

Zuversicht

Jürgen Gedinat

Da, wo der Rhein, geradewegs von Osten aus den Alpen kommend, nicht mehr weiter nach Westen fließt – etwa durch die *Porte d'Alsace* zwischen Jura und Vogesen hindurch in Richtung Burgund –, sondern scharf abbiegt, um sich zwischen Vogesen und Schwarzwald seinen Weg zur Nordsee zu bahnen, dort, an dieser Kehre, liegt die Stadt Basel. Hier, in der Gegend des *Rheinknies*, grenzen die drei Länder Frankreich, Schweiz und Deutschland aneinander.

Unmittelbar am steil abfallenden westlichen Ufer erhebt sich auf einem der höchsten Hügel der Stadt das gotische Münster. Hinter seinem Chor öffnet sich von einem kleinen baumbestandenen Platz aus der Blick über den Fluß und das gegenüberliegende *Kleinbasel* in Richtung Osten auf ein weites, hügeliges Land.

Mit denen von Straßburg und Freiburg bildet das Basler Münster eine Trias gotischer Kirchen am Oberrhein. Anders als die beiden nördlichen, die mitten in der Rheinebene, bzw. an deren Rand, am Fuße des Schwarzwaldes liegen, thront allein dieses über dem Strom. Anders auch als in Straßburg und Freiburg, wo Mosaiken, Altarbilder und andere Kunstwerke die Innenräume zieren, zeichnet sich das Basler Münster eher durch eine einfache Nüchternheit aus, die allerdings den roten Sandstein des Gemäuers in der Unscheinbarkeit seiner Gediegenheit still aufgehen läßt.

Wer nun von hier aus nur einige Schritte südlich den Hügel hinab durch eine kleine Straße mit gut erhaltenen alten Häusern geht, der gelangt zum Basler Kunstmuseum. Durch einen weiten Innenhof und eine hohe Eingangshalle geht es über eine breite Treppe hinauf zu den Gemäldesammlungen in der ersten und zweiten Etage.

Doch schon auf der Höhe des ersten Treppenabsatzes bietet das Kupferstichkabinett dem Besucher regelmäßig die Gelegenheit, seltene Kostbarkeiten zu betrachten, wie etwa im Sommer 2003 in der Ausstellung *Nach der Natur*, wo neben Drucken und Zeichnungen von Schongauer, Cranach, Holbein, Dürer und anderen auch eine zu sehen war, die Hans Baldung Grien um die Mitte der Sommernacht vom 11. auf den 12. Juli des Jahres 1536 vom Gesicht des eben verstorbenen Erasmus von Rotterdam angefertigt hat.

Durch ihn ist der Name Basel untrennbar mit dem Humanismus verbunden. Nicht viele Museen sind, so wie dieses – vor allem durch ältere Werke, die den Umkreis ihres Entstehungsortes nie verlassen haben – in der Geschichte ihrer Stadt und Umgebung gleichsam verwurzelt.

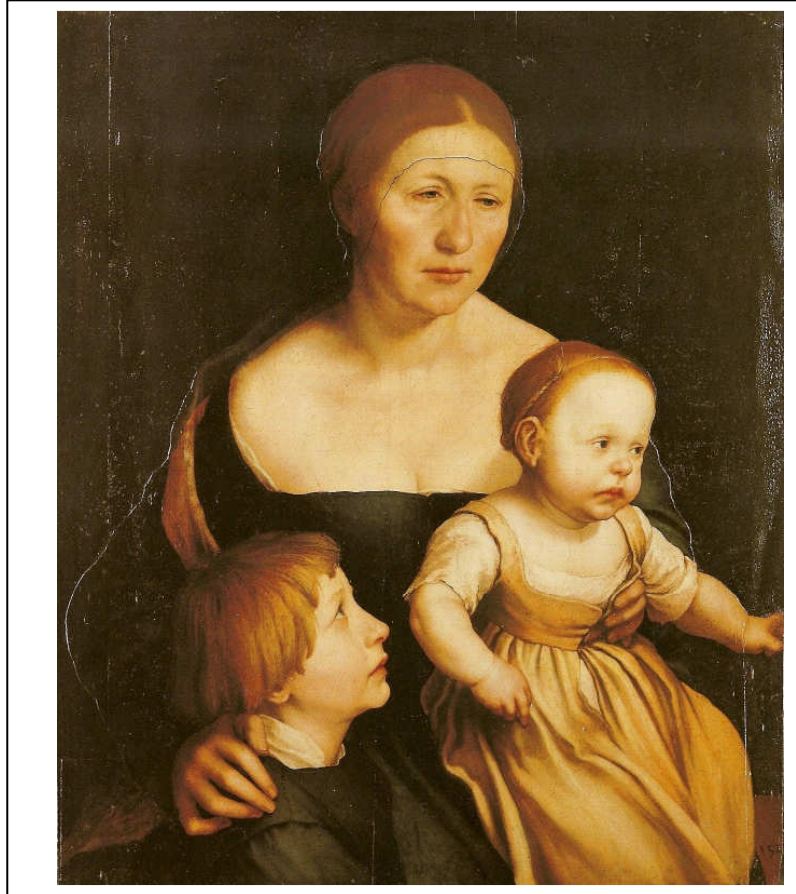
Ein historisch orientierter Rundgang kann nun in jenem lichten Saal beginnen, in dem einige der außergewöhnlichen Gemälde von Konrad Witz (vor 1400 – 1477)¹ gezeigt werden. Die Bilder der folgenden, mit einem warmen Holzboden ausgelegten Räume laden ein – falls dies überhaupt möglich ist –, sich auf die Welt des Mittelalters einzulassen. So eingestimmt, gelangt man schließlich in einen großen Saal, in dem vor allem Werke aus dem frühen 16. Jahrhundert zu sehen sind. Kaum hat man diesen betreten, öffnet sich linkerhand ein kleiner Raum, der den Charakter eines in sich geschlossenen Gemaches hat, und der schon durch seine achteckige Grundform unmerklich unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht.

Beim Eintreten trifft unser Blick sogleich auf den der jugendlich und zugleich gefestigt und warm schauenden *Maria mit dem Kinde* (1529) von Lucas Cranach (d. Ä.), deren Darstellung sich dem Eingang gegenüber befindet. Wie hart und unerbittlich nimmt sich, bei einer Wendung nach links, im Vergleich zu dieser friedvollen Geborgenheit des Jesusknaben auf dem Schoß seiner Mutter, das Gemälde *Der Leichnam Christi im Grabe* (1521) von Hans Holbein (d. J.) aus! In jener Epoche beginnt die Formel «Nach der Natur» ihre moderne Bedeutung zu gewinnen.

Ein Rundblick von der Mitte dieses Raumes aus trifft auf dessen rechter Seite auf ein unauffälliges, ja fast unscheinbares Gemälde, das eine Mutter mit ihren beiden Kindern zeigt; sie sitzend, die kleine Tochter auf dem Schoß und seitlich vor ihr stehend der Sohn, der zur Mutter aufblickt. Anders aber als bei den übrigen Bildern, die hier zu sehen sind, kann dieses uns, zunächst fast unmerklich, in einen beunruhigenden Bann ziehen. Der geht aus von jenem Ungeheuren, das wir schon gesehen und bemerkt haben, bevor es uns eigens als solches aufgeht: diese Frau scheint blind zu sein. Ist es schon erschütternd, einen blinden Menschen *gemalt* zu sehen, so ist es gewiß noch erschütternder, wenn es sich hierbei um die Mutter zweier Kinder handelt. In dieser Hinsicht ist dieses Bild, das Hans Holbein nach seiner Rückkehr aus

¹ *L'Empereur Auguste et la sybille de Tibur* von Konrad Witz ist auf Eintrittskarten, Plakaten und Transparenten des Museums von Dijon reproduziert, in dessen Besitz es sich befindet, und ihm so als Visitenkarte dient.

England um das Jahr 1528 in seiner Heimatstadt Basel malte, vielleicht einzigartig.



Werden gewöhnlich die Kinder von ihrer Mutter umsichtig behütet und versorgt, sind es hier umgekehrt die Kinder, die sich der Mutter annhemen: die Tochter, die, von ihrer Mutter mit einer Hand auf ihrem Schoß zurückgehalten, gleichsam an ihrer Stelle geradeaus vorausblickt, und der Sohn, der seine Mutter mit einem aufmerksamen und sorgenvollen Blick ansieht, und auf dessen Schulter ihre andere Hand ruht, ganz so, als trüge er Verantwortung für sie. Der Blick der Mutter selbst nun trifft auf nichts, sie sieht 'nichts'; ihren orientierungslosen Augen fehlt der Sinn. Dennoch zeugt die Art, wie sie «ins Leere starrt»² davon, daß diese Frau einmal sehend gewesen ist. Auch schweigt die Milde ihres geschlossenen Mundes von einem verwundenen Schmerz.

² Oskar Bätschmann, Pascal Griener, *Hans Holbein*, Köln 1997, S. 177.

Hier wiegt der Verlust des Sehens doppelt schwer, da er nicht nur sie, sondern auch noch ihre Kinder trifft, und das heißt wiederum sie selbst in ihrem *Muttersein*, sie selbst in ihrer Liebe, die jetzt – was die Güte ihres Gesichtes bekundet – nur umso inniger ist. Dieses Gemälde zeigt uns, es macht als solches *sichtbar*, wie tragisch es sein kann, auf das Sehen verzichten zu müssen. Doch nicht nur von der unergründlichen Liebe zwischen Mutter und Kindern spricht dieses Werk, sondern auch von jener wesenhaften Liebe, mit der jeder von uns das Sehen selber liebt, einer Liebe, die, nach Aristoteles, unserem *Sein* eigen ist.

Seine *Metaphysik* beginnt mit folgenden Worten: «Alle Menschen streben von Natur aus nach Wissen. Ein Zeichen dafür ist die Liebe zu den Sinneswahrnehmungen; denn auch ohne Nutzen werden sie geliebt und vor allen anderen die Wahrnehmung durch die Augen.»³ *Liebe* ist hier nicht Eros, ist nicht Philia, sondern *agapesis*; das heißt eine Liebe, die geistiger Natur ist, eine Liebe, die geradezu 'sinn-voll' liebt⁴.

Weil aber die Liebe zum Sehen in unserem *Wesen* verankert ist, und wir nur mit ihr die sind, die wir sind, hört diese Liebe nicht mit dem Erblinden auf, ja sie *kann* nicht aufhören. Doch geht diese Liebe dann ins Leere; ihr bleibt das Geliebte versagt; liebend vollzieht sie den ständigen Verzicht auf das Geliebte, auf das Sehen. Der Maler Holbein, dem das Sehen Beruf und Berufung ist, malt das Bild eines zutiefst schmerzlichen Verzichtes auf das Sehen. Daß es ihm dabei in bestürzender Weise gerade auch um die Liebe ging, wird nicht zuletzt dadurch deutlich, daß die hier abgebildete Frau seine Gattin ist, und daß das Mädchen und der Junge seine beiden älteren Kinder sind.

Das Befremdliche, ja Beunruhigende dieses Bildes steigert sich aber noch einmal, wenn man berücksichtigt, daß Elsbeth Binzenstock, die Frau des

³ Aristoteles, *Metaphysik*, 980a.

⁴ Im Gegensatz zu Aristoteles sagt René Descartes uns: « il faut ... prendre garde à ne pas supposer que, pour sentir, l'âme ait besoin de contempler quelques images ..., ainsi que font communément nos philosophes ... » – daß wir also « darauf achten sollen, nicht anzunehmen, daß die Seele, um zu empfinden, es nötig habe, irgendwelche Bilder zu betrachten ..., wie es die Philosophen gemeinhin tun ... », und daß « la manière dont des images ... se forment en notre cerveau » sei « comme, lorsque l'aveugle ... touche quelques corps de son bâton ... » – daß also « die Art und Weise, in der in unserem Gehirn Bilder zustande kommen » sei, « wie wenn ein Blinder irgend einen Körper mit einem Stock berührt ... » (*La Dioptrique*, in: *Discours de la méthode*, Garnier-Flammarion, Paris 1966, p. 130 ; p. 131.) In acht nehmen sollten wir uns allerdings vor einem Blick, der von sich aus darauf aus ist, Gegenstände wie ein Blinder mit seinem Stock zu betasten.

Malers, nie blind war, und daß Holbein sie in anderen Werken⁵ eben durchaus als Sehende gemalt hat. Der Sinn dieses Gemäldes tritt nicht unmittelbar offen zu Tage. Um ihn zu enthüllen, ist es nötig, der hier gezeigten Abwesenheit des Gesichtssinnes nachzugehen. Holbein malt dieses Bild nach seiner Rückkehr von einem mehrjährigen Aufenthalt in England, das heißt, noch im Jahre 1528 oder etwas später.

Der Schweizer Kunsthistoriker Oskar Bätschmann veröffentlicht 1997 – in Zusammenarbeit mit P. Griener – eine äußerst informative Studie⁶ zum Werk Holbeins. Hier heißt es: «Eine geordnete Zerstörung der Bildwerke in Kirchen unter behördlicher Aufsicht, wie sie Zwingli 1524 in Zürich durchgesetzt hatte, beabsichtigte auch der Berner Rat. ... In Basel wurden im Frühjahr 1528 aus mehreren Kirchen die Bildwerke entfernt. Im folgenden Jahr artete die Fastnacht zu einem tumultösen Ikonoklasmus aus.»⁷ Zu dieser Zeit nun lebt Erasmus von Rotterdam in Basel. Zwar hatte er sich schon früh gegen die religiöse Verehrung von Gemälden und Statuen gewandt, doch verurteilte er ebenso entschieden deren gewaltsame Zerstörung. «In der Bilderfrage teilte er die moderate Position seines englischen Freundes Thomas Morus»⁸, den Holbein noch 1527 portraitiert hatte. «An die Adresse des Züricher Reformators Huldrych Zwingli, der die Stellung der Madonna als Mittlerin zwischen Gott und den Menschen angegriffen hatte, verfaßte Erasmus 1526 einen fingierten Brief ...»⁹, in dem die Madonna sich über die Respektlosigkeit ihr gegenüber beklagt.

Sowohl Idolatrie als auch Ikonoklasmus sind je auf ihre Weise respektlos, sind doch beide nicht in der Lage, ein Bild *als* Bild zu *sehen*; echte Ein- und Rücksicht sind ihnen fremd, da sie es nicht vermögen, die Malerei als die Mittlerin anzusehen, die sie sein könnte. Gleiches gilt von der Skulptur. So ist auch die wesenhafte *Liebe* zum Sehen durch Gesehenes verführbar. «Idolatrie besteht darin, Abwesenheit zu ignorieren. Das allein für sich angeschaute Bild ist Idol, was es jedoch nicht ist, wenn es sich selber vor dem, was es zeigt, zurücknimmt.»¹⁰ Hierdurch wird deutlich: die Idolatrie bleibt diesseits

⁵ Die *Solothurner Madonna*, 1522; die *Darmstädter Madonna*, 1526 und nach 1528.

⁶ Vgl. Anmerkung 2.

⁷ Bätschmann, S. 97.

⁸ *Ibidem*, S. 95.

⁹ *Ibidem*, S. 95.

¹⁰ « L'idolâtrie consiste à ignorer l'absence. L'image visée pour elle-même est idole, ce qu'elle n'est pas lorsqu'elle s'efface devant ce qu'elle montre. » Pascal David, *Pascal iconoclaste ?*, in : cahiers philosophiques, no. 74, 1998 , p. 56.

des Gemäldes, prallt gleichsam selbstgefällig an ihm ab, während der Ikonoklasmus ebenfalls an ihm abprallt, sich aber dadurch um ein vorausgesetztes Jenseitiges betrogen fühlt. Immerhin kann die Idolatrie noch von der Liebe zum Sehen getragen sein, wenn auch nur in dem Sinne, daß Liebe womöglich blind macht, wie es Bernhard von Clairvaux von seinen Mitbrüdern bemerkt, nämlich daß es mancher «weitaus mehr liebt, in den Marmorkapitellen und –skulpturen zu lesen als in den Codices, und daß er ganz davon befangen ist, nur jene zu bewundern, anstatt über Gottes Gesetz zu meditieren.»¹¹ In einer Zeit, da es noch keinen Buchdruck gab, und nur die allerwenigsten in der Lage waren, zu lesen und zu schreiben, konnten die bildenen Künste das geschriebene Wort vor Augen führen und so nicht nur von der Schrift ablenken, sondern ihr in der Liebe zum Sehen auch dienen. Auf ihre Weise konnten sie Gottes Wort vermitteln und verkünden, ja selber in ihrem Wesen von diesem getragen sein.

Auf eine solche Vermittlung aber wollen die reformatorischen Bilderstürmer verzichten, und sie dort, wo sie ihnen begegnet, bekämpfen und vernichten. Hierzu mag sich mancher dieser Eiferer – wenn auch zu unrecht – auf Luther berufen haben, namentlich auf sein *scriptura sacra sui ipsius interpret*¹² – «die heilige Schrift ist an ihr selbst ihr eigener Interpret, ihr eigener Vermittler»; und auf seine Vorgabe für ihre Verbreitung: *tradere scripturam simplici sensu*¹³ – «die Schrift nach ihrem einfachen Sinn übermitteln».

Sui ipsius und *simplici (sensu)* sind hier gesagt in scharfer Absetzung gegen die im dritten Jahrhundert von Origenes eingeführte dreistufige Auslegung des Sinnes der Bibel, wonach die heilige Schrift in einem *wörtlichen* Sinn dem Körper des Menschen entspricht, in einem *moralischen* dessen Seele und in einem *allegorischen* dessen Geist. Auf dieser Dreigliedrigkeit fußt die später von Gregor dem Großen zum Dogma erhobene Lehre der Bibelauslegung. Nun galt Luthers prinzipielle Ablehnung von Dogmen besonders auch diesem, legte es doch schon vor jeder Auslegung die Konstitution der Schrift, die Zugangsweise zu ihr und ihre Bedeutungsebenen fest. Aus Luthers Sicht bedurfte die Heilige Schrift als solche jedoch nicht nur

¹¹ « ... ut magis legere libeat in marmoribus, quam in codicis, totumque occupare singula ista mirando, quam in lege Dei meditando. » B. de Clairvaux, *Epist. ad Guillelm. Abbat.*, cap. XII., in : H. R. Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik 1*, München 1977, S. 24.

¹² Zitiert nach H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, 1975, S. 163.

¹³ M. Luther, *Ges. Schriften*, Bd. 5, S. 45.

einer derartigen Vor-schrift zu ihrem Verständnis nicht, sie stand sogar einem Verständnis im Wege.

Holbein, der für die erste in Basel erschienene Ausgabe von Luthers Bibelübersetzung um 1522 die Titeleinfassung angefertigt hatte, stand, obwohl er sich nie öffentlich zum humanistisch-reformatorischen Denken bekannte, diesem nicht fern. Die Forderung aber nach einem *unmittelbaren* Bibelverständnis und die irrigerweise darauf zurückgeifende Raserei des Bildersturms, bedeuteten einen Angriff auf die religiöse Malerei, d. h. auf jede illustrierende Vermittlung von Gottes Wort. *Contestieren*, d. h. lehnen die Ikonoklasten in ihrer Blindheit die wesentliche Möglichkeit des Bildes ab, 'sich vor dem zurückzunehmen, was es *zeigt*', so erscheint Holbeins Gemälde als der *Protest* eines Sehenden. Holbein legt hier Zeugnis ab *für* jene Möglichkeit, die er als Maler ergriffen hat, und in der seine Malerei wurzelt. Entsprechend radikal ist der Sinn dieses Bildes, das sich, da dieser nicht unmittelbar offen zu Tage tritt, nunmehr an ihm selbst als eine Allegorie zeigt. Und bereits hierin liegt eine abgründige Ächtung des Ikonoklasmus, der, wie wir gesehen haben, in seinem religiösen Eifer allein in der Verachtung von Allegorischem besteht.

Da dieses Gemälde eine Allegorie *ist*, öffnet es sich auch nur in dieser Hinsicht und wird nur in ihr zugänglich. Wird es aber *nicht* als Allegorie verstanden, bleibt sein eigentlicher Tiefensinn unter der Oberfläche eines privaten Familienporträts verborgen. Daß eine Allegorie aber unerkannt bleiben kann, liegt geradezu in ihrem Wesen, und so bietet dieses besondere Gemälde sich aus eben diesem Grunde selber Schutz vor ikonoklastischen Übergriffen und voreilig oberflächlicher Betrachtung – ein Schutz, der auch heute noch wirksam ist. Indem Holbein hier seine Frau und zwei seiner Kinder malt, bleibt er der Allegorie im Sinne des *Glaubens* treu, d. h. im Sinne des Sakramentes der Ehe.

Darin, daß dieses Gemälde in seinem Aufbau dem Bildtypus einer *Madonna mit Kind und Johannes dem Täufer* gleicht, liegt ein Hinweis darauf, daß die Mutter Gottes, deren Stellung als Mittlerin zwischen Gott und den Menschen von Reformatoren wie Zwingli strikt abgelehnt wurde, ganz wie die religiöse Malerei in jenem geschichtlichen Moment keine 'Aussicht' mehr hatte. Anders als die üblichen Darstellungen dieses Bildtypus, in denen die Mutter Maria im Glanz eines prächtigen Gewandes zu sehen ist, ist die Kleidung der Mutter auf diesem Bild schlicht und im wahrsten Sinne des Wortes unspektakulär, ganz so wie ihr Gesicht. Dies aber strahlt Güte, Wärme und Liebe aus,

die im Herzen dieser Mutter wohnen. So stellte eine Kopie dieses Gemäldes es «unter das Motto der *Caritas*.»¹⁴

Das lateinische Wort *caritas* nun wird im Französischen zu *charité*, das in seiner Abwandlung als *cherté* ein Wort allein der Kirchensprache ist, und mit dem das griechische *agapê* übersetzt wird. *Agapê* heißt *Liebe* und auch *Liebesbezeigung*; *agapai* sind die Liebesmahle der frühen Christen. Das Wort *agapê* findet sich nur in der Bibel und bei christlichen Schreibern. In seinem Buch über Hans Holbein schreibt Paul Ganz 1919 in Bezug auf eine weitere Kopie dieses Bildes, die sich im Kunstmuseum von Lille befindet: «Die Liebe zum Gott heißt *Charitas*.»¹⁵

‘Die Liebe zum Gott’ wird von einem Wort genannt, das von einer Liebe spricht, die eher geistiger Natur ist, und die darum in der Allegorie einen adäquaten Ort ‘auf Erden’ findet. Die Allegorie selbst hat ihren Ort nicht zuletzt im Bild der Malerei. Und diese ist zutiefst verwurzelt in einer *agapesis*, nämlich in unserer wesenhaften Liebe zum Sehen. Angesichts des Bildersturms erklärt Holbein hier in erschütternder Weise seine Liebe dem *Sinn* des Sehens.

«Im Basler Bildersturm von 1529 blieben nur Werke vor der Zerstörung verschont, die von aufmerksamen Eigentümern schon vor den ikonoklastischen Gewalttaten aus den Kirchen entfernt worden waren.»¹⁶ So umfängt auch das Basler Münster noch heute seine Besucher mit der ergreifenden Stille des allein in sich ruhenden Steins.

Zusatz: Die immense Raserei des Bildersturms, der heute von unseren Bildschirmen ausgeht, ist derart unvergleichlich jener, die den Maler Holbein erschütterte, daß es nicht nur unmöglich geworden ist, in einem Gemälde seine wesenhafte Liebe zu einem sinnvollen Sehen zu erklären, sondern daß wir befürchten müssen, daß unsere *agapesis* dabei ist, sich immer mehr in der Leere des Virtuellen zu verlieren, und wir so unser Menschsein aufs Spiel setzen.

JG

¹⁴ Bättschmann, S. 177.

¹⁵ Ganz, Paul, *Hans Holbein d. J. : Des Meisters Gemälde*, Klassiker der Kunst, Bd. 20, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1919, S. 213.

¹⁶ Bättschmann, S. 97.