

## Zwischen Grabesruhe und Auferstehung. Holbeins „Christus im Grab“ neu gesehen (I)

In memoriam Friedrich Piel.

Die Kunstgeschichte kennt keine Darstellung der Grablegung Christi, die im biblischen Sinne ikonographisch korrekt wäre. Und es kann sie auch gar nicht geben. In ihren Passionserzählungen betonen die Evangelisten übereinstimmend, dass der Leib Christi in Leinen eingewickelt bestattet wurde. Das Johannesevangelium weiß sogar von dem Schweißtuch, welches um das Haupt gebunden war und das nach der Auferstehung nicht bei den anderen Leinentüchern lag. Laut Matthäus 27, 57–60 hat Joseph von Arimathia Jesus in ein neues Grab gelegt. Er hatte es für sich selbst aus einem Felsen hauen lassen, und er wälzte vor die Tür einen großen Stein. Damit stellte das Thema der Grablegung die Künstler im Hinblick auf die ikonographische Bibeltreue ihrer Werke vor Probleme. Viele der so bezeichneten Darstellungen tragen diesen Titel ohnehin zu Unrecht, da sie vielmehr Beweinungsszenen, Aufbahrungen oder die Salbung zeigen. Hierbei war es unproblematisch, das Grabtuch als einen den Leichnam nur partiell bedeckenden Bildgegenstand zu behandeln. Oft wird der Leib Christi im Tuch liegend zu Grabe getragen, wie es Raffael in der *Pala Baglioni* (Rom, Galleria Borghese) dargestellt hat; so zeigt uns die Szene auch Hans Holbein d. J. in der *Grablegung des Passionsflügels* (Basel, Kunstmuseum; Abb. 1). Der Betrachter mag sich solche Bilderzählungen in der Vorstellung dahingehend vervollständigen, dass das Leinen anschließend über den Leib gelegt bzw. gefaltet wird. Zwar konnte der Leichnam dann nicht mehr, wie es die Evangelien hervorheben, in dieses „eingewickelt“ werden, doch der

Vorgang würde mit dem Befund übereinstimmen, wie ihn das berühmte Turiner *Grabtuch* (Abb. 2) liefert.

### DARSTELLUNGSPROBLEME

Den bestatteten Christus darzustellen, ist ein Unterfangen, das Kompromisse fordert. In einem geschlossenen Grab bliebe er dem Betrachter verborgen. Also muss er mit den Spuren der Passion und entgegen dem biblischen Bericht sichtbar bleiben, sei dies in einem Sarkophag oder in der Nische einer Felsenhöhle. Beispiele für derartige Anlagen haben sich erhalten und waren durch die Berichte von Jerusalemfahrern bekannt. Solche Stätten wurden in der Malerei des 16. Jahrhunderts nicht selten dargestellt, mehrfach etwa von Albrecht Altdorfer, der in der Predella des Sebastiansaltars von St. Florian die *Grablegung* und auch die *Auferstehung* jeweils im Schutz einer Grabeshöhle stattfinden lässt. Aus den genannten Gründen der Bibeltreue und entsprechend den mosaikischen Begräbnisbräuchen müsste der gesalbte und mit Spezereien versehene Leib Jesu wie in einem Kokon verborgen jeder Wiedererkennbarkeit entzogen sein (vgl. Burial, in: *Jewish Encyclopedia*, New York 1902, 435f.). Doch das war ikonographisch natürlich nicht angebracht. Bei Darstellungen des Lazarus sollte wenigstens das Gesicht frei bleiben, wie es z. B. Giotto in der Arenakapelle verdeutlicht hat. Dies war der ikonographischen Tradition geschuldet, den Auferweckten wie im Dialog mit Jesus zu zeigen.

Für Christus im Grab aber war es unverzichtbar, nicht nur das Antlitz, sondern darüber hinaus auch die Wundmale an Händen, Füßen und in der Seite zu zeigen. Nur so konnte der Leichnam als jener des Heilands ausgewiesen und der Andacht zugänglich gemacht werden. Diese Notwendigkeiten bestimmen auch die Figur Christi des *Hl. Grabes* aus dem zweiten Viertel des vierzehnten Jahrhunderts im südlichen Seitenschiff des Freiburger

Münsters (vgl. Otto Schmitt, Das Heilige Grab im Freiburger Münster, in: *Freiburger Münsterblätter* 15, 1919, 1–18; *Abb. 3*). Dass Holbein mit dem nahen Wohnsitz in Basel dieses Werk gekannt haben kann, ist möglich, aber keine Voraussetzung für sein eigenes Bild im Kunstmuseum Basel (*Abb. 4*), da die Steinskulptur der zweifellos ehemals farbig gefassten Freiburger Anlage nur ein Beispiel für zahlreiche Hl. Grab-Darstellungen ist. Das Grabtuch lässt vom Körper des Freiburger Christus eben jene Partien frei, die für die Passionsikonographie signifikant sind. Die partielle Verhüllung des Hauptes verdient insofern Beachtung, als Mitte des 14. Jahrhunderts das erwähnte Turiner *Grabtuch*, die *Santa Sindone*, zum ersten Mal erwähnt wird, welche sowohl den Körper als auch das Gesicht bedeckte.

Zu fragen ist, wie Holbein sich zu den genannten Kompromissen verhalten hat und ob er diese womöglich nutzte, um an dem Leib mehr zu zeigen, als der Titel des Bildes vermuten lässt. Das Freiburger *Hl. Grab* vereint verschiedene gedanklich zu ergänzende Momente des Passionsgeschehens nach der Kreuzabnahme: zum einen die Beweining, die Salbung des aufgebahrten Leichnams und dessen weitere Vorbereitung für die Grablegung, was an einem Zipfel des Tuchs erkennbar ist, den wahrscheinlich eine heute verlorene Gestalt in Händen hielt. Die nur unvollständig erhaltene Gruppe der am Grab stehenden Figuren, zwei Engel und drei Frauen, die Marien, ruft zum anderen auch verschiedene Momente des österlichen Geschehens auf: Am Lächeln auf einigen Gesichtern ist bereits die Freude über die Auferstehung erkennbar. Die Engel verkünden die frohe Botschaft an dem in diesem Kontext eigentlich bereits leer zu denkenden Grab. Die Ereignisse werden simultan, aber noch vor der eigentlichen Grablegung thematisiert. Die schlafenden Wächtersoldaten im Relief auf der Sarkophagwand setzen ja den seit drei Tagen bestatteten Christus voraus, und wie die Marien nehmen sie dessen Auferstehung schon vorweg, was sich allein aus der Kenntnis der Passionsgeschichte erklärt. Eine Hostienkammer in seiner Brust belegt, dass der Leichnam auch den überzeitlichen eucharisti-

schen Christus darstellt, dem die liturgische Verehrung der Engel mit Weihrauch gilt.

Von solch komplexem ikonographischen Gefüge ist Holbeins einsamer *Christus im Grab* anscheinend weit entfernt. Nichts verweist *prima vista* auf ein Geschehen, das der Bestattung vorausgegangen war oder ihr folgt. Doch fällt eine bemerkenswerte Gemeinsamkeit im Ausdrucksgehalt der Christusgesichter auf: Beide sind von tiefem Leiden geprägt, als sei den Leichnamen die expressive Pathognomie der Passion erhalten geblieben. Für die simultane Synopsis der narrativen Struktur des mittelalterlichen Bildwerks ist das nicht erstaunlich, für ein frühneuzeitliches Gemälde hingegen schon, auch wenn die Rezeption des Gebotes der aristotelischen Poetik, die Wahrung der Einheit von Zeit, Ort und Handlung, noch kein Allgemeingut war. Warum also ist das Leiden der Passion in Holbeins bestattetem Christus noch gegenwärtig?

#### TITELGEBUNG

Der in der Literatur häufig verwendete Titel des Basler Gemäldes „Der tote Christus im Grab“ erscheint tautologisch, ist doch ein im Grab liegender, rituell beigesetzter Mensch für gewöhnlich ohnehin tot; die Bekräftigung einer solchen Tatsache wirkt indessen so, als könne man sich ihrer nicht völlig sicher sein (so wiederholt in der magistralen Monographie von Jochen Sander, *Hans Holbein d. J. Tafelmaler in Basel 1515–1532*, München 2005, v. a. 132ff.; dort auch reichhaltig verzeichnete Literatur zu dem Werk: vgl. z. B. Herbert von Einem, *Holbeins „Christus im Grabe“* [Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse Bd. 4], Mainz 1960; Heinrich Klotz, *Hans Holbein d. J., Christus im Grabe*, Stuttgart 1968). Meine These ist, dass wir keineswegs sehen, was wir zu sehen glauben, wenn wir uns wie viele Autoren damit begnügen, das Besondere, Ergreifende, ja Abstoßende im Anblick des Leichnams ins Zentrum der Betrachtung zu stellen. Bekannt ist die problematische Begegnung Fjodor Dostojewskijs mit dem Werk. In seinem Roman *Der Idiot* lässt er den Fürsten Myschkin sagen, die-

ses Bild könne den Glauben auslöschen. Der russische Dichter selbst soll nach dem Anblick des Gemäldes 1867 in epileptische Krisenzustände geraten sein (*Der Idiot*, Frankfurt a. M. 1999, 315f., 591–593; Anna Gregorjewna Dostojewskaia, *Tagebücher. Die Reise in den Westen*, Königstein 1985, 335f.). Er konnte oder wollte nicht sehen, dass es weit mehr und anderes enthält als pure hoffnungslose Negation. Allzu unglaublich schien wohl nicht nur ihm die Vorstellung, dass dieser Kadaver einer Auferstehung teilhaftig werden sollte. Auch die kunsthistorische Forschung, die sich dem Werk widmete, mochte bestimmte paradoxe Merkmale seiner Gestaltung nicht oder nicht mit hinreichender Konsequenz zur Kenntnis nehmen.

Nach wie vor steht der Vorschlag Christian Müllers zur Diskussion, dass das Gemälde von Bonifacius Amerbach, dem späteren Rechtsgelehrten, der von 1519 bis 1525 in Avignon studierte, bestellt und für das Familienepitaph im kleinen Kreuzgang der Basler Kartause bestimmt gewesen sei (Holbeins Gemälde „Der Leichnam Christi im Grabe“ und die Grabkapelle der Familie Amerbach in der Basler Kartause, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 58, 2001, 279–289). Doch weder dies noch die Auftraggeberschaft Amerbachs lassen sich belegen. Müller vermutet, dass das Werk wegen der Bilderfeindlichkeit der in Basel 1530 eingeführten Reformation nie an den von ihm vorgeschlagenen Bestimmungsort gelangte – ein Umstand, dem es seine vorzügliche Erhaltung verdanke. Gegen diese These spricht jedoch, dass die empfindlichen Lasuren, die Holbein hier angewandt hat, kaum für eine derartige öffentliche Funktion und die Anforderungen an eine dementsprechend robuste Malweise geeignet gewesen wären, was im übrigen auch für den Vorschlag gilt, es handle sich um die Predella eines unbekanntes Altarprojektes. Holbeins Altargemälde – solche gibt es nur aus der Basler Frühzeit – sind in einem völlig anderen und derben malerischen Modus ausgeführt (vgl. *Abb. 1*). Auch hätten die Lichtverhältnisse einer Privatkapelle kaum die Voraussetzungen für eine adäquate Wahrnehmung der subtilen Details wie die Behandlung der Seitenwunde, des zarten bläuli-

chen Geäders oder der Zähne und der zwischen ihnen sichtbaren (aber bisher offenbar unbemerkt gebliebenen) Zunge geboten. Unklar bleibt, seit wann das Bild zum Bestand des Amerbach-Kabinetts gehörte und warum die erste, sehr späte Erwähnung dort 1585/87 zunächst nur „ein todtensbild“ inventarisiert, also ohne Christus zu benennen, was erst durch einen späteren Zusatzvermerk erfolgte (Sander 2005, 137, Anm. 3). Eine schwere architektonische Holzkonstruktion unbekanntes Datums fasst die Tafel ein; ob und wie sie ursprünglich gerahmt war, ist nicht überliefert. Die schmale, um das Bildfeld gelegte Goldleiste ist einem älteren Restaurierungsbericht zufolge original (ebd., 138). Sie kann aber schwerlich als Rahmung im Sinne einer Ausgrenzung des Bildes aus seiner Umgebung bezeichnet werden. Eher ist sie auszeichnende Hervorhebung noch innerhalb des Gemäldes. Denkbar ist, dass es in einem privaten Andachtsraum fest in einer Vertäfelung installiert, aber z. B. durch einen Vorhang permanenter Sichtbarkeit entzogen war. Dafür spricht insbesondere die auf Nahsicht angelegte Feinmalerei (vgl. hierzu Bernd Wolfgang Lindemann, „Der Leichnam Christi im Grabe“ von Hans Holbein dem Jüngeren, in: Norbert Stefanelli [Hg.], *Körper ohne Leben. Begegnung und Umgang mit Toten*, Wien u. a. 1998, 461–478, hier: 472).

**O**bwohl oft beschrieben, ist es unerlässlich, die wichtigsten anschaulich gegebenen Sachverhalte des Werks zu benennen (hierzu ausführlich: Sander 2005, 132–141). Das extreme Breitformat des auf eine Lindenholztafel in Mischtechnik gemalten Bildes misst 32,4 cm x 202,1 cm. Es zeigt in einer niedrigen, steinernen und vorne geöffneten Grabnische den lebensgroßen und fast nackten Leichnam Jesu auf dem Rücken liegend, bildparallel und in leichter Untersicht. Das Haupt mit dem offenen Mund und dem nur halb vom Lid bedeckten Auge ist ein wenig nach außen gewendet. Die Blöße des mageren Körpers wird notdürftig von einem Lententuch bedeckt; das zerschlissene, leicht blutbefleckte Ende dieses Linnens unterlegt die knochige, verkrampte Hand mit der von be-

Abb. 1 Hans Holbein d. J., Passionsflügel, Detail: Grablegung, um 1524. Öl auf Lindenholz. Basel, Kunstmuseum [Jochen Sander, Hans Holbein d. J. Tafelmaler in Basel 1515–1532, München 2005, S. 393, Taf. 50]

ginnender Fäulnis grünlich verfärbten Wunde. Sie ragt wie auch der rechte furchtbar aufgerissene Fuß leicht über die äußere Kante des mit einem weißen Tuch bedeckten Bodens der Grabnische. Der hochgereckte, verfilzte Bart und das in ungeordneten Strähnen überhängende Haupthaar unterscheiden die Gestalt auffallend von der würdevollen „hellen“ und gepflegten Erscheinung des sogar im Tode wohlgestalteten und ästhetisch ansprechenden Jesus in vielen anderen Darstellungen. Hier zeichnet kein Nimbus seine Heiligkeit aus, nichts mehr erinnert an den „schönen“ Menschensohn in der Tradition des mittelalterlichen *Beau Dieu* der Kathedralplastik oder an den gleichsam heroischen Auftritt des *Schmerzensmannes* von Hans Multscher am Westportal des Ulmer Münsters (1429). Aller künstlerischer Aufwand Holbeins scheint allein darauf fokussiert, „das Tote am Toten“ zu zeigen (Kristin Marek, Zwischen Verehrung und Ekel. Die Ambiguität des toten Christus als bildliche Rhetorik bei Holbein d. J., in: *Erosionen der Rhetorik?*, hg. v. Valeska von Rosen, Wiesbaden 2012, 61-80, hier: 62).

### AUFFÄLLIGKEITEN

Am Fußende der Kammer lässt sich die geringe Tiefe der engen Grabnische abschätzen, dort finden sich in der Steinplatte die Signatur HH und die Jahreszahl 1521 eingemeißelt. Das führt zu der ersten Auffälligkeit und der Frage: Was ist das für ein Grab und was für eine Art von Bestattung? Eine anonyme Zeichnung (Aufbewahrungsort unbekannt, Sander 2005, Abb. 90) – möglicherweise nach einem Entwurf Holbeins oder einer durch Röntgenaufnahmen gesicherten ersten und später veränderten Fassung des Gemäldes – zeigt einen längs gewölbten oberen Abschluss. Die



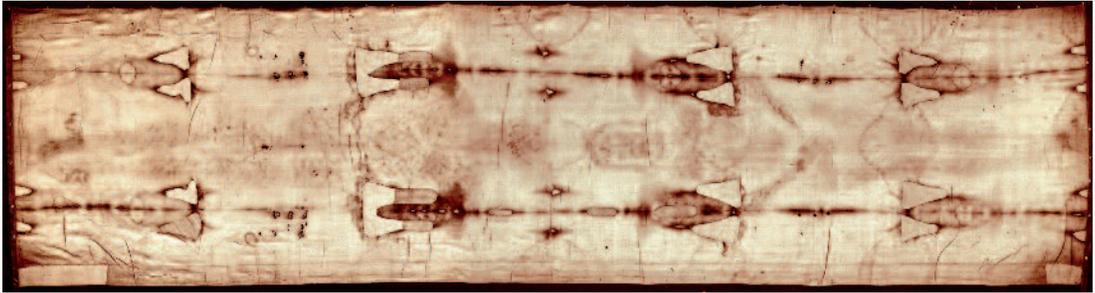


Abb. 2 Turiner Grabtuch. Leinen, 4,36 x 1,10 m. Turin, Dom (<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9d/ShroudofTurin.jpg>)

schließlich realisierte flache Nischendecke verstärkt den Eindruck der drückenden Enge des Schachtes und das Unausweichliche, ja Schlagartige der Konfrontation mit dem geopfertem Gottessohn auf beklemmende Weise. Doch wie ist die Situation zu verstehen und wo befinden wir uns als Betrachter? Stehen wir vor der Steinwand einer seltsamerweise taghellen Grabeshöhle? Und ist es angesichts der reichen Bildtradition der Totenpflege überhaupt denkbar, dass Christus nach der blutigen Kreuzigung zwar gewaschen, gesalbt, dann aber auf solche Weise geradezu achtlos und unbedeckt abgelegt wurde, dass ihm keine liebevolle Hand die Augen geschlossen und die Hände des Toten übereinandergelegt haben soll? Hat niemand zu verhindern gewusst, dass sein Mund so würdelos offensteht? Oder sind solche Fragen nach der Fürsorge am Verstorbenen etwa irrelevant, weil es ja nur darauf ankam, den Gottessohn in der tiefsten Erniedrigung seiner Menschennatur zu zeigen?

Nach den rabbinischen Satzungen soll ein Grab vier Ellen breit und sechs Ellen lang sein, was der Nische mit dem lebensgroßen Körper hier nicht entsprechen dürfte (*Politische, häusliche und religiöse Alterthümer der Hebräer* [Handbuch der biblischen Altertumskunde, Bd. 1], hg. v. Joseph Allioli, Landshut 1844, 80; 82). Das Bild vermittelt insgesamt einen Eindruck, der in heftigem Gegensatz zu den mosaischen Begräbnisbräuchen steht. Von diesen gab ja schon die *Santa Sindone* eine Vorstellung. Papst Julius II. widmete 1506 dem „Heiligen Grabtuch“ einen eigenen Festtag mit entsprechender Messfeier. Dies bestärkte und er-

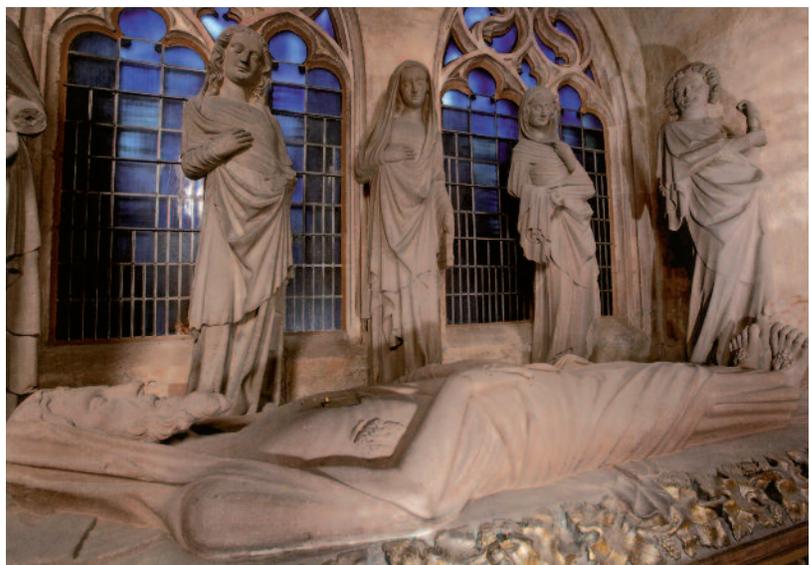
höhte Autorität und Zeugnishaftigkeit des hochverehrten und – wie man glauben musste – nicht von Menschenhand geschaffenen Christusbildes. Sie zeigt: Ganzkörperverhüllung, geschlossene Augen, geschlossener Mund, gekreuzte Arme. Christian Müller beschreibt Holbeins Christus „als einen gerade verstorbenen Menschen [...], der mit noch geöffneten Augen in die Grabkammer gelegt wurde.“ (Müller 2001, 285) Das steht zwar in krassem Gegensatz zu jeglichem biblischen Zeugnis von der sorgfältigen Bestattung des Leichnams durch Joseph von Arimathia und überdies zu allen relevanten Begräbnisbräuchen, zeigt aber, wie ambivalent der visuelle Sachverhalt wahrgenommen werden kann. Die völlige Undenkbarkeit einer derart sorglosen, ja misslichen Grablegung wird angesichts der begeisterten Erschütterung über Holbeins Todesdrastik offenbar völlig ausgeblendet. Müller vergisst überdies, dass Christus nicht soeben zwischen Kreuzabnahme und Grablegung verstorben ist, sondern bereits am Kreuz und einige Zeit vor seiner Bestattung. Auch für eine Szene der Totenklage wäre so ein verwahrloster Zustand ikonologisch untragbar. Zwar findet sich in der Bildtradition der beweinte oder zur Salbung aufgebahrte Christus stets nackt, aber still und ohne jedes Anzeichen des soeben erst erfolgten Hinscheidens. Erst recht wäre der mit offenen Augen und klaffendem Mund beigesetzte Gottessohn ein Ding der Unmöglichkeit und ein durch nichts gerechtfertigter Verstoß gegen das *Decorum*.

Die zweite Auffälligkeit: Der Leichnam wird zwar auch von vorne, am stärksten jedoch vom Fußende her von rechts oben beleuchtet, obwohl

die Grabnische dort doch geschlossen ist. Man beachte die verschatteten Oberseiten der Füße, die scharfen Schattenlinien an Hals und Schulter, die von unten beleuchteten Bögen der Augenhöhlen, die helle Nasenunterseite und die trockene Oberlippe mit der darunter sichtbaren Zahnreihe. Es ist also eine zwar in sich konsequente, aber im Hinblick auf ihre Quelle ganz irrationale Lichtführung, die auf ein blasses, aber keineswegs zerschundenes und leichenfarbenes, sondern auf ein unerwartet wohlgestaltetes und vitales Inkarnat gelenkt wird (so auch Sander 2005, 132). Offenbar sollte die dunkle Grabnischenwand am Fußende sichtbar sein, um gerade so das Übernatürliche, Paradoxe dieser Beleuchtung, die quasi „durch den Stein“ kommt, zu verdeutlichen. Es ist, als dränge der Vorschein des *Lumen Christi* in die Grabesnacht.

Die dritte Auffälligkeit: Anscheinend ist Christus nicht oder nicht mehr tot. Seine Arm- und Beinmuskeln sind nicht gelöst, sondern angespannt. Auch Sander bemerkt, dass auf unerklärliche Weise der Eindruck von rätselhafter Belebung des Toten entsteht. Er spricht sogar von einer in die Zukunft, auf die Auferstehung gerichteten Zeitperspektive, zieht jedoch daraus keine weiterführenden Schlüsse (ebd., 134; 139). Da er zudem beharrlich an dem tautologischen Bildtitel „Der tote Christus im Grab“ festhält, geht er dem Angebot zu einer konse-

quenten Bildlektüre aus dem Weg und versagt sich der naheliegenden Suche nach einer Erklärung für eben jene rätselhaften Merkmale von neuem Leben. Tatsächlich gibt es eine Anzahl solch irritierender Zeichen dieses Körpers, die geeignet wären, die Zeitperspektive umzukehren und von einer beginnenden Gegenwart des Lebens auf die Vergangenheit des Todes zu blicken. Zarte bläuliche Adern durchziehen schon das Inkarnat. Das Auge ist geöffnet, noch nicht wirklich blickend, aber auch nicht gebrochen und matt wie bei einem Toten. Der Brustkorb scheint sich zu heben, der offene Mund mit der sich nach vorne tastenden Zunge zu atmen. Das Leichentuch ist abgestreift und auffallend sorgfältig über den Nischenboden gelegt. Die Haare und besonders die Hand ragen über dessen vordere Kante in den Betrachterraum. Das mag sehr wohl einem gesteigerten Illusionismus geschuldet sein, aber hierdurch kommt auch eine klandestine Verlebendigung ins Spiel. Der Blick wird in der Bildmitte auf die gleichsam mumifizierte Totenhand fokussiert, und obwohl der Nagel den Bewegungsapparat hier zerstört haben muss, sieht es so aus, als habe der Mittelfinger sich geregt, denn das Tuch unter der Hand hat er leicht nach unten verschoben. Auch am Fußende ist Ähnliches zu beobachten.



**Abb. 3 Heiliges Grab, um 1330. Freiburg i. Br., Münster, südliches Seitenschiff, Heilig-Grab-Kapelle (Guido Linke, Die Heiligen Gräber am Oberrhein, in: Münsterblatt 19, 2012, S. 6, Abb. 3)**



Abb. 4 Hans Holbein d. J., Christus im Grab, 1521/22. Mischtechnik auf Lindenholz, 32,4 x 202,1 cm. Basel, Kunstmuseum [Jochen Sander, Hans Holbein d. J., München 2005, S. 378, Abb. 29]

### VIS VITAE

Es gibt diskrete Anzeichen dafür, dass das Leben im Begriff ist, in den Leib zurückzukehren und ihn mit ersten Regungen erfüllt. Christus erwacht nach der Todesnacht, das Leichentuch ist abgestreift. Dem Gottessohn wächst die Kraft zu, den Tod zu überwinden. Und zeigt die seltsame Bewegung des Mittelfingers, des dritten der Hand, nicht an, dass es der dritte Tag und somit der Tag der Auferstehung ist? Das Erschütternde ist nicht allein die immer wieder hervor gehobene Drastik des Leichnams. Ungleich ergreifender als der Realismus des Todes sind die Zeichen, welche seine Unumkehrbarkeit „stören“, die Regungen einer geheimnisvollen *Vis vitae*, sofern der Betrachter denn bereit ist, sie als solche wahrzunehmen. Diese geradezu gespenstische Neubelebung wirkt umso irritierender, als sie in irrationalen Widerspruch zu den unverkennbaren Merkmalen physischer Auflösung steht. Hinzu kommt, dass zwar die Nagelwunden und der Lanzenstich in der Seite mit der verwischten Blutspur darunter die Kreuzigung bezeugen, während die sekundären Folterspuren wie jene der Dornenkrone oder der Geißelhiebe auf wunderbare Weise spurlos verheilt zu sein scheinen, gerade so, als hätte eine Versöhnung mit dem Verhängnis der Passion stattgefunden. Der Leib „regeneriert“ sich mit Ausnahme der Hauptwunden, welche den Auferstandenen auszeichnen und die er im Triumph vorzeigen wird als die Todesmale, die den Tod selbst töten, denn nicht nur die Passionswerkzeuge, sondern auch die fünf Wunden Christi wurden zu den „Arma“, zu seinen Heilswaffen, gezählt (vgl. Robert Suckale, Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder, in: *Städte Jahrbuch* N. F. 6, Bd. 144, 1977, 177–208, hier: 185). Dem gegenüber sind jene unübersehbaren Zeichen körperlichen Verfalls als Argumente für das tatsächliche Sterben Christi wichtig, weisen

sie doch jeden häretischen Gedanken an einen Fall von Scheintod zurück, den man hier dem Maler bzw. seinem Auftraggeber in devianter Absicht unterstellen könnte.

Holbein erfasst das Geschehen zwischen der Totenruhe Christi und seiner Auferstehung als einen Übergang mit gleichsam naturwissenschaftlichem Blick. Das ist ohne jede ikonographische Tradition. Der Vorgang des Sterbens wird umgekehrt: Statt im Tod gefangen zu bleiben, erfüllt neues Leben den Leib, und zwar nicht schlagartig in einem plötzlichen übernatürlichen und überwältigenden Geschehen, sondern in einem verborgenen, geheimnisvollen und wunderbaren Prozess. Dieser unterscheidet sich bildkünstlerisch aber in nichts von der Aufgabe, einen Sterbenden darzustellen. Allein der als bekannt vorausgesetzte ikonographische Kontext macht die spiegelbildliche Umkehrung vom Tod zum Leben verständlich: Es ist der auferweckte Christus, es ist seine Auferstehung in *statu nascendi*. Und dieses Geschehen bietet einen dramatischen Anblick: Das struppige Haar, der verdrehte Augapfel, der schmerzvoll wie nach Luft schnappende Mund – das wären eigentlich plausible Symptome eines Todeskampfes. Doch bei einem Toten, der die Leichenstarre abgelegt hat, der rituell gesalbt, mit geschlossenen Augen und überkreuzten Händen – wie an der *Santa Sindone* zu sehen – in ein Leinentuch gehüllt wurde, könnten solche agonalen Zeichen nicht wie eingefroren bewahrt bleiben, sondern müssten längst gelöst und vergangen sein. Wenn es nun nicht mehr sein Todeskampf sein kann, der dem Leib das Leben abringt und sich manifestiert, dann muss es umgekehrt das Leben sein, das ihn dem Tode streitig macht.

Holbein brauchte keinem Todgeweihten beim Sterben zuzusehen, um diesen Prozess schildern zu können. Im *Prognostikon* des Hippokrates sind die finalen Anzeichen aufgelistet: „Bei akuten

Krankheiten muss man auf folgendes achten: zunächst auf das Gesicht des Kranken, ob es dem der Gesunden, besonders aber, ob es sich [in seinem gesunden Zustand] gleicht [...], wenn es aber der Ähnlichkeit am meisten entgegengesetzt ist, ist es am schlimmsten. Es wird folgendes Aussehen haben: die Nase spitz, die Augen hohl, die Schläfen eingefallen, die Ohren kalt und zusammengeschrumpft, die Ohrläppchen abstehend und die Haut an der Stirn hart, straff und trocken; die Farbe des ganzen Gesichtes bleich oder dunkel. [...] Wenn aber das Gesicht bei einer Krankheit, die älter als drei Tage ist, ein solches Aussehen hat, [...] ziehe die übrigen Zeichen in Betracht, sowohl die am ganzen Körper als auch die an den Augen. Denn wenn diese die Helligkeit meiden, unwillkürlich tränen oder sich verdrehen, [...] unstet umherwandern, hervorstehen oder stark eingefallen sind oder die Farbe des Gesichtes verändert ist, so nehme man an, dass alle diese Gegebenheiten schlimm sind und Verderben bedeuten. Man muss aber auch auf den leicht geöffneten Zustand der Augen im Schlaf achten. Denn wenn sich bei geschlossenen Augen etwas von dem Weißen zeigt, [...] so ist das Zeichen äußerst schlimm und kündigt unbedingt den Tod an. Wenn aber das Augenlid, die Lippen oder die Nase sich in Verbindung mit einem der übrigen Zeichen verkrümmen oder bläulich verfärben, so

muss man wissen, dass der Patient dem Tode nahe ist“ (Hippokrates, *Prognostikon*, Kap. 1.2.25; zit. n. Jutta Kollesch/Diethard Nickel [Hg.], *Antike Heilkunst. Ausgewählte Texte aus dem medizinischen Schrifttum der Griechen und Römer*, Leipzig 1986, 112f.). Im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts treten humanistisch gebildete Ärzte mit vorzüglichen Übersetzungen medizinischer Texte der Antike in Erscheinung wie etwa Leonhard Fuchs oder Janus Cornarius, der sich insbesondere um die Schriften des Hippokrates verdient gemacht hat (vgl. [www.ub.unibas.ch/cmsdata/spezialkataloge/gg/higg0319.html](http://www.ub.unibas.ch/cmsdata/spezialkataloge/gg/higg0319.html)).

An solchen Merkmalen werden zum einen Momente des Passionsgeschehens am Kreuz gegenwärtig wie etwa der offene, dürstende und trockene Mund Jesu, dem ein essigetränkter Schwamm gereicht wurde, der aber auch den Schrei, mit dem er verschied (Mk 15, 37), in Erinnerung ruft. Zum anderen sind es Zeichen jenes Kampfes, den das wiederkehrende Leben gegen den Tod besteht. Holbein belässt es nicht bei der ereignislosen Statik, mit der der hippokratische

Abb. 5 Marco Zoppo, *Be-  
weining Christi*, um 1470  
(?). Feder in Braun auf röt-  
lich getöntem Papier, 148 x  
177 mm. Frankfurt, Städ-  
el Museum, Inv. 3476 (Raffael  
bis Tizian. *Italianische  
Zeichnungen aus dem Stä-  
del Museum, Petersburg  
2014, S. 36, Kat.nr. 6r*)



Text die Symptome aneinanderreicht, sondern bindet sie in die dramatische Schilderung eines sich an und in diesem Leib bipolar vollziehenden Geschehens. Die Ambivalenz zwischen dem Realismus der Todesgegenwart und deren unwiderstehlicher Aufhebung durch die Kraft Gottes – vermittelt durch das auf irrationale Weise in die Grabkammer eindringende Licht – in der beginnenden Wiederbeseelung als *initio* der Auferstehung ist Holbeins Thema. Die letalen Symptome kehren ihre Signifikanz ins Gegenteil: Die scheinbar sterbenden Augen sind die eines Erwachenden, der vermeintlich die Seele aushauchende Mund schöpft wieder neuen Atem. Doch noch hat sich der Tod festgefressen, die grünlich verfärbte Nagelwunde in der auf die Knochen abgemagerten Hand zeigt ebenso deutliche Spuren der Verwesung wie die branstig klaffenden Löcher in den Füßen. Hingegen wirkt die Seitenwunde inmitten ihres nur leicht verfärbten Umfeldes auffallend rosig und frisch; dem zu mystischer Devotion Bereiten mag sie sogar einladend erscheinen (vgl. *Fratris Hieronymi Sauonarolae Ferrariensis expositiones in psalmos*, Venedig 1517, fol. 64v: „Aperi mihi latus tuum lancae perforatum: ut ingrediar pecus tantae pietatis“; vgl. auch Moritz Jäger, *Mit Bildern beten: Bildrosenkränze, Wundenringe, Stundengebetsanhänger [1413–1600]. Andachtsschmuck im Kontext spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Frömmigkeit*, Gießen 2014, 195–202).

**B**ei einem drei Tage alten Leichnam in mittelmeerschischem Klima wäre allerdings zu erwarten, dass der Leib selbst in einem kühlen Grab durch innere Prozesse alsbald aufgetrieben wird. Doch davon ist nichts zu bemerken. Im Gegenteil, der Rumpf als Sitz des Herzens erscheint im Vorgang der Wiederbelebung den Extremitäten und dem Haupt voraus, das noch vom Schatten des Todes umfungen ist. Das Bewusstsein ist offensichtlich noch nicht zurückgekehrt, und das Wunder seiner Auferweckung vollzieht sich an Jesus ohne eigenes Zutun und Wollen passiv, körperlich und gleichsam vegetativ und keineswegs spirituell. Dabei soll nicht übersehen werden, dass „Auferstehung“

durchaus auch als Auferstehung des Fleisches im Sinne von Sexualität zu verstehen ist, welcher Christus als Mensch und Mann so oft in Bildern für teilhaftig erklärt worden ist (vgl. Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Chicago u. a. <sup>2</sup>1996).

### ERDBEBEN

Holbein zeigt keinen über den Tod triumphierenden Christus, zeichenhaft auf dem Grab stehend oder über ihm schwebend, keine Auferstehung eines Geistleibes wie sie stets dargestellt wurde. Dieses Ereignis hat nach dem Zeugnis der Evangelien stattgefunden, doch nennen sie (mit Ausnahme des apokryphen Petrus-Evangeliums) niemanden, der es beobachtet haben will. Der Maler schildert etwas, was noch viel weniger hätte gesehen werden können: die ersten Regungen und Anfänge des Wunders, das Gott an seinem Sohn bewirkt. Es macht sich gerade an der Beleuchtung des Leibes bemerkbar, die nicht, wie zu erwarten wäre, situationsbedingt nur von vorne, sondern deutlich stärker als ein paradoxes Licht gleichsam durch den dunklen Fels über dem Fußende der Grabnische eindringt. Nicht unmittelbar, sondern nur an seinen Reflexen und gleichsam belebenden Wirkungen am Leib Christi wird es wirksam als eine erstaunlich pragmatische, sachliche Beleuchtung ohne jede Spur von Sakralität. Während die *Legenda aurea* wiederholt betont, dass Christus aus eigener Kraft auferstanden sei, ist den Paulusbriefen mehrfach zu entnehmen, und auch Petrus sagt in der ersten Predigt zu Pfingsten sehr klar, dass es Gott war, der seinen Sohn auferweckt hat (Apostelgeschichte 2, 29–32). Die Lichtführung, so nüchtern sie sein mag, ist ein Bekenntnis zu diesen biblischen Zeugnissen. Damit entspricht der Vorgang der schlichten Definition von Wundern, die Thomas von Aquin gibt, wenn er sagt, Wunder im eigentlichen Sinn seien alles, „was von Gott her geschieht außerhalb der Ordnung, die gemeinhin in den Dingen beobachtet wird“ (*Summa contra Gentiles* 3, 101, Haec autem, 113 a). So schildert Holbein durchaus kein metaphysisches Ereignis, sondern ein wider alle Erfahrung sich vollziehendes vitales Drama des Leibes, das allein schon äußer-

**Abb. 6 Annibale Carracci, Der tote Christus, 1582. Öl/Lw., 70,7 x 88,8 cm. Stuttgart, Staatsgalerie [Clare Robertson, *The Invention of Annibale Carracci*, Mailand 2008, S. 214, Abb. 8c]**



lich erkennbar durch den ausgeprägten Tonus, die unübersehbare Muskelanspannung der Gliedmaßen, sinnfällig wird. Es ist das intimste Geschehen der Heilsgeschichte, dessen nur jene Engelserscheinungen teilhaftig werden konnten, von denen die Evangelien berichten.

Laut Matthäus 28, 1–8, hat ein Engel das Grab geöffnet. Es heißt dort: „Als aber der Sabbat vorüber war und der erste Tag der Woche anbrach, kamen Maria Magdalena und die andere Maria, um nach dem Grab zu sehen. Und siehe, es geschah ein großes Erdbeben. Denn ein Engel des Herrn kam vom Himmel herab, trat hinzu und wälzte den Stein weg und setzte sich darauf.“ Obwohl es meist so verstanden wird, sagt das Evangelium nicht, dass dies vor den Augen der Frauen geschah. Der Himmelsbote berichtet ihnen von der Auferstehung, die sich demnach schon vor ihrem Eintreffen ereignet hat. Eine Zeichnung Pieter Bruegels d. Ä. schildert die Szene (Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen): Der Engel sitzt auf einem mächtigen Rundstein, verkündet den Besucherinnen das Wunder und weist auf die leere Grabeshöhle, über der Christus emporschwebt. Auch bei Markus (16, 1–8) und Lukas (24, 1–12) begegnen die Frauen nur noch Engeln am Grab des Auferstandenen und werden daher nicht Zeugen dessen, was sich zuvor dort ereignet hat. Holbeins Bild zeigt also etwas, das sich in eben diesem Zeitraum zwischen dem Eingreifen des Engels und dem Eintreffen der Marien zugetragen hat. Diese ungesesehenen Ereignisse sind Teil einer latenten Bilderzählung, die das Gemälde selbst

nicht leistet, sondern dem nachvollziehenden Vermögen des Betrachters zur rekonstruierenden Kontemplation überlässt. Und es liefert ihm dafür überaus relevante Anregungen, wenn es an die biblischen Erdbeben erinnert, welche den Tod und die Auferstehung Christi begleiteten und nun zunächst schwer verständliche Details erklären können wie die Beschädigungen der Steinplatte am Fußende des von Joseph von Arimathia doch ganz neu angelegten und unbenutzten Grabes. Wie katastrophal sich solche Erschütterungen auswirken konnten, war in Basel seit dem verheerenden Ereignis von 1356 in traumatischer Erinnerung geblieben; kaum ein Haus hatte es verschont und fast alle Kirchen der Stadt beschädigt (vgl. Wilhelm Wackernagel, *Das Erdbeben von 1356 in den Nachrichten der Zeit und der Folgezeit bis auf Christian Wurstisen*, in: *Basel im 14. Jahrhundert. Geschichtliche Darstellungen zur fünften Säcularfeier des Erdbebens am S. Lucastage 1356*, hg. von der Basler Historischen Gesellschaft, Basel 1856, 211–250). Gewiss im Konsens mit dem Auftraggeber (zu dessen möglicher Identität vgl. Teil II dieses Textes in: *Kunstchronik* 71/2, 2018), ohne den ein derartiges Bildkonzept kaum denkbar wäre, wagt Holbein die Imagination eines nie beschriebenen und nie zuvor dargestellten Geschehens der Heilsgeschichte. Beiläufig dokumentiert der Künstler in den Spuren der Zerstörung an jenem

Stein, auf dem auch seine Signatur und die Datierung zu finden sind, einen lokalen Realitätsbezug, aber wohl auch, dass er sich der Vergänglichkeit seiner Kunst bewusst ist.

### EUCHARISTIE

Holbein lenkt den Blick mit harter Unausweichlichkeit auf den Körper und die Spuren seines Verfalls – für die meisten Betrachter eine Grenze des Sehens, die sie gedanklich nicht überschreiten mochten. So stellt sich die Frage, ob es im Kalkül des Auftraggebers und des Künstlers lag, dies einem eingeweihten, privilegierten Betrachterkreis vorzubehalten. Wenn der Belebungsprozess am Beginn der Auferstehung so gründlich hinsichtlich seiner physischen Natur im Bild nachvollzogen wurde, möchte man nicht ausschließen, dass auch dem himmlischen Erdbeben ein initialer Anteil daran zugerechnet werden konnte. Es mag den Toten geschüttelt, seine ursprüngliche Lage im Grab verändert und sein Erwachen angestoßen haben. Doch kann es keinesfalls das Erdbeben, wohl aber muss es Engelswerk gewesen sein, das den Leichnam aufgedeckt, das Tuch sorgfältig über die Bodenplatte der Grabnische gelegt und sie dergestalt in einen Opfer- und Altartisch des eucharistischen Christus verwandelt hat. Unzerknittert und makellos rein ist es nun nicht mehr als das Leichentuch erkennbar. Marco Zoppo hat um 1470 eben diesen Vorgang in einer Federzeichnung illustriert (Frankfurt, Städel Museum; *Abb. 5*): Im Beisein einer Trauergemeinde mit drei Frauen und Jüngern enthüllen wehklagende Engel den Leichnam Christi und bereiten ihm einen Altar.

Theologisch bedeutet der Leib Christi auf einem Altar die Bekräftigung der Transsubstantiationslehre, nach der die Realpräsenz seines Leibes und Blutes in Brot und Wein der Eucharistie durch die Wandlung im Messopfer Glaubensgewissheit ist. Angesichts der Erschütterungen, die die Reformation auch in der Schweiz auslöste, stellt dieses Bild ein Bekenntnis zur römisch-katholischen Konfession dar. Andererseits darf es aber nicht schon als Argument gegen die neuen Glaubensbewegungen verstanden werden, in denen das Wesen des Abendmahls erst wenig später kontrovers

diskutiert werden sollte. „Konfessionelle Eindeutigkeit ist in der Umbruchzeit um 1520 nicht zu erwarten“, wie Robert Suckale am Beispiel Dürers verdeutlicht hat (Dürers Stilwechsel um 1519, in: *Artium Coniunctio. Kulturwissenschaft und Frühneuzeitforschung. Aufsätze für Dieter Wuttke*, hg. v. Petra Schöner/Gert Hübner, Baden-Baden 2013, 245–278, hier: 245). Mit diesem Bild der lebendigen Eucharistie befindet sich Holbeins Christus nun auch auf einer symbolischen Realitätsebene. Konnte er bis hierher ausschließlich als Gestalt der Heilsgeschichte gesehen werden, so hebt seine eucharistische überzeitliche Bedeutung ihn zugleich über die Ereignishaftigkeit der biblischen Historie hinaus. Die ikonographische Mehrschichtigkeit des vielfigurigen mittelalterlichen Bildwerks, die am Freiburger *Hl. Grab* zu beobachten war, ist also auch bei Holbeins einsamem Christus von ungebrochener Relevanz für seine Funktion als Andachtsbild. Freilich wird die Visualisierung der Geschehnisse mit den dort auftretenden Akteuren, den Engeln, den Frauen und Wächtersoldaten von Holbein nun gänzlich dem Vorstellungsvermögen des Betrachters überlassen.

Dass ein Grab zum Altar werden kann, ist in der Reziprozität begründet, in den beiderseitigen Wechselbezügen, denn in aller Regel beherbergt jedes *altare fixum*, also jeder architektonisch unverrückbar installierte Altar, als festen zentralen Bestandteil mindestens eine Reliquie, oft mehrere, zumeist von Blutzeugen, den Märtyrern. Insofern ist der Altar nicht nur, aber immer auch Grab (Joseph Braun, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, München 1924, Vierter Abschnitt). Weit verbreitet war bis zum Ende des Mittelalters der Brauch, den Leib des Herrn, d. h. konsekrierte Hostien, im *sepulcrum* eines Altars beizusetzen (ebd., 623ff.). Der tote als der eucharistische Christus bleibt beispielsweise auch für Annibale Carracci ein Thema, der ihn von den Füßen her stark verkürzt und mit den Passionswerkzeugen, aber nicht starr ins Bild bringt (Stuttgart, Staatsgalerie; *Abb. 6*). Der Leib, Leinen und Lendentuch zeigen reichlich Spuren hellen roten Blutes wie aus frischen Wunden. Ein Toter blutet aber bekanntlich nicht mehr. Ob hier eine Neubelebung im Sin-



Abb. 7 Andrea Mantegna, *Beweinung Christi*, um 1470–74, Tempera auf Lw., 68 x 81 cm. Mailand, Pinacoteca di Brera (Sandrina Bandera Bistoletti [Hg.], *Andrea Mantegna. Cristo morto*, Mailand 2013, S. 10)

ne der Auferstehung wie bei Holbein gemeint ist, erscheint eher fraglich. Vielmehr ist das „lebendige“ Blut Christi wohl als Bekräftigung der Eucharistie und nicht als Element der Historie im Sinne einer Tatsachenschilderung der biblischen Geschichte zu verstehen. Andererseits ist das „geheim“ Leben des toten Heilands kein völlig neues Thema. Fast unmerklich ist das weiße Tuch auch unter den eingebogenen Fingern des Christus auf dem Salbstein von Andrea Mantegna gerafft (Mailand, Brera; Abb. 7) – ein überaus zartes Zeichen des Lebens, das sich auch an den zusammengezogenen Augenbrauen und damit Muskelkontraktionen zu erkennen gibt, wie sie bei einem Toten nicht möglich wären (vgl. Andreas Prater, *Mantegnas Cristo in Scurto*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 48, 1985, 279–299). Wenngleich nicht so nachdrücklich wie bei Holbein, ist die Vorausschau auf die Auferstehung auch von Mantegna angedeutet.

#### TAUFE

Noch einmal zurück zu den Passionswunden des Christus in Holbeins Gemälde: Zum biblischen Bestattungsritus gehört es, den Leichnam zu waschen und zu salben. Vordergründig mag das erklären, weshalb der Körper nur geringe Blutspuren aufweist. Bei der Seitenwunde hat der Maler jenen bestimmten symbolischen Wert nicht hervorgehoben, der oft und betont auf Darstellungen des toten Heilands zu finden ist. So hält etwa Antonello da Messinas *Engelspietà* (Madrid, Museo del Prado) dem Betrachter eine breite getrocknete, von der Seitenwunde abwärts führende Blutspur vor Augen und mit ihr die Erinnerung an Christus am Kreuz, wo sein Blut als Sühneopfer vergossen wurde. Ähnliches findet sich in zahllosen Beispielen wie dem geographisch näherliegenden in Grünewalds *Grablegung* des Isenheimer Altars (Colmar, Unterlinden Museum). Dieser Symbolwert

konnte offenbar der Vorstellung von der kundigen Pflege des Toten vorgezogen werden, die solche Spuren hätte beseitigen müssen. Bei Holbein ist die Seitenwunde weit entfernt von dem abstoßenden Anblick, den die branstig-fauligen Krater in der Hand und an den Füßen bieten, vielmehr sieht sie überraschend frisch und schön aus. Allein ihr weiteres Umfeld zeigt minimale Verfärbungen, inmitten derer sie wie eine Oase des Lebendigen wirkt. Nur eine blasse, wässrig verwischte Spur erinnert an das aus ihr geflossene Blut. Waschung und Salbung reichen als Erklärung für solch widersprüchliche Befunde nicht aus, denn wie könnte die Totenfürsorge die Seitenwunde in geradezu ansprechender Weise konserviert, die Verwesung an den Verletzungen der Extremitäten hingegen nicht verhindert haben?

**F**ester Glaubensinhalt war seit jeher, dass entsprechend dem Bericht des apokryphen Nikodemusevangeliums der blinde Longinus mit der Lanze die Seite Christi geöffnet hat, um festzustellen, ob er bereits gestorben sei. Dies sollte am getrennten Austritt von Blut und Wasser zu erkennen sein, was sich dergestalt auch bestätigte (Johannes 19, 33–37). Auf dieses Ergebnis berief man sich umso nachdrücklicher, als das dem Lanzenstich entspringende Wasser als Zeichen der Taufe galt. So hat etwa schon Tertullian Blut und Wasser aus der Seitenwunde Christi zu Symbolen der Bluttaufe und der Wassertaufe erklärt, also auf Martyrium und Sakrament der Taufe bezogen (vgl. Rainer Hausherr, *Der tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes*, Bonn 1963, 189). Das Erscheinungsbild der lebend rosigen Seitenwunde am Körper Christi bei Holbein scheint hierauf anzudeuten: Der Lanzenstich in den Leib des Gekreuzigten öffnet den Quell der Taufe, die neues Leben spendet. Nun veröffentlichte Luther 1520, also ein Jahr bevor Holbein sein Bild signierte und datierte, in einer seiner reformatorischen Hauptschriften mit dem Titel *Von der babylonischen Gefangenschaft der Kirche* eine neue Auffassung der Sakramente. Anders als es der römisch-katholischen Lehre entsprach, wollte Luther derer

nicht sieben, sondern nur zwei gelten lassen: die Taufe und das Abendmahl (Eucharistie). Es ist wohl kein Zufall, dass es ausgerechnet diese beiden Sakramente sind, die mit Holbeins *Christus* zum einen als der eucharistische Leib und zum anderen als die Taufe durch die Wasserspende aus der Seitenwunde auf eine schlichte, bei genauer Betrachtung aber immer deutlicher werdende Weise thematisiert werden. Das erlaubt zwar keine Zweifel an der altkirchlichen Einstellung des Auftraggebers, lässt aber nichtsdestoweniger eine Rezeption Luthers erkennen.

Die Seitenwunde Christi gilt zudem seit Augustinus als Ursprung der Kirche selbst (Wilhelm Geerlings, *Die Kirche aus der Seitenwunde Christi bei Augustinus*, in: *Väter der Kirche. Ekklesiales Denken von den Anfängen bis in die Neuzeit. Festgabe für Hermann Josef Sieben SJ zum 70. Geburtstag*, hg. v. Johannes Arnold u. a., Paderborn u. a. 2004, 465–481; vgl. auch Franz Joseph Schwarz, *Biblia Pauperum*, Zürich 1867, 18). Mit ausdrucksstarker Geste weist z. B. Multschers Ulmer *Schmerzemann* auf seine blutende Seite und damit auf die ekklesiologische und soteriologische Bedeutung des Lanzenstichs hin. Die lebensspendende Kraft der beiden Sakramente oder auch Zeichen – Taufe und Eucharistie – im Sinne von durch die Kirche vermittelten Gaben hätte ikonographisch nicht besser beglaubigt werden können als durch den geschilderten Beginn der Auferstehung in Holbeins *Christus im Grab*. Als biblische Autorität bürgt hier Paulus, der im Römerbrief 6, 3–5 sagt, die Taufe sei das Begraben des Menschen und Neuwerden des Lebens und insofern ein Nachvollzug des Begräbnisses und der Auferstehung Jesu. Holbeins Gemälde stellt in solchem Verständnis die Botschaft christlichen Heilsversprechens in höchster Verdichtung dar.

## VERWESUNG

Mindestens ebenso außerordentlich wie die Darstellung des aus dem Todesschlaf erwachenden Christus ist der Bildgedanke seines in Verwesung übergehenden Leichnams. Wie und wo könnte dieser extreme und bei einem „naiven“ Gläubigen sich geradezu dem Verdacht eines Sakrilegs aus-

setzende ikonographische Übergriff seine Rechtfertigung finden? Im Johannesevangelium (11, 1–45) steht die Auferweckung des Lazarus am Beginn der Passionsgeschichte, sie gilt als Zeichen oder Präfiguration der späteren Auferstehung Christi. Auch bei diesem Wunder von Bethanien ist Gottvater die wirkende Macht und Christus von ihm bevollmächtigt. Der neutestamentliche „Vorläufer“ des Auferstandenen ist Lazarus, der nach vier Tagen im Grab von Christus, der den Stein davor wegwälzen ließ, auferweckt wurde. Bei dem Toten hatte bereits die Verwesung eingesetzt und sich durch Geruch bemerkbar gemacht, was in der Bildtradition dadurch verdeutlicht wird, dass sich in manchen Darstellungen die Umstehenden die Nase zuhalten.

**D**er dominikanische Hochscholastiker Thomas von Aquin hatte den Leib Christi als vom Heiligen Geist gebildet (*fabricatus*) von der Verweslichkeit ausgenommen (*Compendium Theologiae*, Caput CCXXXIV, De sepultura Christi). Dessen ungeachtet war es offenbar Holbeins Auftrag, diesen kritischen Topos abweichend von der Autorität des heiliggesprochenen Kirchenlehrers aufzugreifen und die beginnende Zersetzung durch farbliche Veränderungen an den Nagelwunden unmissverständlich zu verdeutlichen. Es mag makaber anmuten, aber eben die Verweslichkeit scheint hier als wichtiges Argument für die menschliche Natur Christi zu gelten und seine Wiederbesetzung als umso größeres Wunder. Lazarus stellt gleichsam den *missing link* zwischen dem Gottessohn und der Menschheit dar. Im 15. Kapitel des ersten Korintherbriefes des Paulus werden Geheimnisse der Auferstehung erörtert. „Der letzte Feind, der aufgehoben wird, ist der Tod“, heißt es dort (15, 26). Der menschliche Leib und sein Fleisch sind der Verwesung verfallen, aber in der Auferstehung findet eine Verwandlung statt: „Es wird gesäet ein natürlicher Leib, und wird auferstehen ein geistlicher Leib“ (15, 44). „Und die Toten werden auferstehen unverweslich, und wir werden verwandelt werden. Denn dies Verwesliche muss anziehen die Unverweslichkeit, und dies

Sterbliche muss anziehen die Unsterblichkeit“ (15, 52–53). Die Briefstellen erklären die Nachdrücklichkeit, mit der Holbein die Zeichen der Verwesung am Leichnam Christi herausgearbeitet hat, denn sie bekräftigt die Vergemeinschaftung des Gottessohnes mit den Menschen auch im Fleisch, in ihrem irdischen, vergänglichen Erbteil.

**D**ie herkömmliche Ikonographie zeigt den auferstandenen Christus stets in der Glorie seines geistigen Leibes, der auch denen versprochen ist, die an ihn glauben. Holbein nimmt nicht einmal andeutungsweise auf eine spirituelle Verwandlung Bezug, er verlässt die Ebene des Physischen keinen Moment. Vielleicht war es dies, was Dostojewskij verzweifeln ließ. Doch gilt es, die österliche Botschaft, die ja auch in dem Brief des Paulus an die Korinther verkündet wird, im Bewusstsein zu haben, um nicht an dem manifesten Befund des ersten, schrecklichen Eindrucks hängen zu bleiben. Eben nicht dem verzweifelnden Abfall vom Glauben wird hier Vorschub geleistet, sondern im Gegenteil: Dem Blick hinter die emotional aufwühlende Oberfläche ist die Perspektive auf das „Stirb und Werde“ der sakramentalen Gnade eröffnet.

**Fortsetzung folgt in *Kunstchronik* 2018, Heft 2**

---

**PROF. DR. ANDREAS PRATER**  
Gabelsbergerstr. 48e, 80333 München,  
[andreas.richard.prater@outlook.de](mailto:andreas.richard.prater@outlook.de)