, vielleicht aber auch eine Schale.

Der Träger des Weihrauchfasses ist in seinem Heiligenschein als Judas benannt – gemeint ist Judas Jacobi (der Sohn des Jacobus). Diesen Namensvetter des Verräters Judas Iskariot zählt der Evangelist Lukas zu den zwölf Aposteln,²³ während Matthäus und Markus an seiner Stelle Thaddäus nennen.²⁴ Zur Vereinheitlichung der Zwölferreihe wurden beide früh zu einem Apostel mit Doppelnamen vereinigt («Judas Thaddäus»). Als den Vater von Judas könnte man einen der beiden Apostel ansehen, die den Namen Jacobus tragen; so wäre verständlich, warum Holbein den Judas – nach südeuropäischer Tradition – anscheinend als den jüngsten der Apostel malte, als fast noch ein Kind.

Die Worte des Marienlobs, die in Judas' Heiligenschein zu lesen stehen, lassen sich aus einem Psalm herleiten und sind dort auf den Berg Zion (und das dort liegende Jerusalem) bezogen; in christlicher Auslegung weisen sie aber auf Maria voraus. Ähnlich ist in den vorangehenden Versen von Davids Nachkommen die Rede, nach christlicher Deutung speziell von Christus. Psalm 132 (131), Vers 11: «Der Herr hat David geschworen, / einen Eid, den er niemals brechen wird: ,Einen Spross aus deinem Geschlecht / will ich setzen auf deinen Thron.« Vers 13–14: «Denn der Herr hat den Zion erwählt, / ihn zu seinem Wohnsitz erkoren: // ,Das ist für immer der Ort meiner Ruhe; / hier will ich wohnen, ich hab' ihn erkoren.«²⁵ In der griechischen Übersetzung des hebräischen Textes (Septuaginta) werden in Vers 13 zwei verschiedene Verben verwendet (wie oben im Deutschen «erwählt» und «erkoren»). Die lateinische «Vulgata» enthält zwei Versionen des Psalmenbuchs, von denen eine

auf die Septuaginta zurückgeht, und zwar unmittelbar; dort steht beide Male «elegit». Aber eine andere Übersetzung der Septuaginta, die über das Äthiopische vermittelt ist, geht, wie in Holbeins Inschrift, von «elegit» zu «praelegit» über (bei Holbein fälschlich «praeeligit»): «Quoniam elegit Dominus Sion, praelegit eam in habitationem sibi.»²⁶ Die Vorsilbe «prae-» lässt hier die Deutung zu, dass Gott – ähnlich wie bei der göttlichen «praedestinatio» – Maria von vornherein, von jeher dazu ausersehen hatte, sie zur Mutter seines Sohnes zu machen.

Beim Zitieren des Psalmverses fügte man, statt die beiden Halbverse ansyndetisch nebeneinanderstehen zu lassen, oft ein «und» (et) ein. Um den Spruch auf Maria zu münzen, wurde «Zion», entsprechend dem zweiten Halbvers, durch das weibliche Pronomen «eam» ersetzt; ausserdem schrieb man häufig «Deus» (Gott) statt «Dominus» (der Herr). In dieser Fassung zitiert auch Holbein den Vers. Die Inanspruchnahme des Psalmes zur Deutung der neuteamentlichen Gestalt von Jesu Mutter war im Mittelalter verbreitet, wie aus erhaltenen Predigten, Messformularen und anderen Texten hervorgeht;²⁷ Holbein konnte damit rechnen, dass die Bildbetrachter in der Lage waren, sich den Vers zu ergänzen.

Dass sich Gott diese Frau als seinen Wohnsitz erwählte, könnte nach christlicher Deutung zunächst heissen, dass er nach seinem eigenen göttlichen Willen, in Gestalt Christi als der zweiten göttlichen Person, in Marias Leib heranwuchs und von ihr geboren wurde. Damit aber wäre der Spruch zwar allgemein als Ehrung Marias tauglich, noch nicht aber besonders geeignet zum Gebet angesichts ihres Todes. Hierzu ist zu bedenken, dass laut dem Psalm Gott «für immer» Zion – und in der Umdeutung Maria zu seiner Ruhestatt auserwählt hat. Diese Erwählung auf immer muss die glorreiche Erhöhung Mariens nach ihrem Tod zur Folge haben – darauf vor allem zielt wohl Judas Jacobi mit seinem Spruch. Und in diesem Sinne konnte ein mittelalterlicher Prediger den modifizierten Psalmvers in eine Ansprache zum Fest Mariae Himmelfahrt einbauen: «Diese Frau ist berufen und erwählt – nicht bloss erwählt, sondern auserwählt. <Gott hat sie erwählt, und er hat sie auserwählt.> Glückselig ist die, Herr, die du erwählt hast! Sie wird <in deinen Hallen> wohnen. Oder vielmehr, wenn wir auf die Worte des Herrn achtgeben: Er wird in ihr <wohnen> und wird <in sie seinen Thron setzen>, da er sie <zu seiner Wohnstatt erwählt hat>: <Dies ist der Ort meiner Ruhe auf ewig, hier werde ich wohnen, weil ich sie erwählt habe.>»²⁸

Das Psalm-Zitat im Heiligenschein des Apostels Judas begründet also eigens, warum dieser Maria während ihres Sterbens durch Weihrauch huldigt: Judas erkennt in Maria die im Psalm verheissene Wohnstatt, die Gott sich bereitete – unter den Menschen auf Erden, aber zugleich auch auf ewig im Reich der Erlösten. Die eifrige Beschäftigung mit dem Weihrauchfass drückt keinen Mangel an Anteilnahme aus. Marias Tod bedeutet vielerlei, und die Rollen im Spiel der Affekte sind verteilt. Johannes etwa zeigt das hilflose, die Anteilnahme des Betrachters suchende Mitleid angesichts der Sterbenden; in Judas aber inszeniert sich die

fromme Gewissheit, dass Maria als Himmelskönigin leben wird.

Aus der soeben zitierten Predigt von Pierre de Blois wird deutlich, dass der Ausdruck «Gottes Wohnung» in zweierlei Weise auf Maria zu beziehen ist: Gott wohnt in ihr, hat sie zu seiner Wohnung gemacht; und da sie in den Himmel aufgenommen wurde, wohnt sie mit Gott in dessen «Wohnung». Die zweite Deutung wird durch eine Fortsetzung des dem Psalm entnommenen Satzes vorgegeben, die der Betrachter an anderer Stelle des Bildes lesen kann, nämlich in dem Buch, in dem auch Petrus liest. Dort steht, auf die beiden aufgeschlagenen Seiten verteilt (Fettdruck bedeutet rote Schrift):

Elegit · eam
de(us) · et · p(re)ele-
git · eam · et
habitare · f-
acit · eam · in
tabernaco-
lo · suo · **G-**
loria · pat-

ri · et · filio
et · spiritu-
y · sancto
Sicut · er-
at · impr-
incipio et
nunc · et · s-
emper · et
<in · saecula
saeculorum ·
Amen>²⁹

(«Erwählt hat Gott diese Frau, und auserwählt hat er sie, und er lässt sie wohnen in seinem Zelt. Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem heiligen Geist, wie es war im Anfang, so auch jetzt und alle Zeit und <in Ewigkeit. Amen.>»)

Diese Fortsetzung des abgewandelten Psalmzitats: «... und er lässt sie wohnen in seinem Zelt», ist zwar ebenfalls deutlich in der Sprache der Psalmen gehalten,³⁰ stammt aber nicht direkt aus einem Psalm. Die ganze Passage gehört zu einem ambrosianischen Responsorium, wo sie mit gewissen Variationen in zwei Stundengebeten auftritt:³¹

1. «Ad Sextam. ... R. Benedicta tu in mulieribus. – V. Et benedictus fructus ventris tui: In mulieribus. – V. Gloria patri. – Cap. Elegit eam Deus, et praelegit eam: – V. In tabernaculo suo habitare fecit eam. – Orat. Porrigere nobis Deus dexteram.»

(«Zur sechsten Stunde. ... R. Du bist gebenedeit unter den Frauen. – V. Und gebenedeit ist die Frucht deines Leibes unter den Frauen. – V. Ehre sei dem Vater <...>. – Kapitel. Erwählt hat Gott diese Frau, und auserwählt hat er sie. – V. In seinem Zelt liess er sie wohnen. – Gebet. Strecke uns, Gott, deine Hand aus.»)

2. «Ad Nonam. ... R. Elegit eam Deus, et praelegit eam. V. In tabernaculo suo habitare fecit eam: Praelegit. (V). Gloria patri. ...»

(«Zur neunten Stunde. ... R. Erwählt hat Gott diese Frau, und auserwählt hat er sie. V. Er liess sie wohnen in seinem Zelt; auserwählt hat er sie. (V.) Ehre sei dem Vater ...»)

Zur neunten Stunde bringt das Responsorium den Spruch von Marias Auserwähltsein und das «Gloria» in der Reihenfolge, in der diese beiden Textelemente auf dem Gemälde erscheinen. Die Änderung von der Perfektform «fecit» (im Responsorium) zur Präsensform «facit» (im Gemälde) ist vielleicht nicht ursprünglich: Das -a- zeigt nicht die hier sonst durchweg verwendete, links oben offene Form, sondern ist oben geschlossen. Sollte die Variante aber auf die Absicht des Künstlers oder Auftraggebers zurückgehen, wäre das wohl als ein Zugeständnis an die dargestellte Szene zu deuten: Jetzt, da Maria stirbt, ist der Augenblick gekommen, da Gott sie in seinem Zelt wohnen lässt. Jedenfalls umfasst der Spruch das Leben Mariens im Ganzen: ihr frühes Auserwähltsein und ihr endliches Wohnen im Himmel. Wo der Dichter des Psalms, der für die erste Hälfte des Spruchs das Vorbild war, Gottes Wohnen in der auserwählten Stadt imaginiert, steht in der ambrosianischen Dichtung das Wohnen Marias bei Gott – und diese Wendung kam dem Maler von Marias Tod und Aufnahme in den Himmel zustatten.

Auch der zweite marianische Spruch, der sich in den Heiligenscheinen der Apostel findet, ist in einer ausführlicheren Fassung in einem Buch zu lesen. Dieses Buch hat der Apostel Jacobus der Jüngere auf dem Bett Mariens geöffnet, vor dem er mit aufgestützter Hand kniet. Beide aufgeschlagenen Seiten sind lesbar, die rechte ist allerdings so flüchtig-verzerrt geschrieben, dass sie ohne das Vorbild des Buches Petri wohl kaum zu entziffern wäre. Und auch schon die letzten drei Zeilen der linken Seite entschlüsseln sich nur dem, der das Zitat erkennt:

Assumpta	Gloria
e(st) · maria · i(n)	patri et
celum · g-	filio et
aude(n)t · an-	spiritu-
geli · lau-	i sancto
dant(es) · be-	sicut
nedicunt	
dominum	

(«Aufgenommen worden ist Maria in den Himmel. Die Engel freuen sich, loben und preisen den Herrn. Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem heiligen Geist, wie <es war im Anfang, so auch jetzt ...>»)

Abgesehen von der Anrufung des dreieinen Gottes stammt dieser Passus aus einer gregorianischen Antiphon (einem Offertorium), die am Fest Mariä Himmelfahrt gesungen wurde.³² Auch diese Inschrift gilt also Lesern, denen der Text nicht unbekannt, vielleicht sogar vertraut ist. Mit der Apostelversammlung, dem wie stellvertretend für alle betenden Petrus, dem Weihrauchfass und den lateinischen Büchern evoziert Holbein beim Betrachter des Bildes Gottesdienste und – durch den im Hintergrund lesenden Jacobus – private Andachtsübungen, die durch kanonisierte, singbare Texte geprägt sind. Marias Sterbestunde ist in dieser Sicht der Ursprung der Marienandachten.

Oben und unten auf einer imaginären Achse, die das äussere rechte Viertel des Gemäldes abteilt, hat Holbein noch zwei weitere Inschriften in sein Bild eingefügt. Es sind keine Texte, sondern aus Buchstaben gebildete Signets, eines allgemein bekannt, das andere enigmatisch. Das obere ist eine runde Tafel mit dem Christusmonogramm «IHS», die über dem Kopfende von Marias Bett hängt – Zeichen desjenigen, auf den hin das Leben und der Tod Mariens ausgerichtet sind. Am unteren Bildrand steht auf dem gefliesten Boden das schon erwähnte silberne Weihwassergefäss. Links und rechts von dem plastischen grotesken, affenartigen Kopf, an dem der eine sichtbare Henkel des Kübels befestigt ist, stehen die Buchstabenpaare «AI – RO». Was sie bedeuten (und ob sie überhaupt etwas bedeuten sollen), ist ungewiss. Im Budapester «Marientod» Holbeins hält ein Apostel den Weihwassereimer in Händen, und hier trägt das Gefäss die Datierung des Gemäldes, die Namen von Auftraggeber und Maler sowie eine Anrufung Mariens (siehe unten). Vielleicht enthalten die vier Buchstaben auf dem frühen Basler Bild eine ähnliche, für uns bis zur Unkenntlichkeit abgekürzte Information.

Näher liegt jedoch eine weniger gewichtige, mehr spielerische Deutung. Rückwärts gelesen, bilden die vier Buchstaben den Schluss des Wortes «Gloria», mit dem die Anrufung des dreieinen Gottes in den beiden aufgeschlagenen Büchern anfängt. Es gibt mindestens einen Fall, wo Holbein ohne sachliche Motivation eine von rechts nach links zu lesende Inschrift in ein Bild eingesetzt hat. Im ersten der sechs Augsburger Basilika-Bilder, der «Basilica Santa Maria Maggiore» von 1499, wird Maria von den drei physiognomisch gleich gestalteten, aber mit unterschiedlichen Gewändern und Attributen versehenen göttlichen Personen gekrönt. Die links thronende, einen Reichsapfel haltende Person der Dreifaltigkeit trägt unter hellrotem Mantel ein zweites, dunkelgrünliches Obergewand,³³ dessen Säume mit Buchstaben versehen sind. An zwei Stellen des unteren Saumes ist die Schrift lesbar: Rechts steht, in normaler Schreibrichtung: «DOMIN<VS> NOSTER» («unser Herr»), und davon durch einen Faltenwurf getrennt, weiter links: «EXE BON», was vielleicht als «ECCE BON<VS>» zu lesen und mit den rechts folgenden Worten zu verbinden wäre: «Siehe, unser guter Herr.» Links neben «EXE» jedoch steht, von rechts nach links (aber nicht spiegelverkehrt) geschrieben: «MAISTER MARTI». Das erste Wort steht wohl für «Meister» oder für «Magister», das zweite ist wohl zu «Martin» oder «Martinus» zu ergänzen.³⁴ Wer mit diesem kryptisch angesprochenen Meister oder Lehrer Martin gemeint sein soll, bleibt freilich im Dunklen.³⁵ Jedenfalls sind der Gewandsaum auf der Basilica-Tafel wie auch der Weihwasserkessel im Basler «Marientod» in Gestalt von handwerklichen Verzierungen beschriftet. Vielleicht hat sich in beiden Fällen der Maler ein Spiel mit der Schreibrichtung erlaubt.

Ein kurzer Durchgang durch die anderen Marientod-Bilder Holbeins möge den einzigartig komplexen Charakter verdeutlichen, der dem Inskriptennetz der frühen Basler Version zukommt. Nach heutigem Kenntnisstand hat Hol-

bein das Sujet in sechs Altargemälden (Nr. 1, 2, 4, 5, 6 und 8) und drei gezeichneten Entwürfen (Nr. 3, 7 und 9) dargestellt, wozu noch die eine oder andere Fassung aus Holbeins Werkstatt tritt (Nr. 10 und 11):

1. Basel, ehemals vermutlich Augsburger Raum oder Eichstätt, Innenbild eines beweglichen Altarflügels, datiert 1490 (siehe oben).
2. Budapest, ehemals Süddeutschland, Einzelbild, entstanden vermutlich um 1490.³⁶
3. Hypothetisch: die elfte von zwölf Vorlagen für die Kupferstichfolge «Das Marienleben» von Israhel van Meckenem, um 1500.³⁷
4. Basel, ehemals Dominikanerkirche in Frankfurt, eine von 14 Darstellungen (die Predella nicht mitgezählt) eines Altars, von dem Teile 1500 und 1501 datiert sind.³⁸
5. München, ehemals Kaisheim, eine von 16 Szenen eines Altars (acht aus der Passion Christi, acht aus dem Marienleben), 1502.³⁹
6. Verloren (Nachzeichnung in Sankt Petersburg): ehemals vermutlich Kirche Sankt Moritz in Augsburg, eines von unbestimmt vielen Gemälden eines Altars, der 1508 vollendet wurde.⁴⁰
7. Basel, Entwurf (Federzeichnung) der Aussenseite eines rechten Altarflügels, datiert 1508.⁴¹
8. Prag, ehemals vermutlich Hohenburg (Odilienberg) im Elsass, eine von zwei Grisaille-Darstellungen auf der Innenseite des linken Flügels eines Ottilien-Altars, vermutlich um 1509.⁴²
9. Pavia, Entwurf (Federzeichnung) für einen Flügelaltar, rechte Tafel des zweiteiligen Mittelschreins (oder rechte Hälfte einer einzigen Tafel), Datierung unbestimmt.⁴³
10. Holbein-Werkstatt: Füssen, ehemals Kloster Oberschönenfeld bei Augsburg, unteres Bildfeld der Innenseite eines beweglichen Altarflügels, zwischen 1493 und 1517.⁴⁴
11. Holbein-Werkstatt: Nürnberg und Würzburg, Risse eines Altars mit Szenen aus dem Marienleben, Szene unten rechts auf der vierteiligen Mitteltafel; der Nürnberger Riss zeigt das Wappen eines Stifters (?), der 1500 starb.⁴⁵

Vielleicht stand das Thema ab 1510 nicht mehr so hoch im Kurs, oder der Maler wollte es nach bereits acht oder neun Bearbeitungen nicht noch einmal gestalten; jedenfalls ist aus den letzten fünfzehn Schaffensjahren Holbeins kein eigenhändiger «Marientod» mehr bekannt.

Bezüglich des vielfältigen Einsatzes von Inschriften ähnelt dem frühen Basler «Marientod» am meisten die Budapester Version (oben Nr. 2). Hier bestehen die Nimben von zwei Aposteln lediglich aus Strahlen. Die anderen zehn tragen zu ihren Häupten schmale, drahtartige Doppelreifen, in die teilweise Buchstaben eingesetzt sind. Auch hier handelt es sich um verschiedenartige Texte: Apostelnamen (manchmal falsch geschrieben wie auf der Basler Tafel), die Gebetsformel «Ora pro nobis» und Anrufungen Mariens. Von links

her wenden sich in einer Reihe fünf Apostel Maria zu, von rechts vier, alle aufrecht oder leicht gebeugt, stehend oder gehend; die übrigen drei knien oder sitzen im Vordergrund vor oder neben Marias Sterbebett. Da Paulus bezeichnet ist, dürfte auch in dieser Version Matthias fehlen. Ich führe erst die Apostel der hinteren Reihe, dann die drei vorderen auf, jeweils von links nach rechts:⁴⁶

1. Philippus: «O SANCTVS PHILIPVS ORA <PRO NOBIS>».⁴⁷
2. Paulus: «<O> SANCTVS PAVLVVS ORA PR<O NOBIS>».
3. Petrus (mit derselben Physiognomie und ebenso lesend wie auf dem Basler Bild): «O MATER DEI MISERERE M<E?>I».
4. Apostel (mit derselben Physiognomie und Gestik wie Jacobus der Ältere auf dem Basler Bild): Strahlennimbus ohne Inschrift.
5. Johannes: «O SANCTVS IOHANNES EW<ANGELISTA ORA PRO NOBIS>».
6. Apostel: «O DVLCIS VIRGO MARIA ORA PRO <NOBIS>».
7. Apostel mit Inschrift: «<O> VIRGO MARIA MISERERE <ERE NOBIS>».
8. Apostel: Strahlennimbus ohne Inschrift.
9. Jacobus der Ältere: «SANCTVS IACOBVS MEIOR ORA <PRO NOBIS>».
10. Apostel: Reifennimbus ohne Inschrift.
11. Apostel: Reifennimbus ohne Inschrift.
12. Andreas: «<O> SANCTVS ANDREAS ORA <PRO NOBIS>».

Anders als auf der Basler Tafel ist durch diese Inschriften nicht dafür gesorgt, dass alle Apostel namentlich identifizierbar sind, sondern nur die Hälfte von ihnen: Zu den fünf, die ihren Namen im Nimbus tragen, kommt noch der unverkennbare Petrus. Dreimal ergeht mittels der Inschriften ein Gebet an Maria: an die «Mutter Gottes» (Apostel 3) oder die «(süsse) Jungfrau» (Apostel 6 und 7). Zwei formelhafte Imperative verwendet Holbein: Neben der Bitte, die Apostel oder die «süsse Jungfrau» Maria möchten für den Beter ihrerseits bitten («ora pro nobis»), steht das an Maria gewandte «Miserere» – «Erbarme dich meiner/unser» (Apostel 3 und 7).

Der Weihwasserkessel, der hier von dem links im Vordergrund vor dem Bett knienden Apostel in Händen gehalten wird, trägt, wie schon erwähnt, den Namen des Auftraggebers, eine Anrufung Mariens, die Jahreszahl und die Signatur des Malers: «WOLFGANG PREW / MARIA HILF 14... / HANS HOLPAIN».⁴⁸ Vier Bücher befinden sich auf oder in der Nähe von Marias Bett. Petrus hält ein Buch in der linken Hand und liest darin, aber der Betrachter kann nicht mehr als die bekannte Formel für den Lobpreis des dreieinen Gottes erkennen: «GLORIA <PATRI> ET <FILIO ET SPIRITVI SANCTO ...>».⁴⁹ Ein zweites Buch liegt geschlossen auf der Bettdecke neben Johannes, der sich Maria zuneigt; nur das Lese-

zeichen weist ein paar erkennbare Buchstaben auf. Der weihräuchernde Andreas am unteren Ende des Bettes hat vor sich ein aufgeschlagenes Buch liegen; einige Buchstaben und Wörter sind lesbar, ergeben aber keinen Zusammenhang. Schliesslich liest der namenlose, bebrillte Apostel, der dem Betrachter zugekehrt im Vordergrund vor Marias Bett sitzt, in einem Buch. Darin ist ein Teil des Spruches lesbar, den der sechste Apostel in seinem Nimbus trägt: «VIRGO MA<RIA> ORA PR<O NOBIS>».⁵⁰

Sowohl die unsinnigen oder kaum lesbaren Schriftstücke als auch die unspezifischen, nicht auf eine bestimmte Textvorlage weisenden Anrufungsformeln lassen die Inschriften des Budapester «Marientodes» weniger aussagekräftig erscheinen als diejenigen der frühen Basler Version. Der Anspruch an den Betrachter als Leser ist geringer: Er soll Bittformeln nachsprechen, an literarisch und musikalisch ausgefeilten Responsoriengesang wird er nicht erinnert.

Die hebräisch beschrifteten Buchseiten, aus denen Petrus in dem für F ankfurt bestimmten «Marientod» (oben Nr. 4) liest, enthalten, wie schon erwähnt, keinen sinnvollen Text. Die beiden Bücher, in denen einige Apostel in der entsprechenden Szene des Kaisheimer Altars lesen (oben Nr. 5), lassen den Betrachter nur einige Buchstaben erkennen. Die Nachzeichnung des Augsburger Altars für Sankt Moritz (oben Nr. 6) zeigt im «Marientod» ebenfalls zwei aufgeschlagene Bücher, ohne dass aus ihr zu entnehmen wäre, ob die Texte im originalen Gemälde lesbar waren.

In die Basler Federzeichnung von 1508 (oben Nr. 7) hat Holbein zwei schriftliche Verweise auf Mariens Aufnahme in den Himmel eingefügt. Einer davon ist plakativ ins Bild gesetzt, dabei auf spielerische Weise unrealistisch, nach Art eines trompe-l'œil: Am (mitgezeichneten) profilierten Rahmen des Altarflügels ist eine kurze, dicke Kette angebracht, von der herab ein Täfelchen über dem Sterbebett hängt – nicht an der gemauerten Wand, sondern vor dem hohen Kopfende des Bettes. Auf dieser Tafel ist die Adaption einer Formel zu lesen, die wiederum aus den gregorianischen Responsoriumstexten zum Fest Mariae Himmelfahrt stammt. Dort finden wir sie in zwei Varianten:⁵¹

a) Beata es, virgo Maria Dei genitrix, quae credidisti Dominum. Perfecta sunt in te, quae dicta sunt tibi. Ecce exaltata es super choros angelorum, intercede pro nobis ad Dominum Deum nostrum.

(«Selig bist du, Jungfrau Maria, Mutter Gottes, die du dem Herrn geglaubt hast. Vollendet wurde in dir, was dir gesagt wurde. Siehe, du bist emporgehoben über die Chöre der Engel. Bitte für uns bei Gott, unserem Herrn.»)

b) Exaltata es, sancta Dei genitrix, super choros angelorum ad coelestia regna.

(«Emporgehoben bist du, heilige Mutter Gottes, über die Chöre der Engel in das Himmelreich.»)

Bei Holbein heisst es:

EXALTATA · / ES · SANCTA · / DEI GENI...X /
SVPERCORVS / ANGVLORVM⁵² / ORA PRANOB
/ · 1508 ·

Ergänzt man die kaum noch lesbare Stelle in der dritten Zeile, korrigiert die offensichtlichen Verschreibungen und löst das abgekürzte letzte Wort auf, so ergibt sich:

Exaltata es, sancta dei genitrix, super choros angelorum. Ora pro nobis! 1508

(«Emporgehoben bist du, heilige Mutter Gottes, über die Chöre der Engel. Bitte für uns! 1508»)

Aber dieser Text ist keiner, den die Apostel, Marias Aufnahme in den Himmel vorwegnehmend, in der Sterbeszene lesen oder sprechen würden. Die Schrift gilt allein dem Betrachter des Bildes, der sie nachsprechen mag, keiner der vier hier dargestellten Apostel – die übrigen acht müssen für den linken Altarflügel geplant gewesen sein – wendet sich der Tafel zu. Der rechts vom Bett, der Tafel ganz nahe stehende Apostel beugt sich statt dessen über ein aufgeschlagenes Buch, dessen Text für den Betrachter nicht lesbar ist.

Auf dieselbe Art anachronistisch ist die zweite Inschrift, die in zwei ornamentalen Leisten auf dem Weihwasserkessel links im Vordergrund der gezeichneten Szene steht.⁵³ Die erste Zeile endet deutlich mit den Buchstaben:

INCELV

Die vorangehenden Zeichen könnten als I und A durchgehen, nur scheint dem zweiten der waagerechte Querbalken zu fehlen. Jedenfalls liegt aufgrund der Inschrift des frühen Basler Marientod-Gemäldes folgende Ergänzung nahe:

... <MARIA> IN CELV<M>

Der Betrachter soll sich wohl an den Spruch «Assumpta est Maria in caelum» («Aufgenommen worden ist Maria in den Himmel») erinnern. Einen anderen Ausschnitt desselben Spruchs soll vielleicht die zweite Buchstabenreihe auf dem Gefäss bieten:

...AR...AIN

Zu ergänzen wäre dies zu:

... EST MARIA IN ...

Der undeutliche Buchstabe nach «AR» ist allerdings sicher kein I. Es sieht aus, als habe Holbein hier zuerst ein P oder ein unvollendetes zweites R geschrieben und dieses durch einen kurzen, waagerechten Strich in der Mitte markiert. Mit «PAIN» liest man die zweite Hälfte von Holbeins Namen

in einer auch sonst – etwa auf dem Budapester «Marientod» – bezeugten Schreibweise; aber dazu passen wiederum kaum die davorstehenden Buchstaben. Wie dieser Text lauten sollte, muss vorerst offen bleiben.

Die beiden Sprüche auf dem Täfelchen und oben auf dem Weihwassergefäß beziehen sich wiederum nicht auf den Tod Mariens als solchen, sondern auf ihre Aufnahme in den Himmel. Die Zeichnung lässt erkennen, dass im oberen, schmäleren Register der beiden Altarflügel, von denen hier nur der rechte im Entwurf vorliegt, Maria vor Gott im Himmel knien sollte. Diese im Massstab kleinere Himmelsszene überhöht das Sterben im Bett, das unten dargestellt ist – eine völlig andere Konzeption als diejenige der beiden frühen Altarflügel, welche dem Betrachter in beziehungsreicher Parallele frontal die vor dem Sterbepett niedersinkende Maria und dieselbe Maria, wie sie kniend zur Himmelskönigin gekrönt wird, vor Augen stellten.

Exakt denselben Satz, der auf dem Täfelchen des Basler Entwurfs zu lesen ist, hat Holbein noch einmal verwendet. Auf der Innenseite des linken Flügels eines Altars im Prager Rudolphinum, in Grisailletechnik gemalt, zeigt das untere von zwei Bildfeldern einmal mehr den Tod Mariens (oben Nr. 8). Im Vordergrund am rechten Bildrand hält ein Apostel den obligatorischen Weihwasserkübel in der Hand, und die Borte seines langen Mantels weist vom Nacken bis zum Fussboden eben jenen Spruch als Inschrift auf.⁵⁴ Ein breites Stoffband, das denselben Mantel über der Brust des Apostels zusammenhält, trägt den Namen «MARIA», der ausserdem auf dem Weihwassergefäß zu lesen ist.⁵⁵

In das Buch, das Petrus in der Federzeichnung zu Pavia in Händen hält (oben Nr. 9), hat der Betrachter keinen Einblick. Gleiches gilt für die der Holbein-Werkstatt zugeordneten Altarrisse aus Würzburg und Nürnberg (oben Nr. 11), wo sich die Apostel nicht nach rechts aussen (wie auf der Zeichnung zu Pavia), sondern nach links innen der im Bett sterbenden Maria zuwenden.⁵⁶

Anders aber steht es im Oberschönenfelder Altar der Holbein-Werkstatt (oben Nr. 10). Der «Marientod» ist hier unten auf einem rechten Altarflügel zu sehen, das Feld darüber nimmt die «Marienkrönung» ein. Auf der gegenüberliegenden Seite entsprechen dem die «Verkündigung» (oben) und die «Anbetung des Kindes durch Maria» (unten). Wie auf der frühen Basler Tafel ist die sterbende Maria vorne vor ihrem Bett plziert. Sie hält wiederum in der Linken eine Kerze und biegt ihren rechten Arm nach innen – hier so weit, dass der rechte Handteller die Kerze von unten stützt. Und wieder legt Johannes seine Hand auf Marias Oberarm. Aber die beiden im Vordergrund stehenden Apostel haben ihre Position getauscht (ähnlich wie auch auf dem zweiten Basler, ursprünglich für Frankfurt bestimmten «Marientod» von 1501): Johannes steht rechts und neigt Maria seinen Oberkörper zu, und von links, halb in die Knie gesunken, tritt nun Petrus an sie heran. Hinter dem Rücken von Johannes hält ein bärtiger Apostel ein geöffnetes Buch, in das der Betrachter nicht hineinschauen kann; dem Petrus aber können wir bequem über die rechte Armbeuge in die Seiten seines Buches sehen. Einen lesba-

ren Text finden wir dort jedoch nicht, nur zwei Initialen: Auf der linken Seite ist ein grosses rotes I, auf der rechten ein ebensolches A zu erkennen, die kleinen schwarzen Buchstaben aber hat der Maler nur angedeutet, nicht ausgeschrieben.

Aus diesem Vergleich geht Holbeins früher Basler «Marientod» in bezug auf die marianischen Inschriften als besonders reich instrumentiert hervor. Zwei Zitate aus marianischen Dichtungen finden sich sonst nur noch auf der Federzeichnung von 1508. Aber dort sind beide Texte auf die Aufnahme Mariens in den Himmel bezogen, der eine als Anrufung («Exaltata es ...»), der andere als dogmatische Erklärung («Assumpta est ...»). Durch die Paarung der Formel «Assumpta est ...» mit der Psalm-Reminiszenz «Elegit eam ...» fällt der Textzusammenhang auf der frühen Tafel literarisch anspruchsvoller aus: Die Responsoriumstexte, aus denen hier zitiert wird, umgreifen das Leben Marias von ihrer Auserwählung bis zu ihrer Aufnahme in den Himmel und machen zudem durch die Anleihen aus den Psalmen deutlich, dass wir das Marienleben als Erfüllung alttestamentlicher Heilsvorstellungen anzusehen haben. Die von den Aposteln gelesenen, vom Betrachter innerlich mitzusingenden Zitate gelten der theatralisch-anrührend vor dem Bett in sich zusammensinkenden Gestalt Mariens und heben sie gleichsam auf in die göttliche Erwählung und Aufnahme, wie Holbein sie auf dem Gegenstück des Gemäldes, der Eichstätter «Marienkrönung», dargestellt hat.

Die ursprünglichen Aussenseiten der Altarflügel, zu deren Innenseiten der frühe Basler «Marientod» gehört, fügen sich nicht in das Marienleben, sondern zeigen das Begräbnis der heiligen Afra.⁵⁷ Doch mit zwei Inschriften, die Holbein in die rechte Hälfte dieser Szene eingesetzt hat, bleibt der Bezug auf Maria gewahrt. Auf dem rechten der beiden goldenen Kandelaber, die vor dem steinernen Sarkophag aufragen, stehen die Anfangsworte des marianischen Grusses:

AVE GRACIA <PLENA, DOMINVS TECVM.>

(«Gegrüsst seist du, <voll> der Gnade, <der Herr ist mit dir.>»)

Und in dem aufgeschlagenen Buch, das Bischof Narcissus zu Häupten der Toten liest, sind Worte aus dem Magnificat zu erkennen:

<MAGNIFICAT> ANIMA MEA DOMINVM, ET EXVLT[A] [VIT SPIRITVS MEVS] IN <DEO, SALVTARI MEO ...>

(»Meine Seele <rühmt die Grösse> des Herrn, und <mein Geist ist> jubelnd aufgesprungen in <Gott, meinem Retter ...>«)

Beide Texte sind in christliche Gebete eingegangen, aber hier im Gemälde stehen sie offenbar nicht nur allgemein für eine Gebetspraxis. Vielmehr evozieren sie zwei Szenen des Marienlebens, die in gemalten Zyklen wieder und wieder dargestellt worden sind: die Verkündigung des Engels an Maria, dass sie den Erlöser gebären werde, und das Gotteslob, das Maria bei der Begegnung mit der ebenfalls schwangeren Elisabeth aussprach.⁵⁸ So wird die Märtyrerin Afra in die Geschichte und Heilswirkung Marias, der weiblichen Heiligen schlechthin, eingeschrieben, und so gibt sich der Altar auch bei geschlossenen Flügeln diskret als Marienaltar zu erkennen.

Zu den Inschriften, die Holbein selbst in die Altargemälde eingearbeitet hat, ist später noch eine weitere gekommen. Sie findet sich ebenfalls auf der Aussenansicht: Der Teil von Afras Sarkophag, der auf dem rechten Flügel dargestellt war, bot Platz für diese Inschrift, wobei der Schriftkünstler darauf achtete, die Wörter höchstens mit ganz leichter Überschneidung links und rechts von dem Kandelaber einzutragen, der an dieser Stelle vor dem Sarkophag steht. Der Text bezieht sich aber nicht auf Afra, sondern auf die linke Innenseite des Altars, den «Mari-entod». Es ist ein Gedicht in vier «elegischen» Distichen; sie lauten (mit einer notwendigen Korrektur im ersten Vers):

In pictam Svecus tabulam hanc excandui[t] hostis
Collimans sancta(m) Virginis in faciem.
Ter leviter tetigit: sed quos exploserat ictus
Declinasse etenim; non penetrasse vides
Ecce! Deus mirè Sanctorum zelat honorem.
Hæc statuens oculis signa stupenda tuis.
Conterere; observa; moriente(m) cerne Mariam
Ora Hanc; felici te quoq(ue) morte beet.

(«Gegen diese bemalte Tafel entbrannte der schwedische Feind im Zorn.
Er zielte auf das heilige Gesicht der Jungfrau und berührte es dreimal leicht, doch dass die Hiebe (Schüsse?), die er ausgesandt hatte,

Abgelenkt wurden, also nicht hindurchdrangen, kannst du sehen.

Schau! Gott wacht mit wunderbarem Eifer über die Ehre der Heiligen.

Erachte das für erstaunliche Zeichen und sei darauf bedacht, mit deinen Augen daran zu reiben! Sieh auf die sterbende Maria!

Bete zu ihr: Auch dich möge sie mit einem glücklichen Tod segnen.»)

Diese Verse müssen nach dem Ende der schwedischen Besatzung des Ortes, wo sich der Altar befand – also wohl Eichstatts, Friedbergs oder Augsburgs – geschrieben worden sein, etwa um 1635.⁵⁹ Der Betrachter wird hier direkt angesprochen und zum Gebet an Maria aufgefordert – wobei der Verfasser der Verse offenbar damit rechnen konnte, dass dem Betrachter und Leser der Aussenseite auch die Innenansicht des Altars zugänglich wäre, wo die «sterbende Maria» (und nicht die bereits gestorbene Afra) zu finden war: Der Leser der Verse auf der rechten Aussenseite musste, um der dichterischen Aufforderung folgen zu können, den linken Flügel öffnen. – Dagegen sprechen die Inschriften der Mari-entod-Tafel den Leser auf indirekte Weise an. Zwar hielt Holbein sich hier weder in der Schriftform noch bei den zitierten Texten an eine historische Wahrscheinlichkeit: Die Apostel lesen lateinische, nicht etwa hebräische Bücher, und sie finden darin mittelalterliche Gesänge, nicht etwa Psalmen. Aber die Anklänge an Motive und sprachliche Wendungen der Psalmen, und ebenso die thematische Bezogenheit der Zitate auf das dargestellte Geschehen, sind ungeachtet jener Anachronismen doch geeignet, eine ursprüngliche Sinneinheit von Szene und Inschriften zu evozieren. In diese Einheit tritt auch der Betrachter selbst ein, wenn er zum Leser wird: Er liest, was die Apostel lesen, er spricht innerlich über Maria, was die ihr zugewandten Apostel in ihren Heiligenscheinen an Wissen zu erkennen geben – und er spricht es in Worten, die ihm aus den Gottesdiensten seiner Kirche vertraut sein können.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2: Öffentliche Kunstsammlung Basel (Photo Martin Bühler).

ANMERKUNGEN

- ¹ Siehe NORBERT LIEB / ALFRED STANGE, *Hans Holbein der Ältere*, München/Berlin 1960, S. 53–54 (Werkkatalog Nr. 3 a–c) mit Abb. 6–8. – CHRISTIAN BEUTLER, *Die Altarmalerei. Bildquellen und Mitarbeiter*, das ist der erste Teil von CHRISTIAN BEUTLER / GUNTHER THIEM, *Hans Holbein d.Ä. Die spätgotische Altar- und Glasmalerei* (= Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg, Bd. 13), Augsburg 1960, S. 12–135, hier S. 21–26, 35–36, sowie im «Katalog der spätgotischen Werke Hans Holbein d.Ä.» (S. 121–135), S. 122–123 (Nr. 3 a–c). – *Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik* (= Ausstellungskatalog), Augsburg 1965, S. 59–61 (Nr. 2–4) mit Abb. 2–4. – KATHARINA KRAUSE, *Hans Holbein der Ältere* (= Kunsthistorische Studien, Bd. 101), München/Berlin 2002, S. 27–28, Abb. 13 und 14 und S. 195 (Farbtaf. I). – Da Bildinschriften auf Reproduktionen oft nicht hinreichend genau erkennbar sind, sei hier vermerkt, welche der in diesem Aufsatz erwähnten Gemälde und Zeichnungen ich am Original untersucht habe: Es sind diejenigen mit den Aufbewahrungsorten Augsburg, Basel (ausser der in Anm. 17 genannten Zeichnung), Eichstätt, Füssen und München.
- ² Siehe CHRISTIAN BEUTLER (vgl. Anm. 1), S. 21–22. – MELANIE THIERBACH, Katalog-Artikel Nr. 36, in: MANFRED WEITLAUFF / MELANIE THIERBACH (Hrsg.), *Hl. Afra. Eine frühchristliche Märtyrerin in Geschichte, Kunst und Kult* (= Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte, Bd. 38, und Ausstellungskatalog des Diözesanmuseums Sankt Afra, Augsburg), Lindenberg 2004, S. 241–245, hier S. 244, Anm. 8.
- ³ Siehe FRANZ XAVER HERB, *Die bischöfliche Hauskapelle*, in: FRANZ XAVER HERB / FELIX MADER / SEBASTIAN MUTZL / JOSEPH SCHLECHT / FRANZ XAVER THURNHOFFER, *Eichstätt's Kunst. Zum Goldenen Priesterjubiläum Sr. B. Gnaden des H.H. Bischofs Dr. Franz Leopold Freiherrn von Leonrod*, München 1901, S. 59–67, hier S. 64–65. – MELANIE THIERBACH (vgl. Anm. 2), S. 242, gestützt auf Archivstudien von Claudia Grund. – Laut freundlicher Auskunft der Autorin ist es ein Versehen, wenn sie schreibt, beide Altarflügel hätten sich ursprünglich (also bevor der eine davon in die bischöfliche Residenz in Eichstätt gelangte) im Besitz der Buchhändlerfamilie Wolf in Augsburg befunden (S. 242 b). Die referierten Aktenstücke rechtfertigen diese Aussage nicht; gemeint ist vielmehr nur der linke Altarflügel mit seinen beiden bemalten Seiten, von denen zuerst die eine nach Basel verkauft wurde, später die andere nach Eichstätt.
- ⁴ Siehe MELANIE THIERBACH (vgl. Anm. 2), S. 242 b.
- ⁵ Siehe HANNELORE MÜLLER, *Zum Leben Hans Holbeins des Älteren*, in: *Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik* (vgl. Anm. 1), S. 15–21, hier S. 17, Anm. 5, mit Bezug auf ANTON STEICHELE (Hrsg.), *Fr. Wilhelmi Wittwer Catalogus Abbatum monasterii SS. Udalrici et Aefrae Augustensis*, in: Archiv für die Geschichte des Bistums Augsburg 3, 1860, S. 10–437. Müller suchte in Wittwers Chronik vergebens nach Hinweisen auf einen Afra-Altar Holbeins. Einen neuen Marienaltar für eine Kapelle von Sankt Ulrich und Afra erwähnt Wittwer jedoch durchaus. Dieser Altar sei 1488 angefertigt, jedoch erst 1493 bemalt worden (S. 344). Holbeins Marienod-Tafel ist aber auf 1490 datiert, und der von den Benediktinern beauftragte Maler war nicht Holbein, sondern Gumpolt Giltlinger. Man müsste also eine Zusammenarbeit beider Künstler annehmen, so dass Giltlinger nur die (heute verlorene) Mitteltafel des Altars gestaltet und der wesentlich jüngere Holbein schon drei Jahre zuvor die beweglichen Flügel bemalt hätte – oder die Holbeinschen Gemälde wurden für eine andere Kirche geschaffen. – 1481–1484, als Holbein wohl noch kaum 20 Jahre zählte, führte Giltlinger schon einen hochbezahlten Auftrag für den Augsburger Dom aus: Siehe JOHANNES WILHELM, *Augsburger Wandmalerei 1368–1530. Künstler, Handwerker und Zunft* (= Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg, Bd. 29), Augsburg 1983, S. 480.
- ⁶ Siehe die Argumente hierfür bei MELANIE THIERBACH (vgl. Anm. 2), S. 244.
- ⁷ Zu den erwähnten Ereignissen aus der Geschichte dieser Afra-Kirche siehe HUBERT RAAB, *St. Afra im Felde* (= Schriften des Heimatvereins Friedberg, Bd. 3), Friedberg 2004, hier S. 18 und 22–24.
- ⁸ Siehe EMANUEL BRAUN, *Eichstätt. Dom und Domschatz*, Königstein (Taunus) 1986, S. 10. – HARTMUT SCHOLZ, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Mittelfranken und Nürnberg extra muros* (= Corpus vitrearum medii aevi Deutschland, Bd. 10, 1), Berlin 2002, S. 120.
- ⁹ NORBERT LIEB / ALFRED STANGE (vgl. Anm. 1), S. 59–61 (Werkkatalog, Nr. 17 o) mit Abb. 57 und 63. – CHRISTIAN BEUTLER (vgl. Anm. 1), S. 126–128 (Werkkatalog, Nr. 13 r). – *Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik* (vgl. Anm. 1), S. 77 (Nr. 33) mit Abb. 33. – KATHARINA KRAUSE (vgl. Anm. 1), S. 208 (Farbtaf. XIV).
- ¹⁰ Siehe KATHARINA KRAUSE (vgl. Anm. 1), S. 300–301.
- ¹¹ IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea. Seconda edizione rivista dall'autore*, hrsg. von GIOVANNI PAOLO MAGGIONI (= Millennio medievale, Bd. 6, Testi, Bd. 3), Tavaruzze – Florenz 1998, Kapitel 115, S. 779–810.
- ¹² Ohne Inschriften, aber sonst ganz ähnlich gestaltet sind die Nimben auf dem Pendant des «Marienotodes», der Eichstätter «Marienkrönung»: Marias Heiligenschein ist völlig vergoldet, bei Christus und Gottvater ist er rotgründig und mit goldenen Verzierungen versehen. – Holbein hat noch auf einem zweiten, vermutlich ungefähr zur gleichen Zeit wie die Basler Tafel entstandenen «Marienotod» Namensinschriften in die Heiligenscheine einiger Apostel gesetzt. Dort aber sind die Nimben keine farbigen, soliden Scheiben, sondern wie aus Draht geformte Gitter, durch die der Betrachter gleichsam hindurchsieht. Das Gemälde befindet sich heute im Museum der Bildenden Künste in Budapest. Siehe NORBERT LIEB / ALFRED STANGE (vgl. Anm. 1), S. 53 (Werkkatalog, Nr. 2) mit Abb. 2. – CHRISTIAN BEUTLER (vgl. Anm. 1), S. 27–28 und 123 (Werkkatalog, Nr. 5). – KATHARINA KRAUSE (vgl. Anm. 1), S. 29, Abb. 15. – SUSANNE URBACH, *Beobachtungen zur Marienotod-Tafel von Hans Holbein dem Älteren in Budapest*, in: BÄRBEL HAMACHER / CHRISTL KARNEHM (Hrsg.), *pinxit / sculpsit / fecit. Kunsthistorische Studien. Festschrift für Bruno Bushart*, München 1994, S. 71–83. – Farbige Abbildung in: KLÁRA GARAS, *Meisterwerke der alten Malerei im Museum der Bildenden Künste Budapest*, übersetzt von Géza Engl, Leipzig 1970, Taf. 54.
- ¹³ Dem «Marienotod» (137×71,2 cm) fehlen gegenüber seinem Pendant, der Eichstätter «Marienkrönung» (144×71,5 cm), etwa sieben cm in der Höhe. Denkt man sich den gefliesten Fussboden nach unten um dieses fehlende Stück ergänzt, gewinnt die räumliche Komposition an Überzeugungskraft und entspricht derjenigen des Gegenstücks. Rechts unten das Weihwassergefäß wird ursprünglich nicht, wie heute, überschritten aus dem äussersten Vordergrund aufgeragt sein; vielmehr war es wohl in Gänze dargestellt und dürfte durch seine Position etwa die Mitte der Entfernung zwischen dem Beginn des Fussbodens am unteren Bildrand und dem Bett Mariens markiert haben. – Ursprünglich waren beide Gemälde wohl sogar 149,5 cm hoch; im originalen Bestand weist heute nur noch die rechte Hälfte von «Afras Begräbnis», also der rechte

- Teil der ehemaligen Aussenansicht des Altars, dieses Mass auf. Siehe MELANIE THIERBACH (vgl. Anm. 2), S. 244.
- ¹⁴ Ob sich Felix Thürlemann mit der Auffassung durchsetzt, dieses Gemälde sei nicht von der Weyden, sondern Campin zuzuschreiben, bleibt abzuwarten. Siehe FELIX THÜRLEMANN, *Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog*, München/Berlin/London/New York 2002, S. 109–111.
- ¹⁵ Johannes 19, 26–27.
- ¹⁶ Apostelgeschichte 1, 15–26.
- ¹⁷ Ein Gegenbeispiel bietet eine oberrheinische Zeichnung von 1488 im Basler Kupferstichkabinett. Auch hier sind die Apostel (und sogar auch Maria) durch Inschriften in ihren Heiligenscheinen benannt, und darunter findet sich «S. MATHIAS», aber nicht Paulus. Siehe TILMAN FALK, *Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett Basel*, 1. Teil: Das 15. Jahrhundert, Hans Holbein der Ältere und Jörg Schweizer, die Basler Goldschmiederrisse (= Kupferstichkabinett der öffentlichen Kunstsammlung Basel [Kunstmuseum Basel], Beschreibender Katalog der Zeichnungen, Bd. 3, 1), Basel/Stuttgart 1979, S. 61 (Nr. 78) mit Taf. 26 (Nr. 78 r).
- ¹⁸ Das Wort «via» ist vielleicht auf falsche Ergänzung zurückzuführen; etwas anderes als «ora <pronobis>» kann hier ursprünglich wohl kaum gestanden haben.
- ¹⁹ Die falsche Schreibweise «meior» für «maior» deutet auf nicht gerade gute Kenntnisse des schriftlichen Lateins beim ausführenden Maler der Inschriften hin. Ähnliches gilt für das falsche Tempus von «praelegit» bei Judas Thaddäus (siehe die folgende Anm.) und für die Namensformen «Andereus» (1), «Philipus» (2) und «Simanus» (10). Weniger zu beanstanden ist der bei Holbein durchweg als ein einziges Wort erscheinende Ausdruck «pronobis»: Im Mittelalter wurden Präpositionen häufig mit ihrem Beziehungswort zusammengeschrieben. – Als «SANCTVS IACOBVS MEIOR» ist in seinem Heiligenschein auch der Apostel bezeichnet, der in Holbeins Budapester «Marientod» (der ebenfalls um 1490 entstanden sein dürfte) vom äussersten rechten Bildrand her auf Maria in der Bildmitte zueilt, und dem «Philipus» am linken Bildrand fehlt auch dort ein -p-. Siehe oben, Anm. 12.
- ²⁰ Im letzten Wort ist die Vorsilbe «prae-» durch einen waagerechten Strich über dem «p» abgekürzt, und von den beiden letzten Buchstaben sind nur winzige Stücke, überlagert vom Blondhaar des Apostels, zu erkennen. Der Wechsel vom sinnemässigen richtigen Perfekt («elegit») zum Präsens («praelegit») ist wohl ein Schreibfehler; richtig wäre «praelegit».
- ²¹ Vom Namen dieses Apostels sind nur das Anfangs-S und die Endung, «-anus», deutlich zu lesen. Die dazwischenliegenden Buchstaben bestehen jedoch in der Hauptsache aus zusammen vier senkrechten Strichen, so dass die Entzifferung «-im-» zulässig ist. Ausser Simon würde allenfalls noch Matthias in die Zwölferreihe passen. Und tatsächlich wurde diese Apostelfigur früher als Matthias identifiziert, so bei NORBERT LIEB / ALFRED STANGE (vgl. Anm. 1), S. 53 (Werkkatalog, Nr. 3 b). – BRUNO BUSHART, *Hans Holbein der Ältere*, Augsburg 1987, S. 54. Mit der Inschrift ist dies aber nicht vereinbar, und der später hinzugewählte Matthias darf in der Apostelschar sicherlich eher fehlen als der von Anfang an dazugehörige Simon. Die Namensform «Simanus» statt «Simon» tritt auch auf einer «Einsetzung des heiligen Abendmahls durch Christus» auf, die man der Werkstatt von Bartholomäus Zeitblom zuordnet und um 1510/20 datiert: Der an der vorderen linken Tischecke sitzende, vom Bildrand überschrittene Apostel trägt im Nimbus den Namen «<S>IMANVS» (mit spiegelverkehrtem N). Vgl. GISELA GOLDBERG, *Staatgalerie Füssen. Mit einer Einleitung zur Geschichte des Hohen Schlosses von Magnus Peresson* (= Grosse Kunstführer, Bd. 145), München/Zürich 1987, Katalog-Nr. 29, Abb. S. 37, Text S. 61. – Die letzte Ziffer der Jahreszahl in Simons Heiligenschein wird vom Heiligenschein des Apostels Paulus überschritten, sichtbar ist nur ein kleiner Teil des oberen Bogens.
- ²² Siehe die grossformatige Abbildung und die Beschreibung dieses Kopfes bei BRUNO BUSHART (vgl. Anm. 21), S. 54.
- ²³ Lukas 6, 16; vgl. Apostelgeschichte 1, 13.
- ²⁴ Matthäus 10, 3; Markus 3, 18.
- ²⁵ Hier zitiert nach *Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung*, Freiburg/Basel/Wien 1980.
- ²⁶ Siehe ROBERT WEBER (Hrsg.), *Biblia sacra iuxta vulgatae versionem*, Stuttgart 1969, 4., verbesserte Auflage hrsg. von ROGER GRAYSON, Stuttgart 1994, S. 936 (zweimal «elegit»). – BRIAN WALTON (Hrsg.), *Biblia sacra polyglotta*, Bd. 3, London 1656, Nachdruck Graz 1964, S. 297, Sp. 3, Vers 14 («elegit – praelegit»).
- ²⁷ Vgl. RICHARD VON SANKT VIKTOR, *In Cantica canticorum explicatio*, hrsg. von JACQUES-PAUL MIGNE, in: *Patrologiae cursus completus, Series Latina* [= PL], Bd. 196, Sp. 405–524, hier Kapitel 19, Sp. 461 D. – MARTINUS LEGIONENSIS, *Sermo quartus* (= *secundus in nativitate <assumptione?> sanctae Mariae*), in: PL 209, Sp. 23–30, hier Sp. 27 C. – ANONYMUS, *Officium beatae Mariae virginis secundum consuetudinem monachorum monasterii Sanctae crucis Fontis Avellanae*, in: PL 151, Sp. 970 C – 974 A, hier Sp. 972 A. – Vgl. auch die folgende Anm.
- ²⁸ PETRUS BLESSENSIS (PIERRE DE BLOIS), *Sermo XXXIII (in assumptione beatae Mariae)*, in: PL 207, Sp. 660–663, hier Sp. 661 B: «Ista est vocata et electa, non solum electa, sed et praelecta. «Elegit eam Deus, et praelegit eam.» Beata, Domine, quam elegisti, habitabit in atriis tuis, immo, si verba Domini attendamus, habitabit in ea, et «ponet in ea thronum suum», quoniam «elegit eam in habitationem sibi». «Haec requies mea in saeculum saeculi: hic habitabo, quoniam elegi eam.» Zu dem Ausdruck «in atriis tuis» vgl. Psalm 134 (133), 1; 135 (134), 2.
- ²⁹ Vgl. die früheren, an mehreren Stellen falschen oder unvollständigen Transkriptionen: SUSANNE URBACH (vgl. Anm. 12), S. 74. – KATHARINA KRAUSE (vgl. Anm. 1), S. 393, Anm. 44 zu S. 300.
- ³⁰ Vgl. zu «(in-)habitare facit» («er – gemeint ist: Gott – lässt wohnen») Psalm 68 (67), 7; 113 (112), 9; zu «tabernaculum tuum» («dein – gemeint ist: Gottes – Zelt») beispielsweise Psalm 61 (60), 5.
- ³¹ *Excerpta ex manuali Ambrosiano saec. fere XI olim ecclesiae Cinsusculi (Cod. ambr. 155 sup.)* («das ist ein «Officium parvum B. Mariae»», in: MARCUS MAGISTRETTI (Hrsg.), *Manuale Ambrosianum ex codice saec. XI olim in usum canonice vallis Travaliae. Pars prima: Psalterium et kalendarium* (= Monumenta veteris liturgiae Ambrosianae, Bd. 2), Mailand 1905, S. 172–178, hier S. 176.
- ³² S. GREGORIUS PAPA I COGNOMENTO MAGNUS (zugeschrieben), *Liber responsalis*, in: derselbe, *Opera omnia*, Bd. 4, hrsg. JACQUES-PAUL MIGNE, Paris 1895 (PL 78), Sp. 725–850, hier Sp. 799 B. Statt «in coelum» heisst es im gedruckten Text: «in coelo». – Unter den Glasgemälden des Eichstätter Mortuariums, die nach Entwürfen Holbeins ausgeführt wurden, ist eine auf das Jahr 1502 datierte «Schutzmantelmadonna». Der Stifter Wilhelm von Rechberg der Ältere († 1503) nennt sich in einer Inschrift, die ebenfalls eine Anrufung Mariens aus jener Antiphon enthält (Sp. 799 D): «SVB TVAM PROTECCIONEM / CONFVGIMVS VBI INFIRMI / ACCEPERVNT VIRTUTEM ET / PROPTER HOC TIBI PSALLIMVS / DEI GENITRIX <statt: GENITRIX> VIRGO. / WILHELMVS DE RECHBERG / CANONICVS ET CVSTOS / EYSTETENSIS AN(N)O 1502» («Unter deinen Schutz flüchten wir,

- wo die Schwachen Kraft empfangen, und deshalb lobsingten wir dir, jungfräuliche Erzeugerin Gottes. Wilhelm von Rechberg, Kanoniker und Kustos in Eichstätt, im Jahre 1502»). Der gedruckte Text hat «sub tua protectione» statt «sub tuam protectionem». Siehe HARTMUT SCHOLZ (vgl. Anm. 8), S. 142.
- ³³ Laut Magdalene Gärtner war diese Dalmatika ursprünglich blau und wirkt nur aufgrund des vergilbten Bindemittels und des Firnisses heute dunkelgrün: MAGDALENE GÄRTNER, *Römische Basiliken in Augsburg. Nonnenfrömmigkeit und Malerei um 1500* (= Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen, Bd. 23), o.O. (Wissner-Verlag) 2002, S. 108, Anm. 16.
- ³⁴ Deutlich erkennbar ist diese Inschrift auf der Abbildung bei MARTIN SCHAWÉ, *Rom in Augsburg. Die Basilikabilder aus dem Katharinenkloster*, München o.J. (1999), S. 31; die Buchstaben «...AM · EXE · BON» sind in Grossaufnahme zu sehen bei MAGDALENE GÄRTNER (vgl. Anm. 33), S. 241, Abb. I/1a. Wenn man einen auffallend hellen Punkt am dritten Buchstaben von links nicht diesem Buchstaben (R) zuweist, sondern als Trennungspunkt liest, ergibt sich freilich nicht der Name «Martin», sondern ein sinnloses «ITR · AM». – In *Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik* (vgl. Anm. 1), S. 71, fehlen in der Transkription das «M» von «RETSIAM» und das «DOMINVS NOSTER». Lediglich jenes «M» fehlt bei MAGDALENE GÄRTNER, S. 104 und 108.
- ³⁵ Noch geheimnisvoller wird diese Namensnennung, wenn man das «EXE» nicht als «ecce» liest und zu den rechts folgenden Worten zieht, sondern als Abkürzung für «executus est», die mit den von rechts nach links geschriebenen Worten zusammengehören könnte. So ergäbe sich neben der Signatur Holbeins, die sich auf der unteren Darstellung der Tafel findet, eine andere für den oberen Teil: «Meister Martin hat <dies> ausgeführt.»
- ³⁶ Siehe oben, Anm. 12.
- ³⁷ Siehe MAX LEHR'S, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, Textband 9, Wien 1934, S. 69–71 (Nr. 60). – *Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik* (vgl. Anm. 1), S. 167 (Nr. 203) mit Abb. 208. – KATHARINA KRAUSE, *Hans Holbein der Ältere* (vgl. Anm. 1), S. 38, Abb. 28. Zum Verhältnis zwischen dem Entwurfszeichner Holbein und dem Kupferstecher Israhel siehe die Diskussion bei KATHARINA KRAUSE, S. 32–46.
- ³⁸ Siehe oben, Anm. 9.
- ³⁹ NORBERT LIEB / ALFRED STANGE (vgl. Anm. 1), S. 63–64 (Werkkatalog, Nr. 21 q) mit Abb. 72 und 80. – CHRISTIAN BEUTLER (vgl. Anm. 1), S. 60–64 und 129–130 (Werkkatalog, Nr. 14 q). – KATHARINA KRAUSE (vgl. Anm. 1), S. 152, Abb. 111, und S. 211 (Farbtaf. XVII).
- ⁴⁰ NORBERT LIEB / ALFRED STANGE (vgl. Anm. 1), S. 84 (Werkkatalog, Nr. 100/105, unter «Werkstatt-Zeichnungen»), hier Nr. 105, mit Abb. 181. – CHRISTIAN BEUTLER (vgl. Anm. 1), S. 71–75, Abb. 13. – KATHARINA KRAUSE (vgl. Anm. 1), S. 187, Abb. 125.
- ⁴¹ NORBERT LIEB / ALFRED STANGE (vgl. Anm. 1), S. 84 (Werkkatalog, Nr. 106, unter den «Werkstatt-Zeichnungen»), mit Abb. 183. – *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (= Ausstellungskatalog), Basel 1960, S. 83–84 (Katalog-Nr. 26) mit Abb. 13. – *Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik* (vgl. Anm. 1), S. 118–119 (Nr. 109) mit Abb. 115. – TILMAN FALK (vgl. Anm. 17), S. 79 (Nr. 165) mit Abb. 183. – KATHARINA KRAUSE (vgl. Anm. 1), S. 230, Abb. 148.
- ⁴² NORBERT LIEB / ALFRED STANGE (vgl. Anm. 1), S. 68 (Werkkatalog, Nr. 29 c) mit Abb. 96. – *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (vgl. Anm. 41), S. 64–65 (Nr. 5 b). – *Hans Holbein und die Kunst der Spätgotik* (vgl. Anm. 1), S. 90–91 (Nr. 45) mit Abb. 47. – KATHARINA KRAUSE (vgl. Anm. 1), S. 205 (Taf. XI).
- ⁴³ NORBERT LIEB / ALFRED STANGE (vgl. Anm. 1), S. 81 (Werkkatalog, Nr. 80) mit Abb. 161. – *Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik* (vgl. Anm. 1), S. 106 (Nr. 76) mit Abb. 77. – KATHARINA KRAUSE (vgl. Anm. 1), S. 165, Abb. 119.
- ⁴⁴ *Hans Holbein und die Kunst der Spätgotik* (vgl. Anm. 1), S. 94–95 (Nr. 51) mit Abb. 50. – GISELA GOLDBERG (vgl. Anm. 21), Katalog-Nr. 27: Abb. S. 35, Text S. 61.
- ⁴⁵ *Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik* (vgl. Anm. 1), S. 117 (Nr. 105 und 106) mit Abb. 110 und 111. – KATHARINA KRAUSE (vgl. Anm. 1), S. 103, Abb. 76.
- ⁴⁶ Abgesehen von den Ergänzungen stammen die folgenden Transkriptionen von SUSANNE URBACH (vgl. Anm. 12), S. 74.
- ⁴⁷ SUSANNE URBACH (vgl. Anm. 12) liest «PHILIPPVS» (mit Doppel-P).
- ⁴⁸ Siehe SUSANNE URBACH (vgl. Anm. 12), S. 71, Anm. 2. Laut Urbach wäre statt «Wolfgang» «Wolegang» zu lesen. Die letzten beiden Ziffern der Jahreszahl sind nicht sicher auszumachen; siehe dazu CHRISTIAN BEUTLER (vgl. Anm. 1), S. 27. – BRUNO BUSHART (vgl. Anm. 21), S. 56. Vielleicht war Preu nicht der Auftraggeber, sondern ein ausführender Künstler neben Holbein – so vermutet KATHARINA KRAUSE (vgl. Anm. 1), S. 402, Anm. 7 zu S. 325.
- ⁴⁹ Ohne die Ergänzung transkribiert von SUSANNE URBACH (vgl. Anm. 12), S. 74.
- ⁵⁰ Siehe SUSANNE URBACH (vgl. Anm. 12), S. 74.
- ⁵¹ GREGORIUS MAGNUS (vgl. Anm. 32), Sp. 798 C und D.
- ⁵² «Corus» für «c(h)oros» und «angulorum» für «angelorum» sind weitere der bei Holbein so häufigen Lateinfehler.
- ⁵³ TILMAN FALK (vgl. Anm. 17), S. 79, Nr. 165, sieht hier nur «Buchstaben ohne Zusammenhang».
- ⁵⁴ Diesmal hat Holbein richtig «angelorum» geschrieben, aber «corus» ist nach wie vor falsch. Der näher bei Maria stehende Johannes trägt am Mantelsaum eine ähnliche Inschrift; nach den wenigen Buchstaben, die man lesen kann, zu urteilen, handelt es sich jedenfalls um einen deutschen marianischen Spruch: «... GOTES IST AVFGE...». Siehe KATHARINA KRAUSE (vgl. Anm. 1), S. 205 (Taf. XI).
- ⁵⁵ Seitenverkehrt steht ein ganz ähnlich gekleideter Apostel, ebenfalls mit Weihwasserkübel und Ysop in den Händen, auf dem vorletzten Blatt des «Marienlebens» von Israhel van Meckenem (in der obenstehenden Liste Nr. 3, siehe Anm. 37). Dort ist allerdings nicht der Mantelsaum, sondern nur der Brustgurt beschriftet («BOTOR»). Vermutlich griff Holbein beim Prager Altar auf eine Vorlage zurück, die er früher schon Israhel zur Verfügung gestellt hatte.
- ⁵⁶ Auf diesen drei Zeichnungen sind die zwölf Apostel nicht mit Namen versehen. Auch ohne Inschrift lassen aber, wie auf der frühen Basler Tafel, im Vordergrund neben Maria die beiden Apostel Johannes und (wieder mit Glatze, Stirnlocke und Buch) Petrus keine Zweifel an ihrer Identität aufkommen.
- ⁵⁷ Farbige Abb. bei MELANIE THIERBACH (vgl. Anm. 2), S. 243.
- ⁵⁸ Vgl. Lukas 1, 28; 1, 46–47. – Der oben in eckige Klammern gesetzte Teil des Magnificats ist auf dem Gemälde gestört.
- ⁵⁹ Siehe CHRISTIAN BEUTLER (vgl. Anm. 1), S. 22, wo in Anm. 52 eine fehlerhafte Abschrift der Verse steht. Allerdings ist auch die Inschrift selbst nicht ganz korrekt: Im ersten Vers steht «excanduis», eine sinnlose Form, die zu «excanduit» korrigiert werden muss. Hingegen ist «collimare» (Vers 2) eine im 17. Jahrhundert durchaus übliche Nebenform zu klassisch «colliniare» oder «collineare» («zielen»). Die Vermutung, Holbeins Altarwerk habe ursprünglich in Sankt-Afra-im-Felde bei Friedberg gestanden, ist mit der Inschrift gut vereinbar; siehe MELANIE THIERBACH (vgl. Anm. 2), S. 244. – Auf dem Weihwasserkessel, der auch hier nicht fehlt, findet sich wiederum eine Zierin-

schrift: «HOLBAIN LEO C», vielleicht auch «... LEO CC». Zur Ursprünglichkeit dieser Inschrift und zur nach wie vor un-

geklärten Frage, was ihre zweite Hälfte bedeuten soll, siehe ebenfalls MELANIE THIERBACH, S. 244.

ZUSAMMENFASSUNG

Von einem Altar, der 1490 wohl für eine Kirche im Raum Augsburg oder auch für das «Mortuarium» des Eichstätter Doms geschaffen worden war, sind drei Gemälde Hans Holbeins des Älteren erhalten: «Das Begräbnis der heiligen Afra» (Aussen-seiten der beiden Seitenflügel, heute – zu einem einzigen Bild verbunden – im Bischöflichen Palais Eichstätt), «Der Tod Mariens» (Innenseite des linken Flügels, heute im Kunstmuseum Basel) und «Die Krönung Mariens» (Innenseite des rechten Flügels, heute zusammen mit dem Afra-Gemälde in Eichstätt). «Afras Begräbnis» und «Marien Tod» enthalten originale Inschriften. Einige von denen, die sich auf dem «Marien Tod» finden, haben literarischen Charakter. Es sind Fragmente aus lateinischen Messgesängen, in denen Maria mit Verheissungen aus dem Alten Testament (Psalmstellen) in Verbindung gebracht wird. Der Vergleich mit anderen Versionen des Themas «Marien Tod», die Holbein geschaffen oder beeinflusst hat, ergibt für das frühe Werk eine besonders anspruchsvolle textliche Komponente. Der Tod Mariens stellt sich als Keimzelle von Andachten dar, in denen das Marienleben heilsgeschichtlich gedeutet wird.

RÉSUMÉ

D'un autel, réalisé en 1490 probablement pour une église de la région d'Augsbourg ou pour le «mortuarium» du dôme d'Eichstätt, il nous reste trois tableaux de Hans Holbein l'Ancien : «L'enterrement de sainte Afra» (les côtés extérieurs des deux volets, réunis pour former une seule image et conservés aujourd'hui au palais épiscopal d'Eichstätt), «La mort de la Sainte Vierge» (côté intérieur du volet de gauche, conservé aujourd'hui au Musée des Beaux-Arts de Bâle) et «Le couronnement de la Vierge» (côté intérieur du volet de droite, conservé aujourd'hui à Eichstätt avec la peinture représentant Afra). «L'enterrement de sainte Afra» et «La mort de la Sainte Vierge» contiennent des inscriptions originales. Quelques-unes d'entre elles, figurant sur le tableau «La mort de la Sainte Vierge», possèdent un caractère littéraire. Il s'agit de fragments issus de chants pour la messe en latin dans lesquels la Vierge est mise en rapport avec des promesses contenues dans l'Ancien Testament (passages de psaumes). La comparaison avec d'autres versions du thème de la mort de la Vierge, qu'Holbein a créées ou influencées, fournit un élément textuel particulièrement exigeant pour les premières œuvres de l'artiste. La mort de la Vierge constitue le sujet inspirateur des prières qui interprètent la vie de la Vierge comme une partie de l'histoire sacrée.

RIASSUNTO

Di un altare, costruito nel 1490 probabilmente per una chiesa ubicata nella regione di Augusta oppure destinato per il «mortuarium» del duomo di Eichstätt, sono state conservate tre opere realizzate da Hans Holbein il Vecchio: «Il funerale di Sant'Afra» (i lati esterni delle due parti laterali, oggi riunite in un unico dipinto conservato nel palazzo vescovile di Eichstätt), «La morte della Vergine» (il lato interno dell'ala sinistra, oggi conservato presso il Kunstmuseum di Basilea) e «L'incoronazione della Vergine» (lato interno dell'ala destra, conservato a Eichstätt insieme al dipinto di Sant'Afra). «Il funerale di Sant'Afra» e «La morte della Vergine» si contraddistinguono per delle iscrizioni originali. Alcune, con riferimenti alla morte della Vergine, hanno un carattere letterario. Sono infatti parti di testo riprese da canti liturgici latini, che associano la Vergine a profezie del Vecchio Testamento (frammenti di salmi). Il confronto con altre versioni del tema «la morte della Vergine», realizzate o influenzate da Holbein, costituisce per l'opera un elemento testuale particolarmente impegnativo. La morte della Vergine è raffigurata quale cellula germinale di raccoglimento, nelle quali la vita della Vergine viene interpretata nell'ottica della storia della salvezza.

SUMMARY

Three altar paintings by Hans Holbein the Elder have survived, which were painted in 1490, probably for a church in the region Augsburg or for the mortuarium of the Eichstätt Cathedral: The Funeral of St. Afra (originally on the back of the two wings, now joined to form a single picture and preserved in the Bishop's Palace in Eichstätt), The Death of the Virgin (inside left wing, now preserved at the Kunstmuseum Basel) and The Crowning of the Virgin (inside right wing, also preserved in Eichstätt with the Afra painting). The Funeral of St. Afra and The Death of the Virgin contain original inscriptions. Some of them on the Death of the Virgin are literary in character. They are fragments of Latin missal songs in which the Virgin is associated with the prophecies of the Old Testament (passages in the Psalms). Comparisons with other versions of the death of the Virgin, which Holbein created or influenced, reveal an unusually challenging use of text in the early work. The death of the Virgin is seminal to devotionals in which the life of Maria is interpreted in terms of the history of salvation.