

# *Die Heilige Sippe als dynastisches Rollenspiel*

## *Familiäre Repräsentation in Bildkonzepten des Spätmittelalters und der beginnenden Frühen Neuzeit*

VON MATTHIAS MÜLLER

Das Thema der bildlichen Repräsentation von Familie ist für die Zeit des Mittelalters nach wie vor ein Desiderat der Forschung.<sup>1)</sup> Zwar wurde den Aspekten familiärer Repräsentation im Kontext von Stifterbildern, Familienkapellen oder gemalten Stammbäumen durchaus Beachtung geschenkt, doch zumeist besteht diese Aufmerksamkeit nur in der Identifizierung des Stifters und seiner Familie bzw. ihrer heraldischen Zeichen. Fragen nach der konzeptionellen und kompositionellen Einbindung in ein übergeordnetes Bildkonzept und damit nach dem Verhältnis von Familienrepräsentation und bildlich-medialer Konzeptionalisierung wurden dabei kaum gestellt. Hinzu kommt, daß es sich bislang vor allem um Einzeluntersuchungen handelt, bei denen eine übergreifende Fragestellung zumeist fehlt. Kaum thematisiert wurden für das hohe und späte Mittelalter bislang auch solche Darstellungsformen, bei denen der Charakter von Familie als einer zusammenhängenden Personengruppe bildliche Gestalt erhielt.

Wegen der Vielzahl an Einzelaspekten und der Fülle des Materials beschränkt sich der Beitrag daher auf den seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in ganz Europa stetig wachsenden Bereich der religiösen Memoria. Eine solche Begrenzung ist sowohl durch die weite, allgemeine Verbreitung der religiösen Memoria gerechtfertigt, als auch durch die seit dem 15. Jahrhundert im Rahmen der Memoria rapide zunehmende Form des familiären Gruppenbildes, bei dem weitgehend alle lebenden und auch verstorbenen Familienmitglieder im Bild präsent gehalten werden können. Auf das Phänomen der um 1500 plötzlich auftretenden Häufung von solchen Bildprogrammen, die den familiären Gruppenverband herauszustellen versuchen, hat zuletzt Peter Schuster mit dem Beispiel des fränkischen Adels hingewiesen.<sup>2)</sup>

1) Für die kritische Durchsicht des Manuskriptes danke ich Alexandra Vinzenz (Mainz) und Ralf-Gunnar Werlich (Greifswald).

2) Peter SCHUSTER, Familien- und Geschlechterbewusstsein im spätmittelalterlichen Adel, in: *Adelige Familienformen im Mittelalter/Strutture di famiglie nobiliari nel Medioevo*, hg. von Giuseppe Alber-

Der Schwerpunkt des Beitrags liegt auf den adligen und bürgerlichen Familiendarstellungen des Alten Reichs, die durch gezielte Bildvergleiche mit den Darstellungsnormen anderer europäischer Länder, allen voran Italien und die Niederlande, verglichen werden. Zwei herausragende Bildwerke werden besonders eingehend besprochen: das Diptychon für Johannes Cuspinian von Bernhard Strigel sowie die Madonna des Baseler Bürgermeisters Meyer von Hans Holbein d.J. Beide Werke vertreten zwei besonders populäre Bildmuster familiärer Repräsentation im religiösen Kontext. War es bei Cuspinian das ikonographische Schema der Heiligen Familie, das die Möglichkeit zur Einbindung der bürgerlichen oder adligen Familie in einen etablierten Darstellungsrahmen bot, so war es bei Meyer die Bildform der Schutzmantelmadonna bzw. der thronenden Himmelskönigin.

# I. IN MEDIALER NÄHE ZUR FAMILIE JESU: BILDER DER GEBURT CHRISTI UND DER HEILIGEN SIPPE

Wollte sich eine adlige oder bürgerliche Familie im ausgehenden Mittelalter als Dynastie bzw. Gruppenverband öffentlich zur Geltung bringen und dabei sowohl den Normen eines verstärkt betriebenen, von den humanistischen Geschichtskonzepten zusätzlich geforderten genealogischen Gedächtnisses als auch der Norm religiöser Memoria entsprechen, bot sich in besonderer Weise das Thema der Heiligen Familie als Gegenstand der bildlichen Darstellung an. Zusammen mit dem in diesem Beitrag ebenfalls untersuchten Thema der Annaselbdritt bzw. der Hl. Sippe avancierte es zum beliebtesten Bildmuster für die kirchlich gebundene Familienrepräsentation. Zu dieser Popularität trug ganz wesentlich die Möglichkeit bei, sich als Familie in die Tradition der Familie Jesu zu begeben und dadurch gleichsam in die Heilsgeschichte »einzuschleichen«, wie es der Freiburger Kunsthistoriker Wilhelm Schlink einmal für ein anderes Beispiel des Stifterbildes formuliert hat.<sup>3)</sup> Als theologisch bedeutendes Argument fungierte dabei die Menschwerdung Christi und seine einstmalige irdische Präsenz. Die Bildform der Schutzmantelmadonna bzw. thronende Himmelskönigin wiederum akzentuierte stärker den weltgerichtlichen Aspekt der irdischen Stifterbiographien und enthielt gewissermaßen im Bild das Versprechen der Fürsprache Mariens gegenüber ihrem Gericht ausübenden Sohn.

Die genaue Analyse der verschiedenen Ausführungen dieser Bildthemen (so bei Dürer, Cranach, Herlin, Strigel oder Holbein) vermag nun zu zeigen, wie sehr die Auftrag-

toni/Gustav Pfeifer (Geschichte und Region/Storia e regione 11 [2002], H. 2), Innsbruck 2003, S. 13–36, hier besonders S. 31ff. Für den Hinweis danke ich Karl-Heinz Spieß (Greifswald).

3) Wilhelm SCHLINK, Der Stifter schleicht sich in die Heilsgeschichte ein. Zum Chartreter Samariterfenster, in: Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst, hg. von Hans-Rudolf Meier/Carola Jäggi/Philippe Büttner, Berlin 1995, S. 203–211.

geber der Bildwerke und ihre Maler um eine jeweils individuelle Kontextualisierung der konventionellen Bildvorlagen bemüht waren. Zumeist waren es bestimmte Aspekte des sozialgeschichtlichen, genealogischen oder politischen Kontextes, in denen die Auftraggeber und ihre Familien eingebunden waren, die häufig in geradezu strategischer Absicht in die Bildmuster der Heiligen Familie bzw. der Heiligen Sippe wie der Schutzmantelmadonna bzw. der thronenden Maria eingearbeitet wurden. Mit welcher Raffinesse hierbei auch übergeordnete reichspolitische oder dynastische Fragen in einem ästhetisch-medialen Diskursverfahren verhandelt und zugleich wieder in die engere Interessenssphäre der Auftraggeberfamilien zurückgeführt wurden, belegen die Bildwerke Strigels und Holbeins d.J. für den kaiserlichen Hofdiplomaten Johannes Cuspinian und den wegen eines politischen Skandals abgesetzten Baseler Bürgermeister Jakob Meyer. In einer differenzierten Analyse des ästhetischen, medialen Konzepts beider Bildwerke sollen im vorliegenden Beitrag neue Interpretationsansätze für das historische Verständnis der Bildaussagen herausgearbeitet und die Repräsentationsformen der dargestellten Familien – vor allem auch für Cuspinian – stärker als bisher als beziehungs- und anspielungsreiches Rollenspiel im Rahmen familiärer Selbststilisierung verdeutlicht werden. Den Abschluß bildet ein weiteres Gemälde Hans Holbeins d.J., dessen Original beim Brand des englischen Königspalastes von Whitehall vernichtet wurde und das nur noch in einer Kopie aus dem 17. Jahrhundert überliefert ist. Doch auch diese Kopie vermag noch eindrucksvoll Holbeins Kunstfertigkeit zu belegen, durch gezielte Eingriffe in das tradierte Schema des familiären Stifterbildes diesem im Auftrag des englischen Königs Heinrich VIII. sein altgläubiges, römisch-katholisches Bedeutungszentrum zu nehmen und damit zugleich einen erprobten Typus des religiösen Familienbildes zu zerstören.

Doch bis dahin war es ein weiter Weg, an dessen Beginn zunächst der Wunsch nach unmittelbarer Teilhabe an der durch das Wirken heiliger Personen geprägten Heilsgeschichte stand. Die Möglichkeit, sich als Stifter über die Positionierung des eigenen Bildnisses im religiösen Historienbild gleichsam in die Heilsgeschichte »einzuschleichen«, läßt sich auf insgesamt noch zurückhaltende, an den Konventionen des im frühen 15. Jahrhundert entwickelten Stifterbildes ausgerichtete Weise auf dem Portinari-Altarretabel des Hugo van der Goes besichtigen (*Abb. 1*). Der schon damals hochberühmte niederländische Maler erhielt seinen Auftrag 1475 von dem in Brügge ansässigen Florentiner Bankier Tommaso Portinari, der das monumentale Bildwerk für den Hauptaltar von S. Egidio, der Kirche des Hospitals S. Maria Nuova in Florenz vorgesehen hatte.<sup>4)</sup> Am 28. Mai 1483, acht Jahre nach der Auftragserteilung, traf es schließlich auf dem Arno per Schiff aus Brügge in Florenz ein. Die Art und Weise, wie in diesem Altarretabel die

4) Zum Portinari-Altar siehe mit weiteren Literaturhinweisen Hans BELTING/Christiane KRUSE, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, S. 230ff.; sowie Margaret L. KOSTER, *New documentation for the Portinari altar-piece*, in: *The Burlington Magazine* 145 (2003), S. 164–179.

Geburt Christi dem gläubigen Betrachter vergegenwärtigt wird, kann als Paradebeispiel für die u. a. von dem Dominikanerprediger Savonarola geäußerten Bedenken gegenüber den Sinnestäuschungen der Malerei und hier besonders des religiösen Bildes gelten. In seiner Theatralik und Rhetorik der Bewegungsführung, der Gesten und Mimiken sowie der dramatischen Lichtregie verlegte Hugo van der Goes das göttliche Inkarnationsgeschehen sprichwörtlich auf die Bühne und übertraf in seinem psychologisierenden Malgestus den Anschaulichkeitsgrad der zeitgleichen italienischen Malerei bei weitem. In dieser mimetischen Qualität dürfen wir auch den wichtigsten Beweggrund für Tommaso Portinari erkennen, keinem italienischen, sondern einem niederländischen Maler den Auftrag zu erteilen. Geschickt ließ er dabei die von den Niederländern entwickelten Möglichkeiten einer malerischen Mimesis nutzen, um in den illusionistischen Effekt einer Teilhabe am Geschehen der Geburt Christi zugleich die Präsenz seiner selbst und seiner Familie einzubinden. Dennoch wahren der Stifter und seine Familie die gegenüber Christus und Maria nötige Distanz, indem sie zusammen mit ihren Namenspatronen auf gesonderten Seitenflügeln und damit außerhalb der eigentlichen Hauptszene angeordnet wurden. Darüber hinaus weisen ihre unbestimmt nach innen gerichteten Blicke auf den imaginativen, visionären Vorgang des Bildgeschehens hin, in dessen Kontext sich die wirklichkeitsnahe Präsenz der Familie bei der Geburt Christi überhaupt erst legitimiert.<sup>5)</sup>

Als Dürer wenige Jahre später, zwischen 1498 und 1503, für die Wiener Familie Paumgartner ein großes dreiflügeliges Altarretabel (*Abb. 2 und 3*) anfertigte,<sup>6)</sup> übernahm er zwar das Grundschema des Portinari-Retabels,<sup>7)</sup> doch folgte er ihm bezeichnenderweise in der Darstellung der Stifterfamilie nicht. Im Gegenteil! Statt sie in respektvollem Abstand auf den Seitenflügeln (*Abb. 2*) zu platzieren, setzte er sie unmittelbar hinein in das

5) BELTING/KRUSE, Die Erfindung des Gemäldes (wie Anm. 4), S. 51–60. Zu der künstlerischen Figur des visionären, nach innen gerichteten Blicks siehe auch Jeffrey F. HAMBURGER, *The visual and the visionary. Art and female spirituality in late medieval Germany*, New York 1998; DERS., *Seeing and believing. The suspicion of sight and the authentication of vision in late medieval art and devotion*, in: *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, hg. von Klaus Krüger/Alessandro Nova, Mainz 2000, S. 47–69.

6) Zum Paumgartner-Retabel siehe Doris KUTSCHBACH, *Albrecht Dürer: Die Altäre*, Stuttgart/Zürich 1995, S. 11–48; Felix J. F. STEINRATHS, *Albrecht Dürers Memorialtafeln aus der Zeit um 1500: Holzschuher-Epithaph – Glimm'sche Beweinung – Paumgartner-Altar. Rezeption, Forschungsstand und offene Fragen*, Frankfurt am Main 2000.

7) Inwiefern Dürer von dem Portinari-Altar Kenntnis durch eigene Anschauung (möglicherweise während seiner zweiten Italienreise) oder durch Nachzeichnungen bzw. Kopien hatte, ist in der Forschung ungeklärt (Fedja ANZELEWSKY, *Dürer. Werk und Wirkung*, Erlangen 1988, S. 86). Für die Komposition der Mitteltafel sind grundsätzlich auch die von niederländischen Bildmustern geprägten Stiche Martin Schongauers sowie die Nürnberger Malerei des späten 15. Jahrhunderts (allen voran die Werke von Dürers Lehrer Michael Wolgemut) vorbildlich gewesen (in diesem Sinne auch KUTSCHBACH [wie Anm. 6], S. 14).

Hauptbild (*Abb. 3*) mit der Geburt Christi. Dies scheint durchaus einer gegenüber Italien oder den Niederlanden anderen Darstellungsnorm im Alten Reich entsprochen zu haben, genauso wie der zwergenhaft kleine Abbildungsmaßstab der Stifterfiguren und ihre Verbindung mit den familiären Wappenschilden. Und dennoch haben auch Dürer und seine Auftraggeber gewissenhaft auf das Gleichgewicht zwischen familiärer Memoria und demütigem Respekt vor der Herrlichkeit Christi geachtet. Dürer übernimmt zwar nicht die niederländische oder italienische Darstellungsnorm für Stifterbildnisse, doch folgt er sehr genau der in Italien und den Niederlanden entwickelten Ausdrucksform für das imaginative, visionäre Sehen und damit der Definition des von uns betrachteten Gemäldes als ein Produkt der *visio imaginativa*.<sup>8)</sup> Um unmißverständlich deutlich zu machen, daß die zwergenhaften Familienmitglieder tatsächlich nur in ihrer inneren Vorstellungskraft bzw. dank einer kontemplativen Innenschau an der Geburt Christi teilnehmen können, dreht er die Köpfe der weiblichen Mitglieder vom Bildzentrum weg nach außen, während er die Blicke der männlichen Familienmitglieder auf das Christuskind durch die monumental in den Vordergrund gerückte Gestalt des Josephs weitgehend verstellt. Noch durch ein weiteres Kompositionselement wird Joseph von Dürer auf der Mitteltafel des Paumgartner-Retabels als Vermittler zwischen dem unmittelbaren und dem vermittelten Schauen des Christuskindes kenntlich gemacht: Es ist der vordere, von einem hohen Postament getragene Holzpfosten des Vordaches, vor dem Joseph andächtig niederkniet und dadurch auf Maria und das Kind nur aus angemessener Distanz wie durch einen Bildrahmen blicken kann.<sup>9)</sup>

Auch auf den Flügeln des Altarretabels hat Dürer Mitglieder der Familie Paumgartner dargestellt, wenn sie als solche vielleicht auch nicht sogleich zu erkennen sind. Dürer verwendet hier eine andere, seit dem hohen Mittelalter in ganz Europa verbreitete Darstellungsnorm, bei der sich Stifter und ihre Angehörigen und Freunde im Gewand einer heiligen Person abbilden lassen konnten. Wie genau darüber von Auftraggeberseite Buch geführt wurde, vermag anschaulich ein Kölner Tagebucheintrag aus dem Jahr 1556 zu illustrieren. Damals notierte der Kölner Ratsherr Hermann von Weinsberg, nachdem er zuvor beim Maler Bartholomäus Bruyn d.J. ein Flügelretabel als Stiftung für seine Pfarrkirche in Auftrag gegeben hatte, in sein Tagebuch: »[...] in diese Tafel soll er malen ein Kruzifix, unsere liebe Frau und Sankt Johann, und meine Hausfrau und mich darin konterfeien im mittleren Gefach, sodann innen auf dem einen Flügel Moses mit der Schlange und auf der anderen Seite Abraham, der seinen Sohn opfern wollte, und außen

8) Zum Verständnis der dreifachgestuften *visio* von Augustinus bis Heinrich Seuse siehe zusammenfassend Alois M. HAAS, *Kunst rechter Gelassenheit. Themen und Schwerpunkte von Heinrich Seuses Mystik*, Bern 1995, S. 186ff. Zu der sehr differenziert entwickelten *visio*-Lehre des Thomas von Aquin siehe Estanislao ARROYABE, *Das reflektierende Subjekt. Zur Erkenntnistheorie des Thomas von Aquin* (Athenäum Monographien, Philosophie 253), Frankfurt am Main 1988, S. 87ff., besonders S. 90.

9) Siehe hierzu auch KUTSCHBACH (wie Anm. 6), S. 30; Anja-Franziska EICHLER, *Albrecht Dürer, Köln 1999*, S. 55.

die vier Evangelisten, weiß und schwarz [d.i. grau in grau, Anm. M.M.]. Und ich hab auch in allen Angesichten Leute lassen konterfeien, ausgenommen Jesu Christi Angesicht, und trägt das Marienbild der Sophie, meiner Schwägerin, Angesicht, des Johannis unter dem Kreuz meiner Frauen Sohn Johannes (Angesicht). Abraham trägt des Kirchmeisters Peter Neuenahr Angesicht, und Moses trägt des Kirchmeisters Heinrich von Kruft Angesicht. In den vier Evangelisten sind konterfeit in Sankt Mathäus Meister Johann Offermann, in Markus mein Bruder Gottschalk, in Lukas mein Bruder Christian, in Johannes Herr Pastor Johann Neuenhaven.«<sup>10)</sup>

Die Möglichkeit zu einer spirituellen Identifikation mit den Heiligen, die zugleich die monumentale Abbildung der Stifterporträts erlaubte, wollten auch die Auftraggeber des Paumgartner-Retabels für sich nutzen. Und so verbergen sich nach Ausweis einer Handschrift aus dem 17. Jahrhundert<sup>11)</sup> im Hl. Georg auf dem linken Flügel Lukas Paumgartner und sein Bruder Stephan im Hl. Eustachius auf dem rechten Flügel. Beide Brüder hatten das Triptychon anlässlich einer Jerusalem-Pilgerreise als Fürbittbild für ihre verstorbenen Eltern bei Dürer in Auftrag gegeben. Ihre Eltern sind denn auch in den kleinen Stifterfigürchen repräsentiert, in denen sich neben ihren Schwestern im übrigen auch Lukas und Stephan nochmals als Söhne haben abbilden lassen.

Während das Thema der Heiligen Familie die Gelegenheit bot, zumindest in der Realität der Malerei bzw. des Bildes die Familie unter den Schutz Christi zu stellen, so vermochte das Thema der Annaselbdritt dieses Potential um einen wesentlichen Aspekt zu erweitern. Zentraler Inhalt der seit dem 13. Jahrhundert in ganz Europa äußerst populären Annaselbdrittverehrung<sup>12)</sup> war die Betrachtung der Familiengeschichte Jesu und das Eingebundensein Christi in einen durchaus irdischen, in der biblischen Überliefe-

10) Ines DRESEL/Dietmar LÜDKE/Horst VEY, Christus und Maria. Auslegungen christlicher Gemälde der Spätgotik und Frührenaissance aus der Karlsruher Kunsthalle. Ausstellung 6. Juni bis 20. September 1992. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1992, S. 134, ohne Quellenangabe. Der Katalogtext bezieht sich jedoch auf die Stelle: Das Buch Weinsberg. Kölner Denkwürdigkeiten aus dem 16. Jahrhundert, Bd. 2, bearb. von Konstantin Höhlbaum (Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde 4), Leipzig 1887, S. 87.

11) ANZELEWSKY, Dürer (wie Anm. 7), S. 86; EICHLER, Albrecht Dürer (wie Anm. 9), S. 55.

12) Siehe hierzu E. SCHAUWKELL, Der Kultus der hl. Anna am Ausgange des Mittelalters, Freiburg im Breisgau/Leipzig 1893; Beda KLEINSCHMIDT, Die heilige Anna. Ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum (Forschungen zur Volkskunde 1–3), Düsseldorf 1930; Werner ESSER, Die heilige Sippe. Studien zu einem spätmittelalterlichen Bildthema in Deutschland und den Niederlanden, Diss. Bonn 1984 (publiziert 1986); Angelika DÖRFLER-DIERKEN, Die Verehrung der heiligen Anna in Spätmittelalter und früher Neuzeit (Forschungen zur Kirchen- und Dogmengeschichte 50), Göttingen 1992. Zur Kulturgeschichte der Annaselbdrittverehrung und ihrer Reflexion in den spätmittelalterlichen Bildwerken siehe auch den kleinen Band von Marlies BUCHHOLZ, Anna selbdritt. Bilder einer wirkungsmächtigen Heiligen, Königstein im Taunus 2005.

rung beschriebenen Familienverband.<sup>13)</sup> Von daher kann es nicht weiter verwundern, wenn parallel zur verstärkten Auseinandersetzung mit Fragen der Genealogie im ausgehenden Mittelalter auch das Bildmotiv der Annaselbdritt in den Mittelpunkt des Interesses rückte. Die Wahl dieses christlichen Bildsujets mußte geradezu verführerisch erscheinen, ließ sich mit ihm doch nicht nur die Familie unter dem Schutz Christi zur Anschauung bringen, sondern darüber hinaus auch die Verbindung der eigenen, adligen oder bürgerlichen Familie mit der Familie Jesu.<sup>14)</sup> Wir dürfen in diesem Vorgang einer Rückbindung der eigenen Familie an die Familie Jesu gewissermaßen das spirituell-religiöse Äquivalent zu jener weitverbreiteten adlig-fürstlichen Sitte erkennen, bei der man die eigene Dynastie bis auf Aeneas und die Trojaner zurückzuführen versuchte.<sup>15)</sup>

*1.1. Zwei Annaselbdrittbilder als Medien zur Rettung  
der dynastischen und politischen Einheit: Hans Baldung Griens Karlsruher Votivtafel  
und Lucas Cranachs Torgauer Altarretabel*

In dieser zweifachen Konzeptionalisierung von Familie – einerseits als Gemeinschaft unter dem Schutz Christi und andererseits als spirituell aufgefaßtes Glied in der Nachkommenschaft Jesu – erscheint beispielsweise Markgraf Christoph I. von Baden mit seiner Familie in einem Gemälde von Hans Baldung Grien, ungefähr aus dem Jahr 1509/11. Das längsrechteckige und in seiner genauen Funktion wie Datierung nach wie vor ungesicherte Tafelbild (*Abb. 4*) zeigt die badische Markgrafenfamilie nach dem bekannten Stifterschema in andächtiger Gebetshaltung vor der Thronbank Annas, Mariens und Christi, wobei eine hohe, mehrfach in der Höhe springende Mauer den Blick des Betrachters auf einen geheimnisvoll leuchtenden Himmel verstellt. Es würde hier zu weit führen, sämtliche Familienmitglieder, die alle nach Rang und Namen dank eines Stiches im zweiten Band der von Johann Daniel Schöpflin verfaßten »Historia Zaringo-Badensis« (1764) identifizierbar sind, zu benennen.<sup>16)</sup> Wichtig erscheint folgendes: erstens die im Alten

13) Siehe hierzu und zum besonderen Problem der Vereinbarkeit von Davidsohnschaft Jesu und Jungfrauengeburt Mariens: Klaus SCHREINER, *Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin*, München/Wien 1994, S. 304ff.

14) Siehe hierzu auch die anhand der adligen, einem kognatischen Denkmodell verpflichteten Ahnentafeln angestellten Überlegungen von Kilian HECK, *Genealogie als Monument und Argument. Der Beitrag dynastischer Wappen zur politischen Raumbildung der Neuzeit*, München/Berlin 2002, S. 57f.

15) Siehe hierzu Bernhard JAHN, *Genealogie und Kritik. Theologie und Philologie als Korrektive genealogischen Denkens in Cyriacus Spangenberg's historiographischen Werken*, in: *Genealogie als Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. von Kilian Heck/Bernhard Jahn (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 80), Tübingen 2000, S. 69–85.

16) Siehe hierzu und zur Provenienz des Bildes DRESEL/LÜDKE/VEY, *Christus und Maria (wie Am. 9)*, Kat. Nr. 13, S. 80–86. Eine Darstellung der Rezeptionsgeschichte des Bildes sowie eine ausführliche Analyse und Diskussion des genealogischen und dynastisch-politischen Programms der Darstellung

Reich übliche und hier besonders prachtvoll ausgestaltete Verbindung von Markgraf und Markgräfin mit ihren Familienwappen (dem Wappen von Baden-Sponheim bzw. dem katzenellenbogischen Wappen), zweitens die ebenfalls der deutschen Norm entsprechende, wenn auch in einem wichtigen, sogleich noch zu diskutierenden Punkt abweichende Anordnung erst der Söhne geistlichen und dann der Söhne weltlichen Standes hinter dem regierenden Markgrafen, und drittens die gemeinsame Präsenz von lebenden und toten Familienmitgliedern in einem einheitlichen, wiederum imaginär-visionären Bildraum.<sup>17)</sup> Es liegt daher nahe, in Hans Baldung Griens Familienbild für den Markgrafen von Baden ein Votivbild zu erkennen, dessen ursprünglicher Anbringungsort möglicherweise die Fürstenkapelle im Kloster Lichtental bei Baden-Baden oder die markgräfliche Stifts- und Begräbniskirche in Baden-Baden selbst gewesen war.<sup>18)</sup> Die religiöse Funktion eines Votivbildes wäre aber in diesem Fall unauflösbar mit einer politisch-dynastischen verbunden gewesen, auf die hier wegen ihrer Bedeutung für das Bildkonzept und seine Komposition kurz eingegangen werden soll.

Konrad Krimm verdanken wir die Beobachtung, daß das penible Ordnungssystem, dem alle Familienmitglieder in der Karlsruher Votivtafel unterworfen sind, an einer Stelle auf bedeutungsvolle Weise durchbrochen wurde. Diese Stelle befindet sich in der Gruppe der männlichen Familienmitglieder bei den Söhnen weltlichen Standes. Während die Söhne geistlichen Standes noch streng nach Rang und Alter im Perspektivraum der Bildtafel gestaffelt sind, läßt sich in der Gruppe der Söhne weltlichen Standes, die unmittelbar hinter der Gruppe geistlichen Standes plaziert ist, eine auffällige Abwei-

findet sich bei Konrad KRIMM, Zur Deutung der Karlsruher Votivtafel von Hans Baldung Grien, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 138 (1990), S. 199–215. Hansmartin Schwarzmaier (Karlsruhe) und Konrad Krimm (Karlsruhe) danke ich für weiterführende Hinweise.

17) Im Hinblick auf vergleichbare, gesicherte Beispiele möchte ich im übrigen vorschlagen, auch die Markgräfin als bereits Verstorbene anzusehen, worauf ihre merkwürdig an den rechten Bildrand und damit hinter ihre Töchter gerückte Position hindeutet. Diese Positionierung weicht vom üblichen Darstellungsschema für lebende Eheleute ab und wird uns später beim Memorialbild für die Malerfamilie Herlin wiederbegegnen.

18) Eine sichere Provenienz für das Bildwerk fehlt. Eine erste quellenkundliche Erwähnung findet sich in einem Inventar von 1691 zum Inhalt jener markgräflichen Transportkisten, die 1688 in aller Eile gepackt werden mußten, als der badische Hof in Durlach vor den französischen Truppen nach Basel flüchtete (Generallandesarchiv Karlsruhe [GLA], Nr. 56/4077, fol. 95). Der Inventartext beschreibt die Tafel als erstes von mehreren hundert Gemälden, woraus allerdings – wegen der möglicherweise zufälligen Anordnung in den Transportkisten – noch keine Rückschlüsse auf eine herausgehobene Bedeutung gezogen werden können (hierauf weist auch bereits KRIMM, Zur Deutung [wie Anm. 16], S. 199f., hin). Nachdem die Tafel 1789 zunächst von Basel in die Gemäldegalerie des Karlsruher Schlosses verbracht wurde (GLA, Nr. 47/693, fol. 85), ließ sie Großherzog Leopold von Baden schließlich 1832 als Antependium am Hochaltar der neukonzipierten und zum Familienmausoleum ausgebauten Fürstenkapelle im Kloster Lichtental bei Baden-Baden anbringen (KRIMM, [wie Anm. 16], S. 202). Inwieweit diese Nutzung – wie oftmals vermutet – einer ursprünglichen im beginnenden 16. Jahrhundert entsprach, entzieht sich unserer Kenntnis.

chung beobachten: Anstelle des älteren Sohnes Bernhard führt dessen jüngerer und damit geburtsrechtlich nachgeordneter Bruder Philipp die weltlichen Söhne an. Wie Konrad Krimm anhand einer sorgfältigen landesgeschichtlichen Analyse nachweisen konnte,<sup>19)</sup> muß dieser Bruch mit den Konventionen bildlicher Dynastierepräsentation als wohlkalkulierter Ausdruck der historischen Situation der Markgrafschaft Baden in den Jahren um 1511 angesehen werden. In diesen Jahren versuchte Markgraf Christoph mit allen Mitteln, den Verlust der Einheit der Markgrafschaft und ihre Aufteilung in mehrere Linien zu verhindern. Grundlage hierfür war der Heiratsvertrag seines jüngeren Sohnes Philipp mit Kurpfalz, in dem sich Christoph verpflichtete, seinen Sohn Philipp zum alleinigen Erben des gesamten badischen Territoriums zu bestimmen. Gegen dieses Vorhaben revoltierten nicht nur der ältere Bruder Bernhard, sondern auch der jüngste Bruder Ernst. Bis zum endgültigen Scheitern Markgraf Christophs im Jahre 1515, die in seiner Entmündigung gipfelte, sollte dieser innerdynastische Konflikt nicht nur die badische Dynastie, sondern auch die mit ihr verbundenen Reichsfürstenfamilien und Städte sowie den Kaiser beschäftigen. Selbst ein Krieg war nicht ausgeschlossen. In dieser angespannten Situation unternahm Markgraf Christoph 1511 auch zwei Wallfahrten nach Rufach und Einsiedeln, auf denen er möglicherweise ein Gelübde ablegte, mit dem wiederum der Auftrag an Hans Baldung Grien zur Ausführung der Karlsruher Votivtafel zusammenhing. Diese Vermutung Konrad Krimms<sup>20)</sup> muß zwar Spekulation bleiben, doch dürfte der Hinweis auf die beiden Wallfahrten in jedem Fall das religiöse Umfeld bezeichnen, dem die Bildtafel außer ihrem politischen Kontext ihre Entstehung verdankt. Im Medium des religiös konnotierten Familienbildes wäre so die von Christoph erflachte Fürbitte der Gottesmutter Maria und der Großmutter Jesu, Anna, vor Christus für die dynastisch-politischen Ziele des badischen Markgrafen sinnlich nachvollziehbar vor Augen gestellt worden und das Bild zum Gegenstand immerwährender Adoration der einträchtig versammelten Markgrafenfamilie gegenüber der Heiligen Familie geworden.

Die unauflösbare Verschränkung der im Bild zentral dargestellten religiösen Thematik mit der in den Familienbildnissen postulierten dynastisch-politischen Thematik charakterisiert auch die kompositionelle Form des Bildes. Bei genauer Analyse der Bildkomposition und des durch Hans Baldung Grien rezipierten, in Italien und in den Niederlanden entwickelten Bildkonzeptes evoziert die Tafel sogar den Eindruck, als ob unter dem Segen Christi der Wille Markgraf Christophs I., sowohl die dynastische Einheit seiner Familie als auch die Einheit des Markgräfler Landes zu bewahren, tatsächlich in Erfüllung geht. Das zugrundeliegende, aus Italien und den Niederlanden übernommene Bildkonzept betont dabei aber letztlich den imaginären, sich nur als Vorgang der spirituellen Innenschau des Markgrafen ereignenden Vorgang, so daß bereits im Bild selbst die Spannung zwischen dem Willen Christophs I. und der politisch-dynastischen

19) KRIMM, Zur Deutung (wie Anm. 16), S. 210–215.

20) KRIMM, Zur Deutung (wie Anm. 16), S. 215.

Realität enthalten ist. Zu den wesentlichen Elementen dieses die kontemplative Innenschau thematisierenden Bildkonzeptes gehören die nach innen gerichteten Blicke der dargestellten Familienmitglieder sowie die den Hintergrund abschließende Mauer, über der ein dunkelblauer Himmel mit einem überirdischen Lichtglanz erscheint. Dieser Himmel überwölbt gleichsam den von der Mauer eingeschlossenen *hortus conclusus*, in dem sich der prächtige Thron der Annaselbdritt befindet und zu dem die Familie des Markgrafen nur im Vorgang der spirituellen Innenschau Zugang erhält.<sup>21)</sup> So gesehen, bestätigt eine Analyse des von Hans Baldung Grien gewählten Bildkonzeptes die durch Konrad Krimm vorgenommene historische Deutung der Tafel auch auf der künstlerisch-ästhetischen Ebene: Die im Bild enthaltene ästhetische Struktur erweist sich gewissermaßen als ein ästhetisch verkleidetes inhaltliches Argument für die Fragilität der politisch-dynastischen Situation des Markgrafenhauses um 1509/11 und den Wunsch nach seiner Stabilisierung.

Fast zur gleichen Zeit wie das Karlsruher Memorialbild entstand 1509 in der Werkstatt Lucas Cranachs ein anderes Annaselbdritt-Bild für einen hochadligen Auftraggeber. Es ist jener sog. Torgauer Altar (*Abb. 5+6*), der heute im Frankfurter Städel aufbewahrt wird und auf dem sich das sächsische Kurfürstenhaus mit den Mitteln der Malerei in eine beziehungsreiche Nähe zur Familie Jesu bringen ließ.<sup>22)</sup> Cranachs Bildentwurf verrät unverkennbar die Auseinandersetzung mit niederländischen Bildkonzepten aber auch den bedeutenden oberitalienischen Retabeln der venezianischen Malerei, wie sie nicht zuletzt von Giovanni Bellini entwickelt worden sind (vgl. z. B. Bellinis *Pala di S. Zaccharia*, *Abb. 8*). Die dort entwickelten Bildlösungen für eine spirituelle Teilhabe der Stifterpersonen an der religiösen Bilderzählung und das bereits beim Paumgartner-Retabel angesprochene Mittel des »sakralen Identifikationsporträts« weiß Cranach sehr bewußt für das Anliegen seiner kurfürstlichen Auftraggeber einzusetzen. In diesem dreiflügeligen Altarretabel, dessen Außenseiten eine Verkündigungsszene zeigen,<sup>23)</sup> wird nun auf den Innenseiten die Verbindung mit der Familie Jesu nicht nur in der andächtigen Verehrung der Annaselbdritt memoriert, sondern in besonderer Weise als personale Identität der beiden sächsischen Fürsten Friedrich des Weisen und Johann des Beständigen mit Alphäus und Zebedäus, den Ehemännern der beiden Schwestern Mariens, inszeniert. Friedrich der Weise alias Alphäus und Johann der Beständige alias Zebedäus stehen bzw. sitzen zwar mit nach außen gerichteten Blick am Rand des Gesche-

21) Dieser Deutung würde der Gedanke von Konrad KRIMM, *Zur Deutung* (wie Anm. 16), S. 210, bei der Mauer handle es sich um eine metaphorische Form für die erhoffte Eintracht des Hauses Baden, nicht widersprechen, sondern ihr vielmehr eine überlegenswerte zusätzliche Sinnschicht vermitteln.

22) Zur Geschichte und Provenienz des Retabels siehe zuletzt umfassend und mit Zusammenstellung der älteren Literatur Bodo BRINKMANN/Stephan KEMPERDICK, *Deutsche Gemälde im Städel 1500–1550* (Kataloge der Gemälde im Städtischen Kunstinstitut Frankfurt am Main 5), Mainz 2005, S. 204–225.

23) Diese auf den Außenflügeln angebrachte Verkündigungsszene wurde im Gegensatz zu den Maleisen der Innenseiten nach niederländischem Vorbild in Grisaille gearbeitet.

hens und sind dort auf verschiedenartige Weise mit dem als deutsche Landschaft gestalteten Außenraum verbunden (*Abb. 5*), doch werden sie zugleich sichtbar als Glieder der Familie Jesu veranschaulicht. Die semantische Raffinesse dieses Bildes liegt aber im Hintergrund des Mittelbildes (*Abb. 6*) verborgen. Dort stehen auf einer Empore (*Abb. 7*) rechts von Joachim die beiden späteren Ehemänner der Hl. Anna, Cleophas und Salomas, in deren Gestalten sich Kaiser Maximilian I. und der kaiserliche Rat Sixtus Oelhafen bzw. – nach anderer Lesart – sein Hofkaplan Wolfgang von Maen verbergen.<sup>24)</sup>

Von besonderer Sinnfälligkeit ist dabei die heraldische Ausschmückung der Empore. Denn durch die Anbringung der kursächsischen Wappenschilder unterhalb des Kaisers – besonders hervorzuheben ist das Wappen mit den Kurschwertern – werden Maximilian I. und sein Hofrat bzw. Kaplan auf feinsinnige Weise einerseits zu Garanten der kursächsischen Privilegien erhoben und andererseits zu Mitgliedern der Familie Jesu ernannt, in deren Verband sich ja auch das sächsische Kurfürstenhaus integriert sehen wollte. Besonders der Kaiser (alias Cleophas) erfuhr über ein winziges, aber bedeutungsträchtiges Detail seine unauflösbare visuelle Verbindung mit dem kursächsischen Fürstenhaus: Die Form der vom Kaiser getragenen Kette verwendete Lucas Cranach auch für die Rahmung der kursächsischen Wappen auf der Emporenbrüstung und schuf so ein symbolträchtiges Zeichen für die wechselseitige Verbundenheit!<sup>25)</sup> Für einen Teil der jüngeren Forschung hat diese solchermassen klug ins Bild gesetzte Beziehung zwischen Kaiser und Kurfürsten einen handfesten politischen Hintergrund besessen, der möglicherweise auch den Anlaß für die Auftragsvergabe des Sippenretabels gegeben hat.<sup>26)</sup> Demnach würde die Entstehung des Retabels in enger Verbindung mit dem 1508 erfolgten Zerwürfnis zwischen Kaiser Maximilian I. und seinem Statthalter im Hofrat, Friedrich dem Weisen, stehen. Gegenstand dieses Zerwürfnisses waren die letztlich unauflösbaren Widersprüche zwischen den Bemühungen Maximilians um eine Stärkung der kaiserlichen Zentralgewalt und den gegenläufigen territorialpolitischen Interessen der fürstlichen Landesherren gewesen. Das in die Sippendarstellung eingearbeitete politische Programm hätte somit einen verklausulierten Appell der beiden sächsischen Kurfürsten an ihren

24) Die Identifizierung als Sixtus Oelhafen geht auf Georg Swarzenski (Georg SWARZENSKI, *Cranachs Altarbild von 1509 im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt*, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 2 [1907], S. 1–6) zurück und wird auch in der jüngsten Forschung favorisiert (BRINKMANN/KEMPERDICK, *Deutsche Gemälde* [wie Anm. 22], S. 223). Die Identifizierung als Wolfgang von Maen schlugen Max J. FRIEDLÄNDER/Jakob ROSENBERG, *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Berlin 1932, S. 31–33, hier S. 32, vor.

25) Auf die hier angesprochene Gestaltungsweise wies erstmals Fiona HEALY in einem bislang unpublizierten Vortrag (»Donor Portraits in the Holy Kinship Altarpiece by Lucas Cranach the Elder«) auf dem Treffen der College Art Association 1999 hin.

26) Siehe hierzu Iris RITSCHEL, *Der Frankfurter »Annenaltar« von Lucas Cranach dem Älteren aus dem Jahre 1509 – ein Werk aus der Marienkirche zu Torgau?* (Kleine Schriften des Torgauer Geschichtsvereins 6), Torgau 1996, S. 15f.; HEALY, *Donor Portraits* (wie Anm. 25).

kaiserlichen Lehnsherrn enthalten, die Auseinandersetzungen beizulegen und eine Aussöhnung der einstigen Bündnispartner herbeizuführen. Hierzu bot sich die Konstruktion der Heiligen Sippe in idealer Weise an, vermochten doch so Friedrich der Weise und sein Bruder, Johann der Beständige, in ihrem sakralen Rollenspiel des Alphäus und Zebedäus gleichsam als Schwiegersöhne des Kaisers (alias Cleophas) und seines Hofrates bzw. Kaplans (alias Salomas) zu fungieren und in dieser Zuordnung zugleich ihre Loyalität gegenüber Maximilian I. zu demonstrieren.<sup>27)</sup> Doch auch dieses solchermaßen politisch aufgeladene Rollenspiel konnte nur gelingen, da alle in ihm enthaltenen politischen Implikationen wiederum auf die theologische Deutung des Fürsten- wie des Kaiseramtes als *Vicarius Christi* zurückverwiesen wurden. Insgesamt ist die Spiegelung der sächsischen Fürsten und des Kaisers in der Heiligen Sippe daher die seinerzeit modernste mediale Form für die tradierte theologisch-politische Auffassung vom fürstlichen Amt, nach dem der Fürst und seine Dynastie in der Welt als Stellvertreter Gottes gelten.<sup>28)</sup>

*I.2. Der Kaiser, sein Hofdiplomate und ihre Familien unter dem Schutz der Familie Jesu: Bernhard Strigels Diptychon für Johannes Cuspinian*

Der in Cranachs Torgauer Altarretabel sichtbar werdende dynastisch-staatstheoretische wie bündnispolitische Aneignungsprozeß der Anselbdriftverehrung und das erkennbare Konzept einer Rückbindung der fürstlichen Familie an die Familie Jesu sollte ungefähr zehn Jahre später zum Gegenstand eines ausgefeilten, mehrschichtig argumentierenden Bildkonzepts von Bernhard Strigel werden. Als Auftraggeber kann heute mit guten Argumenten der Wiener Humanist und kaiserliche Diplomat Johannes Cuspinian benannt werden,<sup>29)</sup> der zwar bürgerlicher Abstammung war, durch seine berufliche Tätigkeit jedoch zum engsten Umkreis des Hofes von Kaiser Maximilian I. gehörte. Cuspianians Bildwerk der Heiligen Sippe (*Abb. 9–12*) stellt ein Meisterwerk der von uns hier diskutierten Konzeptionalisierung der adligen wie bürgerlichen Familie im Bild der Familie Jesu dar. Allerdings hat sich die Forschung – trotz einzelner wichtiger An-

27) In diesem Sinne auch die Deutung bei BRINKMANN/KEMPERDICK, *Deutsche Gemälde* (wie Anm. 22), S. 224.

28) Auch jenseits dieser dynastisch-staatstheoretischen Aneignungsprozesse besaß die Verehrung der Hl. Anna besonders in Sachsen einen hohen religiösen Stellenwert. In sprechender Weise äußert sich dieser auch auf der ökonomischen Ebene, wenn etwa die für Sachsens Wirtschaft bedeutende Silberbergbaustadt Annaberg durch die Namensnennung bewußt mit dem Annenkult verbunden und die Hl. Anna zur Patronin des Bergbaus erhoben wird. Siehe hierzu SCHAUMKELL (wie Anm. 12), S. 25–33; Eva BAMBACH-HORST, *Die Bildnisse Friedrichs des Weisen. Die Schematisierung eines Herrscherbildes zwischen Heiligenkult und Reformation*, Diss. Frankfurt am Main 1993 (Mikrofiche-Ausgabe), S. 75.

29) Siehe hierzu ausführlich Hans Georg THÜMMEL, Bernhard Strigels Diptychon für Cuspinian, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 40 (1980), S. 97–110.

sätze<sup>30)</sup> – bislang damit schwer getan, die komplexe Programmatik zufriedenstellend zu entschlüsseln. Bereits die äußere Form weist eine Besonderheit auf, die für das nähere Verständnis von zentraler Bedeutung ist. Im Gegensatz zu Lucas Cranachs Torgauer Sippen-Retabel (*Abb. 6 und 7*) verwendete der Maler, Bernhard Strigel, für seinen Auftraggeber das Format des zusammenklappbaren Diptychons. Damit gehört das Bildwerk prinzipiell zu jener Gattung von Bildwerken, die Angelica Dühlberg als »Privatporträts« tituliert hat,<sup>31)</sup> wobei sie diese Charakterisierung allerdings überwiegend auf Diptychen mit Einzelporträts bezogen wissen wollte. Auch das große Format widerspricht dem Typus des »Privatporträts« und rückt das Cuspinian-Diptychon eher in die Nähe einer älteren, damals bereits selten gewordenen Form des Altarretabels für Familienkapellen.<sup>32)</sup> Aus diesem Grund möchte ein Teil der Forschung in dem Diptychon ein Altarbild für die Cuspiniansche Hauskapelle erkennen.<sup>33)</sup> Das solchermäßen zwischen zwei unterschiedlichen Bildtypen changierende und sich der eindeutigen kunsthistorischen Kategorisierung zugleich entziehende Cuspinian-Diptychon zeigt nun Gruppenporträts, die in dem Moment ansichtig werden, in dem wir das Diptychon aufklappen und die Innenseiten (*Abb. 10 und 11*) betrachten. Dann blicken wir auf die Porträts von zwei Familien, die ihrer äußeren Erscheinung nach als die Familien Kaiser Maximilians I. und seines Hofdiplomaten Cuspinian bezeichnet werden müssen, die durch eigens angebrachte Inschriften jedoch zugleich vorgeben, Gestalten aus der Heiligen Sippe wiederzugeben.<sup>34)</sup> Dann wird aus Maximilian († 1519) Cleophas, aus Maria von Burgund († 1482) die Maria Cleophae, aus dem kaiserlichen Sohn Philipp († 1506) der Apostel Jacobus minor, und aus Karl und Ferdinand, den Söhnen Philipps, werden Joseph Iustus und Simon Zelotes. Für den am vorderen rechten Bildrand postierten minderjährigen Ludwig II., Mitkönig von Ungarn und Böhmen und kaiserlicher Adoptivsohn, fehlt heute der biblische Name, doch stand er wohl früher auf der effektiv über die Brüstung gehaltenen Schriftrolle. Auf der gegenüberliegenden Tafel mit den Bildnissen der Familie Cuspinian sollen wir dagegen in Cuspinian den Zebedäus, in seiner Gemahlin die [Maria] Salome und in seinen beiden Söhnen den Apostel Jacobus maior sowie den Evangelisten Johannes erken-

30) Siehe vor allem THÜMMEL, Bernhard Strigels Diptychon (wie Anm. 29).

31) Angelica DÜLBERG, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin 1990.

32) THÜMMEL, Bernhard Strigels Diptychon (wie Anm. 29), S. 109.

33) THÜMMEL, Bernhard Strigels Diptychon (wie Anm. 29), S. 110, plädiert sogar für den Hauptaltar der Familienkapelle.

34) Zu den Inschriften siehe THÜMMEL, Bernhard Strigels Diptychon (wie Anm. 29), S. 100f. In einer Kopie der Bildtafel mit der Familie Maximilians aus den Jahren nach 1558 (heute in Privatbesitz) wurden die biblischen Namen durch die historischen Familiennamen ersetzt und damit das biblische Rollenspiel aufgelöst (eine Abb. der Kopie befindet sich in Martin Luther und die Reformation in Deutschland, Ausst.-Kat. des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Frankfurt/M. 1983, S. 189). Eine weitere Kopie besitzt die Academia in Madrid.

nen. Durch Namenszusätze werden die Identitäten der heiligen Personen weiter präzisiert und hierbei Maximilian alias Cleophas als *frater carnalis Iosephi mariti divae virg[inis] Mariae*, also als Bruder des Hl. Josephs charakterisiert, während auf der Cuspinian-Tafel die Gemahlin Cuspinians alias [Maria] Salome als *uxor ... pacifica*, d. h. als friedensstiftende Gattin titulierte wird. Mit dieser überraschenden Abweichung vom üblichen Sippen-Schema, nach dem sowohl Cleophas als auch Salomas als einstige Ehegatten der Hl. Anna gelten, bezieht die Sippendarstellung des Bernhard Strigel nun in unübersehbarer Weise Position für einen damals hochaktuellen theologischen Standpunkt, der die dreifache Heirat der Hl. Anna, das sog. Trinubium, auf das heftigste bestritt.<sup>35)</sup> Als Konsequenz aus diesem theologischen Bemühen, die Keuschheit der Hl. Anna zu retten, ergab sich die Auflösung der bis dahin als Einheit gedachten Heiligen Sippe in drei nur noch locker miteinander verbundene, letztlich aber voneinander unabhängige Familien.

Wie Hans Georg Thümmel aufzeigen konnte, folgen Strigel und Cuspinian der Leugnung des Trinubiums nun nicht nur aus theologischen Gründen, sondern auch, um durch die Auflösung des einstigen Verbandes der Familie Jesu auf geschickte Weise die Familie des Cuspinian der Familie des Kaisers anzunähern, ohne dabei die Normen des Anstandes zu verletzen. Dabei werden auch alle Möglichkeiten des kompositionellen Verfahrens genutzt, indem die nunmehr getrennt zu denkenden Stränge der Heiligen Sippe durch ihre Platzierung auf einzelne Bildtafeln auch äußerlich als prinzipiell voneinander unterschiedene Familien dargestellt werden. Die Hauptlinie bzw. »Kernfamilie« der Heiligen Sippe mit Anna, Maria und Jesus wird bei Strigels Diptychon daher überhaupt erst ansichtig, wenn man das Bildwerk zuklappt und dann nur noch die Außenseite (*Abb. 9*) sichtbar bleibt. Sie zeigt uns darüber hinaus eine weitere bildliche Besonderheit, indem die Familie der Hl. Anna mit der Familie ihrer Schwester, Esmeria, gemeinsam abgebildet wird und dadurch auch Elisabeth, Zacharias und Johannes der Täufer zur Darstellung gelangen.

Wie aber wollte Cuspinian sein Verhältnis zu den heiligen Familien auf der einen und zur kaiserlichen Familie auf der anderen Seite definiert wissen? Auf diese Frage fehlt bislang eine tiefergehende Antwort. Im folgenden soll daher der Versuch einer näheren Klärung unternommen werden. Für seinen Nachvollzug ist nun allerdings noch die Kenntnis der vierten und letzten Bildtafel (*Abb. 12*) von Bedeutung, welche die Rückseite des gesamten Diptychons bildet. Auf dieser Rückseite befindet sich kein Bild, sondern eine einundzwanzigzeilige lateinische Inschrift, die sich in drei Abschnitte unterteilen lässt. Während der erste Abschnitt das Entstehungsdatum des Bildwerks zusammen mit den Namen des regierenden Papstes, Leo X., und des designierten Kaisers, Karls V., nennt und diese Angaben auf bemerkenswerte Weise gleich anschließend mit dem Lobpreis auf Bernhard Strigel als Hofmaler Kaiser Maximilians nach dem Vorbild des be-

35) Hierzu ausführlich THÜMMEL, Bernhard Strigels Diptychon (wie Anm. 29), S. 103ff.

rühmten Hofmalers Alexanders des Großen, Apelles, verbindet, rühmt der zweite Abschnitt die politischen Verdienste des Johannes Cuspinian für Maximilian I. und benennt die Mitglieder der Familie Cuspinian. Im dritten und abschließenden Abschnitt erfolgt dann ein direkter Hinweis auf die erste, d. h. die linke Tafel der Innenseite des Diptychons und werden die Bildnisse (*imagines*) der dort sichtbaren Familienmitglieder Kaiser Maximilians detailliert entschlüsselt.

Nehmen wir diese Inschrift gemeinsam mit den drei Bildtafeln in den Blick, dann ergibt sich nach meinem Dafürhalten eine mehrfach perspektivierte Ruhmesaussage und gedächtnisstiftende Memoria, die zwar vom Auftraggeber, Cuspinian, ausgeht, jedoch zugleich die kaiserliche Familie sowie den kaiserlichen Hofmaler, Strigel, mit einschließt. Entscheidend sind dabei die in der Inschrift vermerkte Datumsangabe »Oktober 1520« (*MDXX mense Octobri*) sowie der Hinweis auf den bereits gewählten aber noch zu krönenden Kaiser Karl V. Denn damit besitzen wir nicht nur Hinweise auf den historischen Rahmen, in dem das Bildwerk zu verorten ist, sondern auch auf seine Funktion als vielschichtig argumentierendes Ruhmes- und Memorialbild. Wichtig scheint mir darüber hinaus auch zu sein, daß neben der Ikonographie und Identität der dargestellten Personen ebenso die Darstellungsform als solche, d. h. das bildnerische Konzept, für die inhaltliche Aussage wesentliche Bedeutung besitzt. Dieses Konzept wurde nun maßgeblich durch den Maler, Bernhard Strigel, entwickelt, der sich nicht ohne Grund mit dem griechischen Hofmaler Apelles vergleicht. Denn so wie einst Apelles nach der Überlieferung Plinius d. Ä. seine Malerei in den Dienst der augentäuschenden Mimesis stellte,<sup>36)</sup> so vermag auch Strigel den Bildnissen der abgebildeten Familien zu augentäuschender Lebensnähe zu verhelfen. Dieser Apelles-gleiche Ruhm des Malers strahlt gleichzeitig zurück auf seinen humanistisch gebildeten Auftraggeber, weshalb sich bereits in der male- rischen Ausführung des Diptychons auch Johannes Cuspinian geehrt fühlen durfte.

Die eigentliche Ehrung für Cuspinian ereignet sich allerdings in dem Bild der Familie Kaiser Maximilians (*Abb. 10*), auf welchem nur solche Familienmitglieder abgebildet wurden, die für einen der größten politischen Erfolge Cuspinians und zugleich für dessen unverbrüchliches Bekenntnis zum Hause Habsburg stehen. Bei dieser Auswahl wurde geschickt die für die biblische Familie des Cleophas vorgegebene Anzahl der Kinder genutzt. Bereits die ältere Literatur hat darauf hingewiesen,<sup>37)</sup> daß mit den Personen der Maximilians-Tafel auf die Wiener Verhandlungen von 1515 angespielt wird, deren erfolgreichen Verlauf Cuspinian als kaiserlicher Hofdiplomats entscheidend mitbeein-

36) CAIUS PLINIUS SECUNDUS D. Ä., *Naturalis historiae libri XXXVII*, lib. XXXV, Naturkunde, Buch XXXV, lat.-dt., hg. und übersetzt von Roderich König/Gerhard Winkler, München 1978, u. a. lib. XXXV, § 97, S. 74f.

37) Heinrich ULMANN, *Kaiser Maximilian I.*, Bd. II, Stuttgart 1891, S. 549–554; Hans ANKWICZ VON KLEEHOVEN, Bernhard Strigel in Wien, in: *Kunst und Kunsthandwerk* 19 (1916), S. 281–321; zuletzt THÜMMEL, Bernhard Strigels Diptychon (wie Anm. 29), S. 97.

flußt hat. Zentraler Gegenstand der Verhandlungen war die Verbindung der Habsburger mit dem ungarisch-jagellonischen Herrscherhaus durch die Doppelhochzeit von Erzherzogin Maria mit Ludwig von Ungarn und Böhmen sowie Erzherzog Ferdinand mit Ludwigs Schwester Anna. Auf dieses dynastisch außerordentlich bedeutsame Ereignis verweist bei näherem Hinsehen das recht komplexe, insgesamt konstruiert wirkende kompositorische Arrangement der Bildtafel, deren künstlerische Qualität dadurch zunächst ein wenig verdeckt wird. Auch wenn er nicht im Zentrum der Komposition steht, so ist doch Kaiser Maximilian die wichtigste Person im Bild. Im linken Bilddrittel vor einem herrschaftlichen Vorhang in der für ihn typischen, klassischen Profilansicht positioniert, bildet er eine Art Ankerfigur sowohl für sämtliche Figuren als auch das Handlungsgeschehen des Bildes. Ausgehend von der Figur des Kaisers ist die Anordnung der Personen so gewählt, daß eine subtile Bewegung auf den kleinen Ludwig hin verläuft. Dieser gibt sich durch einen Brautkranz und eine heute leere Inschriftenrolle, die dem Betrachter auf der Brüstung demonstrativ entgegengehalten wird, als Bräutigam von Erzherzogin Maria und König von Ungarn zu erkennen. Seine beiden Schwager, Ferdinand und Karl, wurden von Strigel zwischen Maximilian und Ludwig so positioniert, daß sie auf vielsagende Weise einerseits die Verbundenheit mit ihrem kaiserlichen Großvater und andererseits die neue dynastische Verbindung zu Ludwig aus dem ungarisch-böhmischen Königshaus demonstrieren. In zwei gegenläufigen Bewegungen wendet sich Ferdinand nach links zu Maximilian und deutet Karl mit seiner rechten Hand auf Ludwig. Dabei scheint Strigel durch den differenziert herausgearbeiteten unterschiedlichen Grad von räumlicher Ferne oder Nähe zum Kaiser auch die aktuelle politisch-dynastische Gewichtung der beiden Enkel zur Darstellung gebracht zu haben.<sup>38)</sup> Während Ferdinand, der erst nach dem frühen Tode Ludwigs dessen Nachfolger im Amt des ungarischen Königs werden konnte, von seinem Großvater noch fürsorglich im Arm gehalten wird, hat sich sein Bruder Karl bereits deutlich vom Großvater gelöst und steht relativ frei in dem Zwischenraum, der sich zwischen seinem Großvater Maximilian und seinem Vater Philipp dem Schönen (dieser befindet sich zusammen mit seiner Mutter, Maria von Burgund, rechts im Hintergrund) auftut. Seine Position markiert recht genau die Mittelachse der Figurengruppe, wodurch Karl innerhalb der Gesamtkomposition zugleich das Bildzentrum besetzt. Mit kostbar geschmücktem Fürstenbarett und der Kollane des Ordens vom goldenen Vlies ausgestattet, ist Karl auf diese Weise bereits als Nachfolger im Amt des Kaisers ausgewiesen, das er als Karl V. nach dem Tode Maximilians 1519 antreten sollte. Falls die Tafel mit der Familie Maximilians – wie Hans Georg Thümmel annimmt – erst 1520 und damit zusammen mit der Tafel der Familie Cuspinian angefertigt wurde, wäre im Porträt des jungen Karls also bereits die aktuelle politische Situation

38) In der Literatur wird auf dieses auffällige kompositorische Moment der unterschiedlich großen körperlichen Nähe des kaiserlichen Großvaters zu seinen Enkeln nicht näher eingegangen.



Abb. 1 Hugo van der Goes: Retabel der Familie Portinari (1475, Florenz, Uffizien)



Abb. 2 Albrecht Dürer: Retabel für die Familie Paumgartner (zwischen 1498 und 1503, München, Alte Pinakothek), Seitenflügel



Abb. 3 Albrecht Dürer: Retabel für die Familie Paumgartner (zwischen 1498 und 1503, München, Alte Pinakothek), Mitteltafel

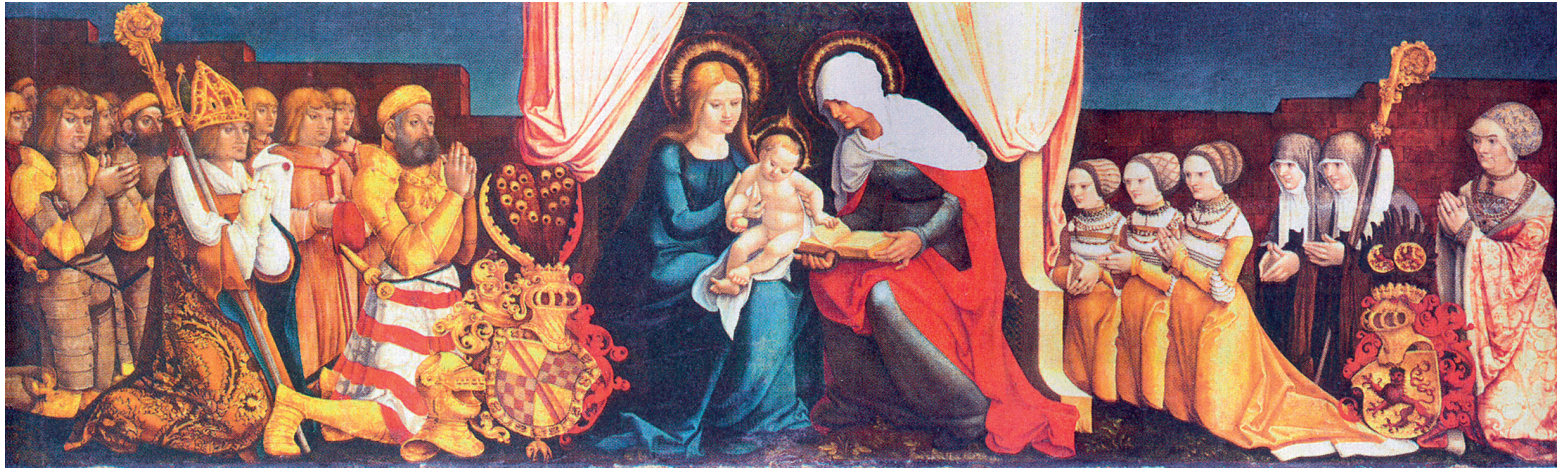


Abb. 4 Hans Baldung gen. Grien: Karlsruher Tafel für Markgraf Christoph I. von Baden (ca. 1509/11, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle)



Abb. 5 Lucas Cranach: sogenannter Torgauer Altar (1509, Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut), Seitenflügel



Abb. 6 Lucas Cranach: sogenannter Torgauer Altar (1509, Frankfurt am Main, Städelches Kunstinstitut), Mitteltafel



Abb. 7 Lucas Cranach: sogenannter Torgauer Altar (1509, Frankfurt am Main, Städelches Kunstinstitut), Mitteltafel, Ausschnitt



Abb. 8 Giovanni Bellini: Pala di S. Zaccharia (um 1500, Venedig, S. Zaccharia)



Abb. 9 Bernhard Strigel: Diptychon für Johannes Cuspinian (ca. 1520, Wien, Kunsthistorisches Museum), Vorderseite der Außentafel: Heilige Sippe



Abb. 10 Bernhard Strigel: Diptychon für Johannes Cuspinian (ca. 1520, Wien, Kunsthistorisches Museum), Rückseite der Außentafel: Familie Maximilians I.



Abb. 11 Bernhard Strigel: Diptychon für Johannes Cuspinian (ca. 1520, Privatbesitz), Vorderseite der Innentafel: Familie Cuspinian

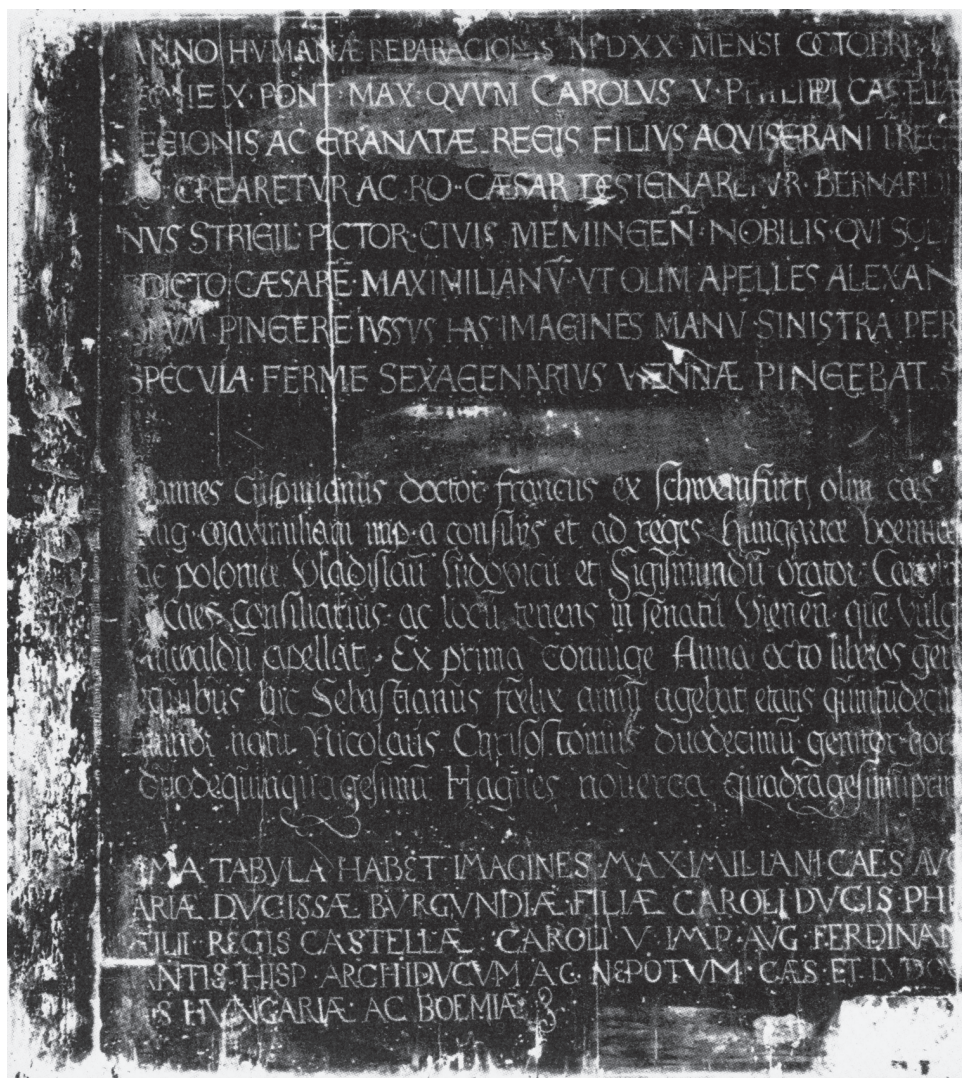


Abb. 12 Bernhard Strigel: Diptychon für Johannes Cuspinian (ca. 1520, Wien, Kunsthistorisches Museum), Rückseite der Innentafel: Ruhmes- und Memorialinschrift



Abb. 13 Hans Holbein: Familie des Thomas Morus, Entwurfszeichnung (1527, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett)



Abb. 14 Hans Holbein: Bildnis der Familie des Malers (1528/29, Basel, Kunstmuseum)

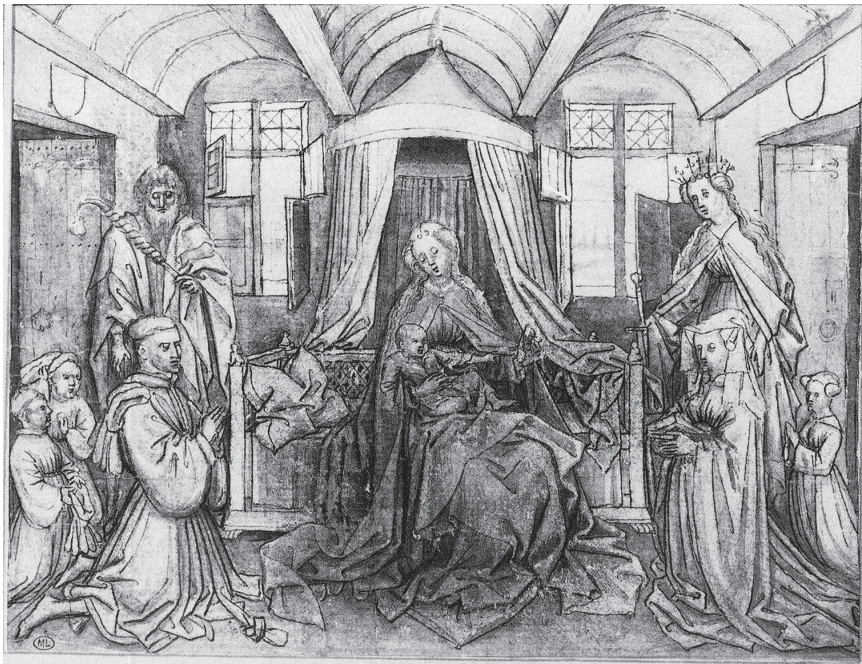


Abb. 15 Robert Campin: Maria mit Heiligen und Stifterfamilie, Entwurfszeichnung (1430/40, Paris, Louvre, Cabinet de dessin)



Abb. 16 Hans Memling: Triptychon für die Familie Donne (um 1480, London, National Gallery)

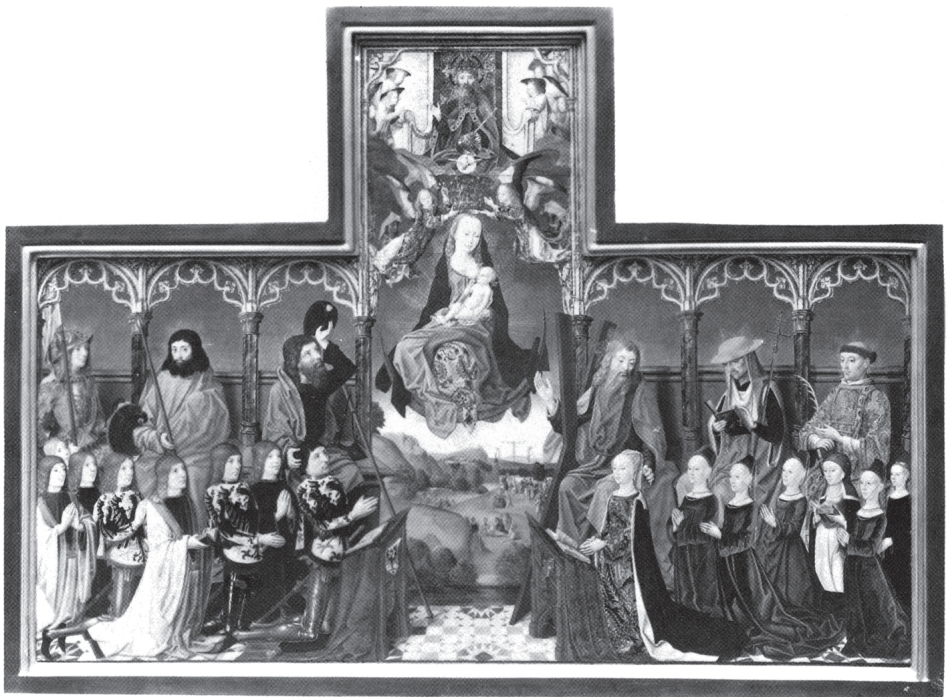


Abb. 17 sogenannter Meister der Heiligen Sippe: Votivbild des Grafen Gumprecht II. von Neuenahr (um 1484, Köln, Wallraf-Richartz-Museum)



Abb. 18 Hans Holbein: Darmstädter Madonna (1526–28, derzeit Frankfurt am Main, Städelches Kunstinstitut)



Abb. 19 Hans Holbein: Darmstädter Madonna (1526–28, derzeit Frankfurt am Main, Städelches Kunstinstitut), Ausschnitt: Kopf Mariens mit Krone



Abb. 20 Hans Holbein: Darmstädter Madonna (1526–28, derzeit Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut), Röntgenaufnahme



Abb. 21 Hans Holbein: Porträtstudie von Dorothea Kannengießer (ca. 1526, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett)

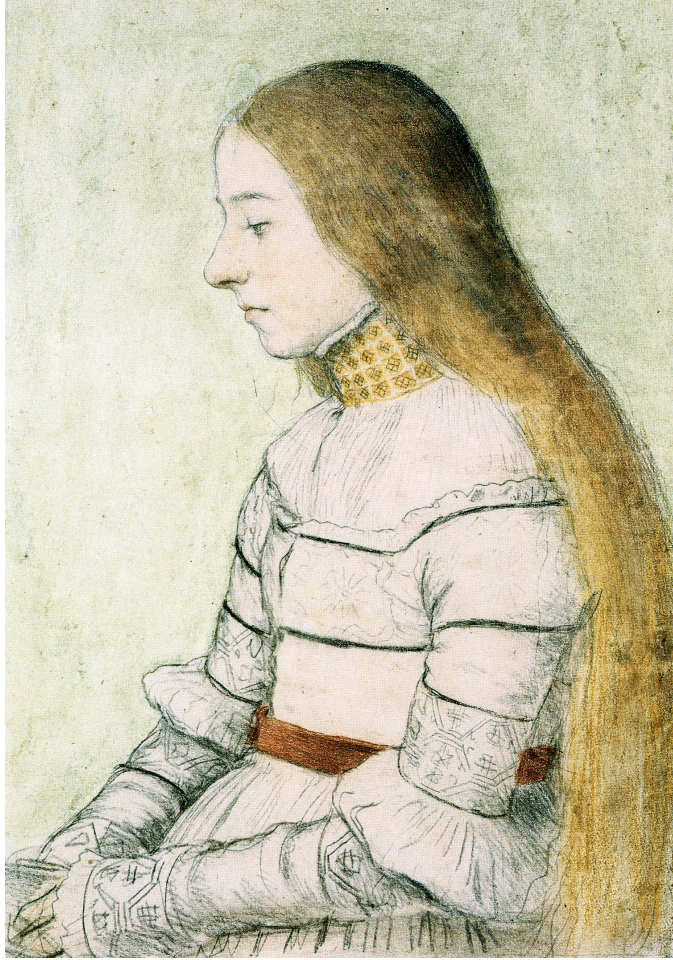


Abb. 22 Hans Holbein: Porträtstudie der Anna Meyer (ca. 1526, Basel, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett)



Abb. 23 Andrea Mantegna: Madonna della Vittoria für Francesco Gonzaga (1496, Paris, Louvre)



Abb. 24 Hans Holbein: Darmstädter Madonna (1526–28, derzeit Frankfurt am Main, Städelches Kunstinstitut), Ausschnitt: unterer Bildteil



Abb. 25 Hans Holbein: Darmstädter Madonna (1526–28, derzeit Frankfurt am Main, Städelches Kunstinstitut), fiktive Rekonstruktion der ursprünglichen Aufstellungssituation

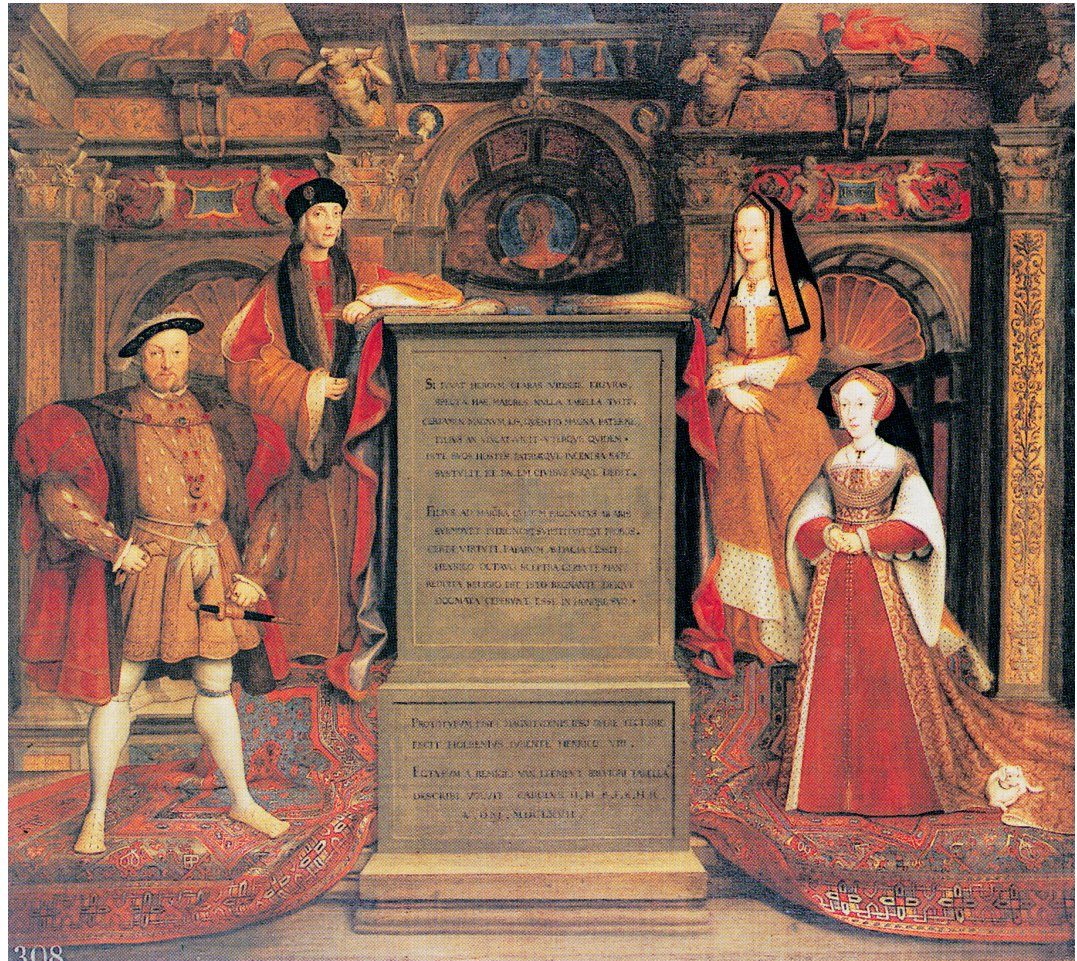


Abb. 26 Hans Holbein: Whitehall-Familienbild für Heinrich VIII. (1537; 1698 verbrannt), 1667 angefertigte Kopie des Malers Remigius van Leemput (Hampton Court)

veranschaulicht worden, so wie sie im übrigen auch in der lateinischen Inschrift auf der zugehörigen vierten Tafel (*Abb. 12*) beschrieben wird.

Das Motiv des fürsorglich seine Enkel in den Arm nehmenden bzw. beschützenden Großvaters übernimmt Strigel interessanterweise auch für die Bildnisse Cuspinians und seiner beiden Söhne in der rechts anschließenden Bildtafel (*Abb. 11*). In der Zusammenschau von linker und rechter Bildtafel ergibt sich allein durch dieses Motiv eine auffällige strukturelle Übereinstimmung, die nicht allein mit dem Ruhmesgedanken des Johannes Cuspinian erklärt werden kann. Vielmehr entsteht der Eindruck, als ob der einstige Berater und Diplomat Kaiser Maximilians durch die von Strigel vorgenommene Übertragung des Motivs auf sich und seine Söhne eine Aussage treffen wollte, die mit dem bildlichen Motiv zugleich auch in abgewandelter Form dessen inhaltliche Komponente zu rezipieren versucht. Offenbar geht es auch im Bild der Familie Cuspinian um den Gedanken der Erbfolge, hier jedoch weniger auf das dynastische Moment bezogen als vielmehr dem Gedanken der geistigen und beruflichen Nachfolge verpflichtet. Wir dürfen spekulieren: So wie der Enkel Karl seinem Großvater Maximilian im Amt des römischen Königs und Kaisers nachfolgt und – in der dynastischen Rangfolge – auch der Enkel Ferdinand prinzipiell diese Nachfolge antreten kann, so sollen auch die Söhne des Johannes Cuspinian ihrem gelehrten und politisch erfolgreichen Vater im kaiserlichen Hofdienst (womöglich Karls V.) nachfolgen. Daß unsere Mutmaßung nicht der Grundlage entbehrt, beweist die Inschrift auf der in effektvoller perspektivischer Verkürzung auf die Vater-Söhne-Gruppe ausgerichteten Tafel: *Filii colite deum / discite prudentia[m] / diligite honestate[m]* steht dort mit unübersehbarem pädagogischem Zeigefinger geschrieben. Hierzu fügt sich im übrigen gut, daß die Inschriftentafel am weit ausladenden Ast eines hochgewachsenen Baumes hängt, der unmittelbar hinter Cuspinian aufragt. In dieser Verbindung von Familienoberhaupt und beständig emporwachsendem Baum verbirgt sich das damals bereits weitverbreitete allegorische Motiv des Stammbaums als Hinweis auf die genealogische Dimension des Bildes.<sup>39)</sup> Mit wenigen aber maßgeblichen Elementen haben Strigel und Cuspinian damit das Retabel zu Ehren der Hl. Sippe sowie der Familien Kaiser Maximilians und Cuspinians zu einem Gedächtnisbild erweitert, das sich geradezu appellativ in zweifacher Hinsicht an die Söhne Cuspinians wendet: Zum einen konnte sich ihr Vater im Medium des Bildes der ewigen Memoria seiner Nachkommen versichern und zum anderen den beiden Söhnen über seinen Tod hinaus auch als mahnendes *exemplum virtutis* gegenwärtig bleiben.

Das Motiv des fürsorglich in den Arm genommenen Kindes findet seine sakrale Überhöhung schließlich im Bild der engeren Heiligen Sippe auf der Außentafel des Diptychons (*Abb. 9*). Dort ist es Maria, die den Jesusknaben in einer ganz ähnlichen Weise

39) Zur Entwicklung und Systematik des Stammbaumes und seinen Darstellungsformen siehe die grundlegende Studie von Hermann SCHADT, *Die Darstellungen der arbores consanguinitatis und der arbores affinitatis*, Tübingen 1982.

in ihren Armen hält, wie zuvor Maximilian den kleinen Ferdinand oder Cuspinian seine beiden Söhne. Sollte hierin vielleicht sogar ein bewußtes, alle drei Bildtafeln formal wie inhaltlich verbindendes Leitmotiv gesehen werden? Wenn wir das Gesamtkonzept des Diptychons ins Auge fassen, läßt sich diese Frage durchaus positiv beantworten. Denn wenn wir die in der Maximilian- und der Cuspinian-Tafel thematisierten Formen einer jeweils amtsbezogenen dynastischen bzw. familiären Erbfolge – das eine Mal auf das Herrscheramt das andere Mal auf das herrscherliche Berateramt bezogen – berücksichtigen, dann ergibt sich ein vielsagendes Beziehungsverhältnis zur Familie Jesu und zu Christus selbst. Denn sowohl das Amt des Königs bzw. Kaisers als auch das Amt des königlich-kaiserlichen Beraters besitzen ihre regentethische und theologische Begründung letztendlich in der Nachfolge Christi, wodurch die weltlichen Regenten bekanntermaßen zu Stellvertretern Christi bestimmt waren. Genau dieses in der zeitgenössischen politischen Theologie definierte Abhängigkeitsverhältnis im Amt des *Vicarius Christi* wird deutlich in Cuspinians Diptychon formuliert und hierfür sehr geschickt das veränderte, auf der Leugnung des Trinubiums basierende Schema der Heiligen Sippe benutzt. Denn durch die Bezeichnung des Cleophas alias Maximilian als Bruder des Hl. Josephs und der Maria Cleophae alias Maria von Burgund als Schwester der Jungfrau Maria kann die Verbindung der kaiserlichen Familie mit der Familie Jesu trotz der Leugnung des Trinubiums immer noch als besonders eng postuliert werden. Und mit der Zuordnung der Familie Cuspinian zur Familie des Zebedäus und der Maria Salome, die in der neuen, humanistischen Lesart einen eigenen, unabhängigen Zweig der Hl. Sippe bilden, vermag man zugleich das notwendige Maß an Distinktion der bürgerlichen gegenüber der kaiserlichen Familie garantiert sehen. Dies hat Johannes Cuspinian jedoch keineswegs davon abgehalten, sich mittels eines einfachen aber sehr wirkungsvollen Kunstgriffs dennoch in die unmittelbare ideelle und spirituelle Nähe sowohl des Kaisers als auch Christi zu bringen! Der Kunstgriff besteht darin, den Namen »Johannes« für die Konstruktion einer beziehungsreichen sakralen Identität des Auftraggebers zu verwenden und auf versteckte, nur andeutende Weise eine Verbindung zwischen der Person des Johannes Cuspinian und den beiden auf dem Diptychon vergegenwärtigten biblischen Johannesgestalten, Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist, herzustellen. Um dies zu erreichen, ließ Cuspinian durch Strigel nicht nur die Familie der Annaselbdritt auf der Vordertafel um die Familie Johannes des Täufers erweitern, sondern sich selbst auf dem rechten Innenflügel so darstellen, daß der übergroße Mittelfinger seiner rechten Hand bedeutungsvoll auf die Randleiste der Brüstung hinweist, auf der sich der Name des Evangelisten Johannes befindet. Würden wir diese Namensbezeichnung ausschließlich auf Cuspinians Sohn beziehen – dem sie natürlich zunächst gilt –, würde die auffällige Fingergeste des Vaters vollkommen unverständlich bleiben. Mit Hilfe dieses spirituellen Rollenspiels vermochte Johannes Cuspinian nun im Bild die Identität jener heiligen Personen anzunehmen, die sich nach biblischer Überlieferung in einer besonderen Nähe zu Christus befanden, der wiederum das Urbild aller weltlichen Herrscher und

somit auch Kaiser Maximilians I., seiner beiden Enkel Karl und Ferdinand sowie Ludwigs von Ungarn verkörpert.

Angesichts dieses ausgetüftelten Rollenspiels ist die Gefahr groß, nur noch den Ruhmesgedanken als das eigentliche Motiv des Auftraggebers anzusehen und den Aspekt der religiösen Memoria für nebensächlich zu erachten. Auch die äußere Darstellungsform der Heiligen Sippe bzw. der Familien Maximilians und Cuspinians, die sich nur wenig von profanen, säkularen Familienporträts unterscheidet, könnte solchen Gedanken Vor-schub leisten. Doch sollten wir den religiösen Impetus des Cuspinian-Diptychons nicht unterschätzen und aus dem originellen, ja einzigartigen Bemühen um eine mehrdimensionale bildliche Repräsentation der Habsburger Dynastie wie der Familie Cuspinian nicht vorschnell die Entwicklung zum »reinen Familienbild« ableiten.<sup>40)</sup> Dem widerspricht ganz und gar die Präsentation des Christusknaben als *Salvator Mundi* und der hierzu als Pendant ins Bild gerückte Johannes der Täufer, dessen auf Christus verweisender Gestus mit der Aussage des Schriftbandes korrespondiert: *Ecce agnus dei qui tollit peccata mundi* (Siehe das Lamm Gottes, welches die Sünden der Welt trägt). Zusammen mit der Inschrift auf der Brüstung unterhalb Mariens und Christi, die nach mittelalterlichem Muster die Fürbitte der Gottesmutter und ihres Sohnes erfleht, erweist sich das Diptychon somit in letzter Konsequenz als ein religiöses Memorialbild, dessen Aufforderung zur Fürbitte sich sowohl auf die Familie Cuspinian (und hier – wie oben ausgeführt – im besonderen auf die beiden Söhne) als auch auf die Familie der Habsburger beziehen läßt. Zu diesem übergeordneten Konzept einer religiösen Memoria steht auch die lateinische Ruhmesinschrift auf der Rückseite des Diptychons in keinem unmittelbaren Widerspruch, verzeichnet sie doch letztendlich die politischen Erfolge des Johannes Cuspinian im Sinne von guten Werken für das Seelenheil des Stifters und seiner Familie.

Die in Strigels Cuspinian-Diptychon immer noch maßgebliche Rückbindung des Familienbildes an die Funktion religiöser Memoria und das Schema der Heiligen Sippe behält noch lange ihre Prägekraft. Auf gleichsam subkutane Weise bleibt sie auch noch in zwei späteren, für die Entstehung des »profanen« Familienbildes bedeutenden Bildwerken wirksam, die ohne jeden äußeren religiösen Kontext auskommen. Es handelt sich um zwei berühmte Bilder bzw. Bildentwürfe Hans Holbeins d.J. Im Jahr 1527 entwarf Holbein für den englischen Kanzler Thomas Morus ein Familienbild (*Abb. 13*), das heute als das erste eigenständige Familienbild nördlich der Alpen gilt, leider jedoch nur noch in einer allerdings sehr aufschlußreichen Entwurfszeichnung erhalten geblieben ist. Kurze Zeit später, 1528/29, malte Holbein schließlich seine eigene Familie (*Abb. 14*). Bei aller Originalität und vorgeführten familiären Intimität nimmt dieses Bild unverkennbar solche ausdrucksstarken Annaselbdritt-Darstellungen zur Grundlage, wie sie in jener Zeit vor allem durch Leonardo da Vinci entwickelt worden waren. Inwieweit auch bei

40) THÜMMEL, Bernhard Strigels Diptychon (wie Anm. 29), S. 109.

diesen Familienbildern noch der einstige religiöse Kontext mitreflektiert werden sollte, bedarf der weiteren Diskussion.<sup>41)</sup>

## II. DIE STIFTERFAMILIE IM THRONSAAL MARIENS: BILDER DER SACRA CONVERSAZIONE

Mag auch im 15. und 16. Jahrhundert der Typus der Annaselbdritt ein besonders attraktives Muster für die Darstellung einer Familie im religiösen Kontext gewesen sein, so war sie doch nicht die einzige Möglichkeit. Nicht minder beliebt – und in seiner Genese auch ein wenig früher anzusetzen – war der Typus der *Sacra conversazione*, die – aus früheren Ansätzen heraus – im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts wohl gleichzeitig in Italien und den burgundischen Niederlanden entwickelt wurde.<sup>42)</sup> Bei diesem Bildtypus nimmt eine thronende Maria mit ihrem Kind das Bildzentrum ein, während zu seiten des Thrones Heilige stehen, die sich entweder in stiller Verehrung oder – dem Anschein nach – im Gespräch miteinander und mit Maria und Christus befinden. In dem solchermaßen streng dreigeteilten Schema werden nun auch den Angehörigen der Stifterfamilie die Plätze zugewiesen, wobei sie stets auf der linken und rechten Seite unterhalb der Heiligen andächtig niederknien und von diesen der thronenden Maria und ihrem Kind anempfohlen werden. Ort der ganzen Szenerie ist zumeist der Thronsaal Mariens, dessen Ausgestaltung mit zeitgenössischen architektonischen Motiven und einer häufig metaphorisch aufgefaßten Landschaftstopographie für die Maler und ihre Auftraggeber ein breites Spektrum an Variationsmöglichkeiten bot. Wichtig für das angemessene Verständnis des zugrundeliegenden Bildkonzeptes ist der mediale Charakter des Bildwerks. Denn ob-

41) In Übereinstimmung mit der älteren Forschung spricht auch Jochen Sander davon, daß in diesen Familienporträts »religiöse Darstellungskonventionen gleichsam säkularisiert« worden seien (Jochen SANDER, Die »Darmstädter Madonna«. Zur Entstehungsgeschichte von Holbeins Madonnenbild für Jakob Meyer zum Hasen, in: Hans Holbeins Madonna im Stadel. Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie, hg. von Bodo Brinkmann, Petersberg 2004, S. 33–43, hier S. 43). Zu beiden Bildern siehe zuletzt auch die große Holbein-Monographie von Jochen SANDER, Hans Holbein. Tafelmaler in Basel 1515–1532, München 2005, S. 323–334; sowie den Baseler Ausstellungskatalog Hans Holbein d.J. Die Jahre in Basel 1515–1532, München 2006, S. 370–374 (Familie des Thomas Morus), S. 403f. (Familie des Malers). Bei SANDER (S. 329ff.) findet sich auch eine ausführliche Diskussion über das ursprüngliche Aussehen des bereits im 16. Jahrhundert unten und am rechten Rand stark beschnittenen Bildes von Holbeins Familie. Die ursprüngliche Form zeigte vermutlich Holbeins Gattin als Ganzfigur (entsprechend präsentierte sich auch der links kniende Sohn in ganzer Gestalt) sowie auf der heute fehlenden rechten Hälfte des Bildes aller Wahrscheinlichkeit nach Holbein selbst, wie er als Maler vor der Staffelei das Bild seiner Familie malt.

42) Heidrun STEIN-KECKS, »Santa (sacra) Conversazione«: viele Bilder, ein Begriff und keine Definition, in: Bedeutung in den Bildern. Festschrift für Jörg Traeger zum 60. Geburtstag, hg. von Karl Möseneder/Gosbert Schüssler, Regensburg 2002, S. 413–442.

wohl wir ein scheinbar wirklichkeitsgetreues Szenario vor Augen gestellt bekommen, bei dem sich die transzendente Welt der Heiligen und Mariens und die immanente Welt der Stifterfamilie auf scheinbar zwanglose Weise durchdringen, erblicken wir doch nur das materielle Bild einer visionären Innenschau der Stifter.<sup>43)</sup> Nur weil sich nach dem zeitgenössischen Verständnis in den gemalten Stifterbildern ein meditatives Schauerlebnis widerspiegelt, dessen äußere, bildliche Form nach wie vor an die Wahrnehmungserfahrung des physischen Auges gebunden ist, konnte die Darstellung der transzenten und der immanenten Sphäre nach den Darstellungsgesetzen der irdischen Welt auch theologisch akzeptiert werden. Den vielleicht deutlichsten Hinweis auf dieses Bildverständnis geben die Blickführungen der Stifter und ihrer Familienangehörigen, die immer ein unbestimmtes, nach innengekehrtes Schauen anzeigen.

Ein frühes, heute im Louvre aufbewahrtes Beispiel für dieses Schema zeichnete um 1430/40 Robert Campin für eine heute unbekannte Stifterfamilie (*Abb. 15*). Dem skizzierenden Duktus der Ausführung nach zu urteilen, zu dem auch die leer belassenen Wappenschilder gehören, dürfte es sich dabei um eine Vorzeichnung für ein aufwendig auszuführendes Altargemälde handeln. Ein anderes Beispiel, das vierzig Jahre später, um 1480, vom deutsch-niederländischen Maler Hans Memling für die englische Adelsfamilie Donne geschaffen wurde und heute in der Londoner National Gallery hängt (*Abb. 16*), vermag uns einen solchen Endzustand in seiner ganzen Pracht vorzuführen.<sup>44)</sup> Memling hat hier den Typus des Triptychons verwendet und somit über den engeren Rahmen der Mitteltafel mit Maria, den Heiligen und der Stifterfamilie hinaus zusätzliche Räume für das Bildprogramm geschaffen. Darüber hinaus konnte auf diese Weise auch die kostbare Mitteltafel verschlossen werden und das Bildwerk den liturgischen Anforderungen eines nordeuropäischen Altarretabels dienen. Nur im geöffneten Zustand lassen sich denn auch der Stifter Sir John Donne of Kidwelly, seine Frau Elizabeth Hastings und ihre älteste Tochter und einziges überlebendes Kind Anne memorierend betrachten und mit ihnen ihre Familienwappen und Rangabzeichen. Auf insgesamt sehr dezente, geschickt in die architektonische und kostümbezogene Gestaltung integriert, erkennen wir an den Säulenkapitellen zuseiten des Marienthrones links das Wappen der Familie Donne und rechts das mit dem Donne-Wappen verbundene Wappen der Familie Hastings, während beide Ehegatten die ehrenvolle Livreekette der Herzöge von York mit dem Löwen von March, das persönliche Abzeichen Edwards IV., tragen.

Etwa zur selben Zeit, um 1484, ließ sich im Rheinland Graf Gumprecht II. von Neuenahr vom sog. Meister der Heiligen Sippe für einen Altar ein Familienbild (*Abb. 17*)

43) Siehe hierzu BELTING/KRUSE, Die Erfindung des Gemäldes (wie Anm. 4), S. 51–60, sowie Christiane KRUSE, Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums, München 2003, S. 225ff.

44) Zum Donne-Triptychon siehe zusammenfassend und mit weiterer Literatur BELTING/KRUSE, Die Erfindung des Gemäldes (wie Anm. 4), S. 251f.

konzipieren (heute im Wallraf-Richartz-Museum, Köln), dessen Bildzentrum auf raffinierte Weise das meditative Schauerlebnis des Grafen und seiner Familie ansichtig werden läßt. Dort, wo ansonsten der Thron Mariens steht, öffnet sich der von Arkaden und einer hohen, mit Heiligen besetzten Thronbank nach hinten abgeschlossene Bildraum und gibt den Blick auf eine detailreich ausgeführte Flußlandschaft frei, in der wir bei genauem Hinsehen den Ablauf des Passionsgeschehens imaginativ nacherleben können. Die Gestaltung dieser eschatologischen, auf das Seelenheil der Stifterfamilie hin perspektivierten Szenerie als Bild im Bild macht zugleich darauf aufmerksam, daß auch die darüber angeordnete himmlische Erscheinung von Maria auf der Mondsichel und des thronenden Gottvaters mit der Taube des Heiligen Geistes nur in der Wirklichkeit des materiellen Bildes betrachtet werden können. Auf dieses Rezeptionsverständnis weist im übrigen auch nachdrücklich die Positionierung des Grafen Gumprecht II. von Neuenahr und seiner Gemahlin vor Gebetspulten hin. Hinter ihnen reihen sich links und rechts die zahlreichen Söhne und Töchter auf, die – wie auch die Eltern – im Gewand ihres gesellschaftlichen Status (auffällig ist vor allem der goldene, von schwarzen Adlern geschmückte Rock über der Rüstung) erscheinen. Weitergehende Hinweise auf den familiären Status oder gar territoriale Besitztümer wurden in das Memorialbild der Familie des Grafen Gumprecht II. von Neuenahr nicht eingearbeitet.

*II.1. Begegnung auf dem Orientteppich: Hans Holbeins Darmstädter Madonna für den Baseler Ratsherrn Jakob Meyer als vielschichtig argumentierendes Votivbild*

Die wohl anspruchsvollste Form dieser Konzeptionalisierung der adligen oder bürgerlichen Familie als einer Maria, Christus und den Heiligen anempfohlenen Schutzgemeinschaft entstand zwischen 1526 und 1528 in Basel. Dort erhielt der zu jener Zeit bereits hochgeschätzte Maler Hans Holbein den Auftrag, das mittlerweile altbekannte Thema der sich im Bild der Marienverehrung ereignenden Familienrepräsentation auf höchst innovative Weise und dennoch im Rahmen der Tradition auszugestalten. Wie noch zu zeigen sein wird, wurde Hans Holbein die Aufgabe gestellt, mit den damals modernsten, in Italien und den Niederlanden entwickelten Konzepten bildlicher Medialität eine dezidiert konservative, ja geradezu retrospektive Weltsicht zu effektvoller Anschauung zu verhelfen. Darüber hinaus sollte das von Holbein zu verwirklichende Bildkonzept das bekannte starre Schema der Stifter- bzw. Familiengruppierung – die Figurenaufreihung links und rechts vom Thron Mariens – aufweichen und durch die Einführung eines Handlungsmoments regelrecht dynamisieren. Auftraggeber für dieses anspruchsvolle Unterfangen war der Baseler Unternehmer und Ratsherr Jakob Meyer, der sich auf dem Gemälde – der sog. Darmstädter Madonna (*Abb. 18*) –, zusammen mit seiner ersten und zweiten Frau sowie seiner Tochter Anna porträtieren ließ. Die fehlenden Familienwappen darf man auf dem nicht mehr erhaltenen originalen Rahmen vermuten. Von 1516 bis

1521 bekleidete Meyer das Amt des Bürgermeisters seiner Stadt und war damit einer der einflußreichsten Politiker der Schweizer Eidgenossenschaft. Daß er bereits vier Jahre nach seinem Amtsantritt von diesem mächtigen Posten gestürzt wurde und dennoch einer der bedeutendsten und angesehensten Männer Basels blieb, hat einiges mit den damals in der Schweiz äußerst beliebten und vor allem profitablen Kriegspensionsgeschäften und sehr viel mit der politischen Situation in der Schweiz zu Beginn der Reformation zu tun.<sup>45)</sup> Zur neuen Konfession wollte sich Jakob Meyer bis zu seinem Lebensende (er starb 1531) nicht bekennen.

Manches von diesen Turbulenzen, die das Leben Jakob Meyers und das seiner Familie vor und nach 1521 bestimmten, hat Eingang in Holbeins Bild gefunden und prägte letztlich sogar den Kern der Bildaussage. Ein wenig pointiert formuliert, wählte sich der gestürzte und streng altgläubige Baseler Bürgermeister den schon damals zur exponierten künstlerischen Avantgarde zählenden Holbein d.J., um von diesem das Bekenntnis zu einer katholischen Kirchen- und Reichsverfassung im Gewand größtmöglicher künstlerischer Innovation darstellen zu lassen. Von diesem innovativen, künstlerischen Gesamtkonzept wird gleich noch die Rede sein. Hier nun soll der Blick zunächst auf ein wesentliches Detail gelenkt werden, in dem brennglasartig die gesamte politisch-religiöse Aussage des Bildes fokussiert ist: Es ist die Krone der Maria (*Abb. 19*). In dieser Krone haben bereits Oskar Bätschmann und Pascal Griener und in jüngerer Zeit in wesentlich erweiterter Perspektive auch Nikolaus Meier ein Symbol von hoher politischer Signifikanz erkannt.<sup>46)</sup>

Maria trägt eine schwere Platten- und Bügelkrone, die in auffälliger Weise Ähnlichkeiten mit einer der berühmtesten Kronen der Geschichte, der in Wien aufbewahrten sogenannten Reichskrone aufweist. Holbein malte seine Marienkrone aber nicht nach dem Wiener Original, sondern nach druckgraphischen Überlieferungen von Peter Vischer (1487) und Hans Mair (1493), die für das damals weitverbreitete Nürnberger Heiltumsbüchlein Holzschnitte mit dem Bild der Reichskrone anfertigten.<sup>47)</sup> Auf diesen Holzschnitten erscheint die Reichskrone mit vierzehn spitzbogig gotisierten statt acht rundbogig-romanischen Platten und besitzt auch fast ausschließlich Perlenschmuck, wohingegen das Original mit Edelsteinen geschmückt wurde. Eine solche Krone – als Platten- und Bügelkrone – stellt in der Marienikonographie ein absolutes Unikat dar. Umso

45) Siehe hierzu Valentin GROEBNER, Spezialist für das Geld anderer Leute: Jakob Meyer zum Hasen, die Geschenke und die Politik, in: Hans Holbeins Madonna im Stadel. Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie, hg. von Bodo Brinkmann, Petersberg 2004, S. 45–53.

46) Oskar BÄTSCHMANN/Pascal GRIENER, Hans Holbein d.J. Die Darmstädter Madonna. Original gegen Fälschung, Frankfurt am Main 1998; Nikolaus MEIER, Zeitgeschehen und Heilserwartung. Die Krone der »Darmstädter Madonna« von Hans Holbein, in: Zeitschrift für Schweizerische Kunstgeschichte 53 (1996), S. 231–248; DERS., Die Krone der Maria. Eine politisch-theologische Deutung von Bürgermeister Meyers Schaufrömmigkeit, in: Holbeins Madonna im Stadel (wie Anm. 41), S. 63–77.

47) Zum folgenden siehe MEIER, Zeitgeschehen und Heilserwartung (wie Anm. 46), S. 63f.

mehr müssen die Beweggründe interessieren, die Holbein und seinen Auftraggeber zu dieser Darstellung bewegt haben. Der Schweizer Kunsthistoriker Nikolaus Meier hat die möglichen Motive in einer gedankenreichen und hier nur anzudeutenden Studie auf einen wesentlichen Punkt zu konzentrieren versucht, der letztlich das politische und religiöse Glaubensbekenntnis des Jakob Meyer betrifft.<sup>48)</sup> Demnach kann die Krone, in der die Zeitgenossen und so auch Meyer letztlich die Krone Karls des Großen zu erkennen glaubten, auf dem Haupt der Maria nur auf die eine große staats- und kirchenpolitische Idee verweisen: auf die seit Karl dem Großen tradierte Vorstellung von der religiös-politischen Einheit Europas unter dem Primat der *Ecclesia*, d. h. der päpstlich geführten Kirche. Dieses im Bild der Reichskrone und Mariens als Sinnbild der *Ecclesia* zur Anschauung gebrachte Weltverständnis Jakob Meyers wurde zur Entstehungszeit der Darmstädter Madonna allerdings gleich von zwei Seiten massiv in Frage gestellt, indem einerseits die Reformatoren den päpstlichen Primat ablehnten und andererseits die Humanisten sich zunehmend gegen den tradierten Universalitätsgedanken und für ein deutschnational ausgerichtetes Kaisertum aussprachen.

Allerdings wäre es eine unzulässige Verkürzung der Bildaussage, nur die skizzierten politischen und konfessionellen Aspekte für das Bildprogramm als maßgeblich zu erachten. Nicht minder bedeutsam waren die familiären, von Ehestand, Witwenschaft und Nachkommenschaft bestimmten Aspekte. Eine genauere, durch die jüngst gewonnenen Ergebnisse einer Infrarot- und Röntgenuntersuchung gestützte Analyse des Bildes vermag sogar zu belegen, in welchem Maße bedeutende Veränderungen in den familiären Verhältnissen auch zu entsprechend aufwendigen Veränderungen in der Bildgestaltung führten. So wurden im Laufe der mehrjährigen Entstehungsgeschichte des Bildes vor allem die Porträts der weiblichen Familienmitglieder umfassend überarbeitet.<sup>49)</sup> Wie die Röntgenaufnahme (*Abb. 20*) beweist, war der im Profil gezeigte Kopf der verstorbenen ersten Frau Jakob Meyers, Magdalena Baer, zunächst nicht ganz so nahe an Maria herangerückt, sondern sollte – wie die im Röntgenlicht aufscheinende Kinnbinde zwischen den beiden Frauen offenbart – zunächst stärker mit der zweiten Frau des Bürgermeisters verbunden werden. Das Röntgenbild der zweiten Gattin, Dorothea Kannengießer, wiederum fördert interessante Abwandlungen im Bereich der Kopfhaltung und der Kleidung zu Tage: Dorothea Kannengießer war ursprünglich nicht nur wie Magdalena Baer im Profil angelegt, sondern trug auch die gleiche altertümlich-puritanische Kirchgangskleidung, wozu vor allem die geschlossenere Kopfhäube mit der Kinnbinde gehörte. In der endgültigen Fassung präsentiert sie sich nun wesentlich modischer und gewissermaßen »freizügiger«. Wie sie ursprünglich einmal aussehen sollte, vermittelt noch eine von Holbein für das Gemälde angefertigte Porträtstudie (*Abb. 21*) im Baseler Kupferstichkabinett. Handelt es sich hierbei in erster Linie um Nacharbeiten, die einer verän-

48) MEIER, Zeitgeschehen und Heilserwartung (wie Anm. 46).

49) Siehe zum folgenden auch SANDER, Darmstädter Madonna (wie Anm. 41), S. 35ff.

derten Kleidermode und -ordnung geschuldet waren, so betrafen die Eingriffe in das Bildnis der Tochter, Anna Meyer, den sozialen und familiären Status der Dargestellten. Das Röntgenbild läßt uns gleichsam unter die Haube der Anna Meyer blicken, wo wir statt der heute sichtbaren geflochtenen und von einer Haube nahezu vollständig bedeckten Haare das lange, offene Haar der jugendlichen Anna Meyer erkennen. Genau so, im Alter von etwa 13 oder 14 Jahren,<sup>50</sup> war sie von Holbein auch in der zugehörigen Porträtstudie (*Abb. 22*) abgebildet worden. Den Anlaß für eine solche tiefgreifende Modifikation bot die Verlobung Annas mit ihrem späteren Ehemann Nikolaus Army. Die Verlobung war für Jakob Meyer so wichtig, daß er Holbein nach dessen Rückkehr von seiner ersten Englandreise 1528 beauftragte, das bereits fertige Gemälde nochmals zu überarbeiten.

Gemeinsam mit den politischen und konfessionellen Implikationen finden sich die familiären Aspekte schließlich unter einem Dach vereint, das sprichwörtlich Maria in ihrer theologischen Deutung als *Mediatrix*, als Vermittlerin zwischen Gott und den Menschen bildet. In der Figur der Maria *mediatrix* liegt daher nicht nur der kompositorische Mittelpunkt des Bildes begründet, sondern finden auch die beiden auf das Schicksal Jakob Meyers und seiner Familie bezogenen Hauptaussagen des Bildprogramms ihr übergeordnetes, eschatologisches Leitthema. Diese Beobachtungen führen uns zurück zu der Frage nach dem zugrunde liegenden Bildkonzept von Hans Holbein. Mit welchen konzeptionellen und künstlerisch-ästhetischen Mitteln hat Hans Holbein diese vielschichtige, durchaus disparate, aber letztlich auf einen zentralen Bezugspunkt fokussierte Themenstellung bewältigt? Und welche Hinweise enthält seine Bildkomposition für eine auch historisch angemessene Rezeption?

Das 146,5 x 102 cm große Bild (*Abb. 18*) besitzt zwar einen klaren, dreigeteilten Aufbau, ist aber in seiner typologischen Struktur überhaupt nicht klar zu benennen. Bereits ein Vergleich mit den zuvor behandelten Marienverehrungsbildern verdeutlicht das Problem einer eindeutigen bildtypologischen Zuordnung. Ob bei Robert Campin, Hans Memling oder dem Meister der Heiligen Sippe (*Abb. 15–17*): immer wurde Maria als Thronende dargestellt, der sich die Familienmitglieder von links und rechts in respektvollem Abstand und in leicht verkleinerter Körperproportion näherten. Die Annäherung an Maria und ihr Kind geschah bei diesen Beispielen auch niemals unvermittelt, sondern stets durch die empfehlende Fürsprache von Heiligen. Mit dieser Darstellungsform folgen die Bilder insgesamt vollkommen der Konvention und entsprechen somit dem seit dem 15. Jahrhundert gewohnten Standard des Stifter- oder Familienbildes. In Holbeins Bild (*Abb. 18*) wird diese Darstellungsnorm nun nicht ohne tiefgreifende, um nicht zu sagen eigenwillige Veränderungen rezipiert. Denn wir sehen zwar wiederum die Mitglieder der Familie sich von links und rechts der Madonna annähern, doch fallen drei Besonderheiten ins Auge. Erstens steht Maria, statt zu thronen, in einer muschelbegrön-

50) Als gemeinsame Tochter von Jakob Meyer und Dorothea Kannengießer war Anna frühestens 1511 geboren worden (siehe hierzu auch SANDER, Darmstädter Madonna [wie Anm. 41], S. 33f.)

ten Nische, deren Typus für einen Thron grundsätzlich geeignet ist, jedoch ein solcher nur vermutet werden kann, da er nicht gezeigt wird. Zweitens fehlen die üblichen heiligen Personen für die Empfehlung der Familienmitglieder an Maria und Christus. Und drittens entspricht der Abbildungsmaßstab der Familienmitglieder – ganz besonders derjenige von Jakob Meyer – nahezu demjenigen von Maria und Christus, wodurch die in dieser Zeit im Alten Reich ansonsten immer noch übliche Bedeutungsperspektive (kleine Stifter vor majestätisch großen Heiligen bzw. Maria) grundsätzlich aufgehoben wird.

Die Frage nach dem Typus des Bildes ist keineswegs eine akademische, die nicht zuletzt kunsthistorische Kategorisierungsprobleme betreffe. Ihre Beantwortung ermöglicht vielmehr eine recht genaue Benennung des inhaltlichen, konzeptionellen Rahmens, in den der Baseler Bürgermeister die bildliche Darstellung seiner Familie eingepaßt sehen wollte. Vor vielen Jahren hat Max Imdahl in einem bedeutenden Aufsatz über die Interpretationsmöglichkeiten von Bildwerken Holbeins »Darmstädter Madonna« als bildtypologisch »ungewöhnlich vieldeutig« bezeichnet und auf die »vierfache bildtypologische Anspielungsvielfalt« hingewiesen. Die Darmstädter Madonna sei »ein Familienporträt, ein Stifterbild, eine Schutzmantelmadonna und eine Sacra conversazione«,<sup>51)</sup> d. h. jener in Italien und den Niederlanden entwickelte Bildtypus (als ein Beispiel sei hier erneut auf Giovanni Bellinis Pala di San Zaccharia [Abb. 8] verwiesen), bei dem sich Heilige um den Thron Mariens zum Gespräch zu versammeln scheinen. In einer brillanten Analyse kreist Max Imdahls Gedankengang um die zentrale Frage, ob Maria von Holbein als stehende Maria in der Nische oder als thronende Maria konzipiert wurde, die sich eben erst im Moment des Bildgeschehens von ihrem Thron erhoben hat und nun raumfüllend in der Nische ihres Throns steht. Auch wenn diese Frage nach positivistischen Maßstäben nicht mit letzter Sicherheit zu entscheiden ist, so deutet doch alles auf die letzte Möglichkeit hin: Maria hat sich gerade erst von ihrem Thron erhoben, um auf die vor ihr eng aneinandergerückt knienden Mitglieder der Familie Meyer zuzugehen und ihnen Schutz zu gewähren. Mit diesem Handlungsmoment durchbricht Holbeins Konzeption auf durchaus kühne Weise sämtliche Darstellungskonventionen und überbietet auch noch die bereits innovative Bildfindung Andrea Mantegnas. Dieser hatte 1496, ein Jahr nach der siegreichen Schlacht am Taro, für Francesco Gonzaga eine »Madonna della Vittoria« (Abb. 23) konzipiert, ein Motivbild, das als Besonderheit Maria zeigt, wie sie sich von ihrem Thronsaal herab zu dem vor ihr knienden Stifter beugt. Für das Verständnis der »Darmstädter Madonna« aus der alten Tradition religiöser Bildwerke hat das gegenüber Mantegnas Bild nochmals gesteigerte Handlungsmoment Mariens nun eine bedeutende Konsequenz, auf die erstmals wiederum Max Imdahl aufmerksam gemacht hat.<sup>52)</sup> Indem Holbein zwar den Bildtypus einer thronenden Madonna

51) Max IMDAHL, Hans Holbeins »Darmstädter Madonna« – Andachtsbild und Ereignisbild, in: Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?, hg. von dems., Köln 1986, S. 9–39, hier S. 15.

52) IMDAHL, Hans Holbeins »Darmstädter Madonna« (wie Anm. 51), S. 26ff.

mit Stiftern und damit das tradierte, festgefügte Schema der *Regina Coeli*, der verehrten Himmelskönigin, wählt, jedoch diese an sich nur aus der verehrenden Distanz rezipierbare Marienerscheinung plötzlich ihre Distanziertheit durchbrechen und eine Bewegung hin auf die vor ihr knienden Stifter vollführen läßt, hebt er die prinzipielle Überzeitlichkeit und Geschichtslosigkeit der Mariendarstellung auf und überführt sie in ein aktuelles Geschehen. Pointiert formuliert, verläßt Maria als *Regina Coeli* ihren überzeitlichen Herrschaftsort, um sich mit der Erhebung von ihrem Thron und einem Schritt in Richtung auf die Familie Meyer in die geschichtliche Wirklichkeit dieser Familie zu begeben. Hierzu paßt auch die Entscheidung Holbeins und seines Auftraggebers, auf die Empfehlung der Familienmitglieder durch Heilige zu verzichten. Im Gegensatz zu den üblichen Familien- und Stifterbildern sind Jakob Meyer, seine beiden Frauen und die Tochter Anna bei ihrer Begegnung mit Maria auf sich allein gestellt, was zusätzlich das bereits genannte Handlungsmoment Mariens unterstreicht. Indem sich Maria von ihrem Thron erhebt und auf die vor ihr knienden Menschen zugeht, nimmt sie diese nicht nur sichtbar unter den Schutz ihres Mantels, sondern erfüllt die ansonsten durch die Empfehlung der Heiligen erst noch zu erbittende Gunst bereits in der Wirklichkeit des Bildes. Auch wenn die unbestimmt nach innen gerichteten Blicke der Familienmitglieder anzeigen, daß dieses aktuelle Geschehen in der Logik des Bildkonzeptes nur als ein innerlicher, meditativer Vorgang, als ein Akt der *visio imaginativa* des Bürgermeisters und seiner Familie gedacht ist, so suggeriert das Bild doch zugleich dem Betrachter, diesem Ereignis ganz unmittelbar beiwohnen zu können.

Das innerbildliche Element für diese nach außen, in den Betrachtterraum hinein agierende Bildkonzeption ist der kostbare Orientteppich oder genauer gesagt: die Teppichfalte (*Abb. 24*). Sie ist in der Forschung nicht unbemerkt geblieben und als Ausdruck »einer vollendeten Aktion«<sup>53)</sup> (im Sinne der Bewegung der Stifterfamilie auf Maria zu bzw. der Hinwendung Mariens an die Stifter) gedeutet worden,<sup>54)</sup> doch dürfte sich ihre eigentliche Funktion erst im Kontext des hier Dargelegten ganz erschließen. Bei eingehender Betrachtung erweist sich die Teppichfalte als Fortsetzung jener vertikalen Linieneinführung im Gemälde, die vom Kopf der Madonna ausgehend über das Christuskind in ihren Armen und entlang des roten Gürtels den Bildraum der in der Thronnische stehenden Maria mit dem Außenraum des Betrachters verbindet (*Abb. 18*). Genau dort, wo diese Linie den Bildraum zu verlassen beginnt, wirft der prächtige Orientteppich, auf

53) IMDAHL, Hans Holbeins »Darmstädter Madonna« (wie Anm. 51), S. 26.

54) Während Max IMDAHL, Hans Holbeins »Darmstädter Madonna« (wie Anm. 51), S. 26f., die Teppichfalte eher als Ausdruck für ein Handlungsmoment Mariens bewertet, kommen für Bodo Brinkmann angesichts der von ihm als Ursache für den Faltenwurf konstatierten »bildparallelen Bewegung [...] nur die seitwärts orientierten Beter in Betracht«. »Die Falte im Teppich bezeugt«, so Brinkmann, »daß sie gerade eben erst vorgelassen worden sind in die Nähe der Muttergottes.« (Bodo BRINKMANN, Holbein, Bode und die Teppiche, in: Hans Holbeins Madonna im Stadel. Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie, hg. von Bodo Brinkmann, Petersberg 2004, S. 79–91, hier S. 88).

dem alle im Bild agierenden Personen eine gemeinsame Standfläche besitzen, seine Falte. Und genau dort, wo die äußerste ästhetische Grenze des Bildes erreicht ist und wo der Teppich an den heute nicht mehr original erhaltenen Bildrahmen zu stoßen scheint, ist die Rückstauchung des Teppichs so stark, daß wir sogar unter den Teppich blicken können. Doch abgesehen von der schemenhaft erkennbaren Kante der darunter verborgen liegenden Treppenstufe des Thronpodestes sehen wir nichts anderes als einen dunklen Hohlraum, der wiederum im Stile eines Trompe-l’Oeil den Eindruck erweckt, als ob an dieser Stelle gleichsam die bemalte Oberfläche des Bildes wie ein echter Teppich zurückgeschoben worden sei.

Diese Bildlösung Holbeins ist ein kleines Meisterwerk für sich und zeugt von einem hohen kunsttheoretischen Reflexionsvermögen über die materielle Wirklichkeit des gemalten und hier besonders des religiösen Bildes. Wie die Familie Meyer im Bild soll sich auch der Betrachter vor dem Bild darüber bewußt sein, daß das was er sieht, nur das äußere Bild einer inneren, spirituellen Seherfahrung ist, die mit der jenseitigen Heilswirklichkeit keineswegs identisch ist. In Holbeins eschatologisch perspektiviertem Bild könnte diese kunstvoll komponierte Stelle daher auf jenes allegorische Verständnis der geschauten, irdischen Wirklichkeit verweisen, die nach Auffassung u. a. von Gregor dem Großen wie ein *velum*, ein Schleier vor die transzendente Wirklichkeit Gottes gespannt wurde, da des Menschen Augen die unverhüllte Herrlichkeit Gottes nicht zu schauen vermögen.<sup>55)</sup> Rekonstruieren wir sodann den ursprünglichen räumlich-funktionalen Kontext der Darmstädter Madonna, der in jedem Fall in einem privaten bzw. halböffentlichen Kapellenraum zu suchen ist (*Abb. 25*), dann würde sich vor der durch den Teppich markierten ästhetischen Bildgrenze mit großer Wahrscheinlichkeit ein Altar befunden haben. Die auf ihm zelebrierte Feier der Eucharistie hätte dann das kultisch-liturgische Pendant zur medialen Funktion des Gemäldes gebildet, dessen eucharistischer, auf die Passion Christi bezogener Sinngehalt im Hintergrund des Bildes, jenseits der Mauer, zu Seiten der Thronnische, in den golden beschienenen Weinreben<sup>56)</sup> ansichtig wird.<sup>57)</sup>

55) Siehe hierzu Klaus KRÜGER, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001; Gerhard WOLF, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002.

56) In Wirklichkeit handelt es sich um eine botanische Hybridform aus Weinrebe und Feigenblatt (zur Identifikation des Feigenblattes siehe BÄTSCHMANN/GRIENER [wie Anm. 46], S. 42ff.; die Identifikation der Weinrebe nach Jochen Sander, siehe hierzu: Notiz zum Feigenzweig, in: Hans Holbeins Madonna im Städel. Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie, hg. von Bodo Brinkmann, Petersberg 2004, S. 92). Auf diese Weise wird die Passion Christi beziehungsreich mit dem Sündenfall Adams und Evas als eigentliche Ursache für den Opfertod Christi verbunden (zu diesem Deutungsansatz siehe: Notiz zum Feigenzweig, in: Hans Holbeins Madonna im Städel. Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie, hg. von Bodo Brinkmann, Petersberg 2004, S. 92).

57) Auf diesen Sinnzusammenhang der Bildelemente ist in der Literatur bislang nicht näher eingegangen worden (siehe zuletzt SANDER, *Darmstädter Madonna* [wie Anm. 41], S. 41f.). Stephanie BUCK,

Die auf die Passion Christi bzw. die Eucharistie bezogene allegorisch-metaphorische Funktion des Teppichs wird zusätzlich gestärkt, wenn wir – wie auch die jüngste Forschung – in dem kleinen, nackten Knaben, der vielsagend auf die Teppichfalte hindeutet,<sup>58)</sup> den Johannesknaben erkennen (*Abb. 24*). Als Johannes käme diesem Knaben eine besondere Weisungsfunktion zu, die Holbein in der Bildkomposition auch angelegt hat: Indem uns der Knabe auf die von Holbein so sorgsam herausmodellerte ästhetische Grenze des Bildes verweist, fordert er uns geradezu demonstrativ auf, unser Augenmerk über den rein materiellen Realitätscharakter des Gemäldes hinaus auf dessen spirituellen, eschatologischen Aussagegehalt zu richten. Dieser erschließt sich, wenn wir der von der Falte ausgehenden vertikalen Linienführung folgen, die direkt empor zu der in den Betrachterraum ausgreifenden Segenshand<sup>59)</sup> des Christuskindes führt. Sollte es sich bei dem nackten Knaben tatsächlich um Johannes den Täufer handeln, so hätte Holbein mit der kunstvollen Verknüpfung dieser Linienführung mit dem Weisungsgestus des Knaben eine überraschend eigenwillige, neuartige Bildform für die biblisch tradierte Bezeugung des messianischen Wesens Christi durch Johannes entwickelt. Während in traditioneller Manier – so auch auf der Außentafel des Cuspinian-Diptychons von Bernhard Strigel (*Abb. 9*) – der Johannesknabe mit den Worten *Ecce Agnus Dei* ganz direkt auf den Christusknaben als künftigen Messias hindeutet, verlegt Holbein diese Aussage gewissermaßen in die Linienführung der Teppichfalte und der Gewandfalte Mariens und fordert den Betrachter dazu auf, im Nachvollzug der Bildkomposition den christologischen Zusammenhang zu erkennen.

Auf Christus als das eigentliche Zentrum des Bildes, zu dem im weiteren auch das Haupt Mariens mit der Reichskrone und damit das wichtigste politisch-religiöse Symbol des ganzen Bildes gehört, verweisen im übrigen auch Kopfhaltung und Blick Jakob Meyers, der als einziges Mitglied der Familie seinen Kopf nach oben gerichtet hat (*Abb. 18*). Umso mehr muß der vor ihm kniende, geradezu höfisch gekleidete Junge auffallen, dessen Blick als einziger nicht im Bildraum verweilt, sondern mit schräger Kopfhaltung aus dem Bild herauschaut. Bis vor kurzem war die Identität des Jungen noch heftig umstritten. Aufgrund der herrschaftlichen Kleidung und der Pilgertasche des Knaben neigt die jüngste Forschung allerdings mit guten Gründen dazu, in ihm weniger einen verstorbenen Sohn Jakob Meyers als vielmehr den Apostel Jakobus zu sehen. Angesichts der damals weitverbreiteten und weiter oben bereits angesprochenen Mode, in die Gestalten der Heilsgeschichte die Porträts von Familienmitgliedern hineinzusetzen, sollte aber

Holbein am Hofe Heinrichs VIII., Berlin 1997, S. 329, weist jedoch auf den ernsten, die Passion vorwegnehmenden Gesichtsausdruck des Jesuskindes hin.

58) In der Literatur – so noch zuletzt SANDER, Darmstädter Madonna (wie Anm. 41), S. 41 – wird irrtümlicherweise angenommen, der Knabe würde aus dem Bild herausweisen.

59) Zu diesem Handmotiv und seiner Rezeption nach Leonardos Felsgrottenmadonna siehe BUCK, Holbein am Hofe (wie Anm. 57), S. 328f.; SANDER, Darmstädter Madonna (wie Anm. 41), S. 42.

nicht ausgeschlossen werden, daß Holbein und sein Auftraggeber hier eine Doppelidentität – Jakobus und ein verstorbener Sohn – konstruieren wollten. Wegen der Namensidentität von Jakob Meyer mit dem Heiligen Jakobus ließe sich grundsätzlich auch an die Funktion eines Schutzheiligen denken, doch bleiben dann sowohl die kleinwüchsige Gestalt als auch die Positionierung und der fehlende Empfehlungsgestus des Hl. Jakobus erklärungsbedürftig.

*II.2. Die Falten des Orientteppichs als ikonoklastisches Zeichen:  
Hans Holbeins Whitehall-Bild für Heinrich VIII.  
als Zerstörung des katholischen Familienbildes*

Kommen wir abschließend noch einmal auf das künstlerische Instrumentarium der gezielt angebrachten Teppichfalte zurück. Holbein sollte sie noch ein weiteres Mal in einem großen, ebenfalls singulären Familienporträt zum Einsatz bringen. Es handelt sich um jenes 1537 für Heinrich VIII. von England geschaffene Wandgemälde (*Abb. 26*), das den englischen König zusammen mit seiner Gemahlin Jane Seymour und seinen Eltern, Heinrich VII. und Elisabeth von York, in ungewöhnlicher Kulisse präsentiert. Ursprünglich wahrscheinlich für eine Wand des Privy Chamber im Londoner Whitehall-Palast konzipiert, können wir es heute nur noch in einer 1667 angefertigten Kopie des Malers Remigius van Leemput in Hampton Court betrachten, während das Holbeinsche Original 1698 beim Brand des Whitehall-Palastes unterging.<sup>60)</sup> Auf diesem zuletzt von Stephanie Buck eingehend analysierten Gemälde sind die beiden Königspaare hintereinander auf bühnenartigen Podesten aufgestellt, während in ihrer Mitte – und zugleich die Mitte des Bildes markierend – ein monumentaler Inschriftenstein aufragt. Ob es sich bei diesem Gedenkstein um ein Epitaph oder gar einen Altar handelt, ist in der Literatur ausgiebig diskutiert worden. Stephanie Buck hat zuletzt überzeugend die absichtsvolle Vieldeutigkeit des Motivs herausgearbeitet, jedoch den Aspekt der dynastischen Memoria und damit das Motiv des Epitaphs als die zentrale Aussage glaubhaft darlegen können.<sup>61)</sup> Denn obwohl die lateinische Inschrift<sup>62)</sup> auf dem Stein explizit nur die ruhmvollen, heldengleichen Taten der beiden Könige preist, wobei Heinrich VIII. durch seine Loslösung der anglikanischen Kirche von Rom gegenüber seinem als »Friedensfürst« titulierten Vater als der Tatkräftigere ausgewiesen wird, enthält das Gemälde in seinen übrigen Teilen weitergehende Hinweise. Entscheidend ist die Jahreszahl »1537« im rechten Bildfeld oberhalb der rückwärtigen Wandnische. Sie bezeichnet nicht nur die Fertig-

60) Zur Genese und Deutung des Whitehall-Bildes siehe BUCK, Holbein am Hofe (wie Anm. 57), S. 103–195.

61) BUCK, Holbein am Hofe (wie Anm. 57), S. 178–193.

62) Zur Inschrift siehe BUCK, Holbein am Hofe (wie Anm. 57), S. 162ff.

stellung des Bildes, sondern lenkt die Aufmerksamkeit in besonderer Weise auf das Todesjahr von Jane Seymour, der Gemahlin Heinrichs VIII., die am 24. Oktober 1537, zwölf Tage nach der Geburt des Kronprinzen Edward, im Kindbett gestorben war.<sup>63)</sup> Bereits 1503 bzw. 1509 waren die Eltern Heinrichs VIII. gestorben, so daß das Gemälde Holbeins nur ein lebendes, dafür aber drei verstorbene Familienmitglieder präsentiert. Der Inschriftenstein befindet sich somit in einem ausgesprochen memorialen, auf das dynastische Gedächtnis der Familie Heinrichs VIII. ausgerichteten Umfeld. In diese Memoria ist letztlich auch bereits Heinrich VIII. selbst einbezogen, dessen Bruch mit der päpstlich-römischen Kirche in der Inschrift ausdrücklich als der größte Triumph des englischen Königs gepriesen wird. Wie es weiter heißt, habe Heinrich VIII. die »Unwürdigen« vom »Altar« entfernt.

Diese Hinweise der Inschrift lenken unser Augenmerk erneut auf die kompositorische und gestalterische Einbettung des Inschriftensteins in den Bildraum. Der Stein befindet sich genau im Mittelpunkt der gesamten Komposition. Und genau hier setzt Holbein wiederum das Motiv des faltenwerfenden Teppichs ein. Den Beobachtungen von Bodo Brinckmann zufolge, enthält der sich in auffälliger Weise um den Inschriftenstein aufwerfende Teppich ein bislang vollkommen übersehenes Zeitmoment. Mit der gestörten Ordnung des Teppichmusters, so Brinckmann, würde ein »Zeitfaktor« eingeführt, der die erstarrte Pose der Figuren konterkariere: »Das Monument, um das sie sich versammelt haben, ist nachträglich, ja erst vor kurzem in dieser Halle aufgestellt worden.«<sup>64)</sup> Das Ereignis aber, das den Anlaß für die Aufstellung des zuvor nicht vorhandenen Gedenksteins bot, ist für Brinckmann genau jener Bruch mit dem Papsttum gewesen, der auch in der Inschrift einen zentralen Platz einnimmt. Ich möchte diesen überzeugenden, jedoch nur auf die Ruhmestaten Heinrichs VIII. bezogenen Gedanken nun noch mit dem Aspekt der Memoria verbinden. Denn wenn die Teppichfalten in außerordentlicher malarischer Kühnheit die Gewaltsamkeit ausdrücken, mit der der antikatholische Inschriftenstein in die auf dem Bild angedeutete Palasthalle hineingeschoben wurde, so sollte man nicht vergessen, daß dafür mit genau derselben Gewaltsamkeit zuvor etwas anderes aus dem Bild entfernt worden ist. Was dieses andere genau war, läßt sich nur aus der Logik des Bildtypus' rekonstruieren. Der Bildtypus entspricht in seiner Grundstruktur genau jenen zuvor besprochenen familiären Memorialbildern, in denen die Familienmitglieder im Thronsaal Mariens zu Seiten der thronenden Himmelskönigin und empfohlen durch Heilige andächtig niederknien.<sup>65)</sup> Genau diese Bildkonzeption dürften wir ange-

63) BUCK, Holbein am Hofe (wie Anm. 57), S. 189f.

64) BRINCKMANN, Holbein, Bode und die Teppiche (wie Anm. 54), S. 90.

65) Bereits die ältere Forschung hat die Komposition des Whitehall-Bildes mit dem Typus der *Sacra Conversazione* verglichen, dabei die mit einem Stein besetzte Mitte jedoch nur als ungewöhnlich charakterisiert: ROY STRONG, Holbein and Henry VIII, London 1967, S. 48f.; DAVID PIPER, Holbein the Younger in England, in: Journal of the Royal Society of Arts 111 (1963), S. 736–754, hier S. 745. Stephanie Buck greift diese älteren Ableitungen auf und versucht sie zusätzlich – wegen einer ähnlichen An-

sichts der im Bild anwesenden Verstorbenen prinzipiell auch erwarten, wäre das Bild noch als ein katholisches Memorialbild gedacht gewesen. Doch durch die heroische Tat Heinrichs VIII. wurde gerade dieses zentrale, die Funktion Mariens als *Mediatrix* visualisierende Kompositionselement aus dem Bild herausgerissen und an seiner Statt der nüchterne Gedenkstein eingefügt. Als wollten Holbein und sein königlicher Auftraggeber im Bild einen Akt des Ikonoklasmus vollführen, entfernen sie diese seit Jahrhunderten tradierte und sowohl im Glauben als auch in der Bildkonvention hieratisch fixierte ecclesiologische Mitte, um an ihre Stelle nichts weiter als einen Stein mit einer über die katholische Glaubenspraxis triumphierenden Inschrift zu setzen. Auf diesem Stein liegen bezeichnenderweise nun die Gebetskissen des verstorbenen Elternpaares Heinrichs VIII. Zusammen mit Jane Seymour, Heinrichs VIII. verstorbener Frau, können Heinrich VII. und Elizabeth von York nur noch aus der Kraft ihres Glaubens und ohne die Vermittlerleistung Mariens in aufrechter Pose auf die Gnade Gottes hoffen. Die Radikalität, mit der der englische König und sein Hofmaler hier das alte, in der katholischen Glaubenspraxis begründete Familienbild zerstören, mag erschrecken. Doch haben sie damit ohne Zweifel einen bedeutenden Beitrag für die Entstehung des uns vertrauten profanen Bildes der adligen oder bürgerlichen Familie geleistet.

### III. ZUSAMMENFASSUNG

Der vorliegende Beitrag hat sich zum Ziel gesetzt, das Spektrum familiärer Repräsentation im spätmittelalterlichen Alten Reich im Medium des religiösen Memorial- bzw. Stifterbildes aufzuzeigen. Dieser Bildtypus avancierte wegen der seit dem 15. Jahrhundert stetig ausdifferenzierten Formen religiösen Gedächtnisses geradezu zum Prototyp des familiären Repräsentationsbildes. In die Untersuchung einbezogen wurden sowohl Bildwerke adliger als auch bürgerlicher Auftraggeber. Um zugleich das Andenken an die Mitglieder der eigenen Familie und den familiären bzw. dynastischen Status auf medial effektvolle und zugleich künstlerisch anspruchsvolle Weise einer kleineren oder größeren Öffentlichkeit zu vermitteln, boten der funktionale Rahmen eschatologisch motivierter Memoria und der typologische Rahmen christlicher Ikonographie eine Vielzahl von Variationsmöglichkeiten. Dabei ist auch das seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert wachsende, in einer veränderten Memorialpraxis begründete Bedürfnis zu berücksichtigen, nicht nur die Oberhäupter der Familie, sondern möglichst alle Mitglieder einer Familiengeneration im Bild zu vergegenwärtigen. Für diese Aufgabe standen vor allem vier Bildtypen bzw. -muster zur Verfügung: zum einen die Heilige Familie und die Anna-

ordnung von Figuren um eine zentral platzierte Inschriftentafel und wegen des besonderen Verhältnisses von Text und Dekoration – um das Vorbild der frühneuzeitlichen gedruckten Buchtitelblätter zu erweitern: BUCK, Holbein am Hofe (wie Anm. 57), S. 167ff., S. 173ff.

selbdritt, zum anderen Bilder von Maria als Himmelskönigin mit verehrenden Heiligen und Maria als Schutzmantelmadonna. Unter Rückbezug auf die spätmittelalterliche Meditationsliteratur und Visio-Lehre sowie auf die in diesem Zusammenhang eigens entwickelten niederländischen und italienischen Bildkonzepte konnten auch im spätmittelalterlichen Alten Reich die Angehörigen einer Stifterfamilie auf fiktive Weise zu Mitgliedern der in den Bildern agierenden heiligen Personengruppen werden. Damit erweiterte sich die Aufgabe des herkömmlichen Stifterbildes, das nun neben der gedächtnissichernden Präsenz der Stifter auch deren imaginative, visionäre Teilhabe an der Gemeinschaft der Heiligen oder gar der Heiligen Familie in bildlicher Form öffentlich sichtbar werden ließ. In die solchermassen zur Schau gestellte heilige Handlung eines kontemplativen Zwiegesprächs zwischen den himmlischen Personen und den um Erlösung bittenden Familienmitgliedern ließ sich darüber hinaus eine Reihe von dynastischen bzw. politischen Aspekten integrieren, die vom innerfamiliären Zusammenhalt eines Fürstenhauses über die Erinnerung an kaiserlich-kurfürstliche Bündnisse bis hin zur Beschwörung der katholischen Reichsidee in den Zeiten der konfessionellen Spaltung durch eine Baseler Patrizierfamilie reichen konnte. Doch auch die panegyrische Memoria des kaiserlichen, bürgerlichen Rates gegenüber seinen eigenen Söhnen, die im Rollenspiel der Heiligen Familie zugleich an die Verdienste des Vaters für Kaiser und Reich erinnert werden sollten, konnte zum Gegenstand der religiösen Bildkonzeption werden. Das religiöse Moment wird erst mit zwei Bildwerken von Hans Holbein, die er für seine eigene Familie und die Familie des englischen Kanzlers Thomas Morus konzipierte, zugunsten einer stärker humanistischen Ausrichtung zurückgenommen. König Heinrich VIII. von England sollte es vorbehalten bleiben, auch für das höfische Familienbild den Zustand der Entsakralisierung zu erreichen. Er vollzog diesen Schritt mit einem Auftrag an Hans Holbein d.J., der 1537 im sog. Whitehall-Bild die alttradierten religiösen Bildkonzepte zur Visualisierung familiärer Repräsentation radikal zerstörte und das ursprünglich heilige, von Maria und Christus eingenommene Bildzentrum demonstrativ in ein überwiegend profanes Zentrum politischen Gedenkens verwandelte.