

The antagonism between the three artists also had another implication, for it presented the project of the Sistine ceiling as the painter's martyrdom⁴. Creating a work of art could be a tale of woe, as his sonnet on this work told its reader in a burlesque and mythological style. The themes of this poem drew on the thematic of the Aenean voyage and the Herculean siege of the Harpies, transforming physical labour into a struggle for artistic virtue. Heroic self-stylisation might have been one of the causes, but surely was the main effect of the fictive antagonism. Personal difficulties were sublimated in the *difficoltà* of the work; which turned the latter into a mirror of the artist's personality⁵.

The expression „Ogni pittore dipinge sé“ (every painter paints himself) which carried negative connotations before 1550 were here turned into a positive argument with the help of artistic and religious tropes. The fact that the Sistine ceiling carried precisely this kind of biblical subject matter only helped to reinforce this image of its creator as martyr. As a result, Zöllner illustrated how the work and the artist glorified each other from the start, and that later historiography only added to this imagery of suffering genius. In that respect the title of this informative book seems somewhat ill-fitted: it illustrates not how Vasari and Condivi regarded the ceiling, but how they perceived the artist.

ARNOLD WITTE

University of Amsterdam

-
- 4 An aspect that has not been treated by Zöllner is that of Calumny, a theme that surfaced in the arts around that time, and which might have influenced Michelangelo's conception of the strife as well as Condivi's representation of it; see for that theme DAVID CAST: *The Calumny of Apelles*; New Haven – London 1981; for Michelangelo positioning himself above that, see MARTIN WARNKE: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*; Köln 1996 p. 120.
- 5 On this relation, see DAVID SUMMERS: *Michelangelo and the Language of Art*; Princeton 1981, p. 177–185, esp. 184–185.

Hans Holbein: Paintings, Prints, and Reception; Hrsg. Mark Roskill & John Oliver Hand (*Studies in The History of Art*, 60. *Center for Advanced Study in The Visual Arts. Symposium Papers*, 37); Washington: National Gallery of Art 2001; Distributed by Yale University Press New Haven & London; 262 S., zahlr. Abb.; ISBN 0-300-09044-7; £ 40,-

Knapp vier Jahre nach der internationalen Fachtagung am Center for Advanced Study der Washingtoner National Gallery, die vom 21. bis 22. November 1997 anlässlich des 500. Geburtstages von Hans Holbein d.J. stattfand, präsentieren sich nun deren Ergebnisse in Form eines Sammelbandes, der 14 der dort von amerikanischen und europäischen Wissenschaftlern gehaltenen Referate versammelt¹. Die fachliche Bin-

1 Der Beitrag von Tilman Falk konnte – ebenso wie ein ungenannter weiterer – nicht mehr abgedruckt werden (S. 7).

nenstruktur des Symposions – dem einige Monate ein internationales Holbein-Symposium in Basel vorausgegangen war – bildeten die fünf Themengruppen „Künstlerischer Austausch“, „Buchkunst und Druckgraphik“, „Konservatorische und Technische Fragen“, „Portraitmalerei“ und schließlich „Kunstgeschichtsschreibung und Rezeption“. Die Leitung hatte seinerzeit Mark Roskill, der Anfang 2000 verstarb (ohne daß ihm allerdings der Tagungsband gewidmet worden wäre).

Im Gegensatz zu seinem internationalen Wirken, seinem weitreichenden Einfluß, dem Umgang mit den bedeutendsten Zeitgenossen und seiner bis heute ungebrochenen Präsenz ist das Quellenmaterial zur Person Holbeins – verglichen etwa mit der fast psychogrammhaft dichten Schriftlichkeit seines älteren Zeitgenossen Dürer – so dürftig, daß darin die Wurzel vieler wissenschaftlicher Fragestellungen ruht. So verweist Roskill in seinem Vorwort mit Nachdruck auf die Rolle der – hier in erster Linie wohl ikonographisch verstandenen – „Paradoxa“ im Werk Holbeins, die einem Bildgegenstand ein mehrschichtiges Bedeutungsspektrum, eine Art inhärenter Widersprüchlichkeit zu geben vermögen, welche ihn damit zugleich in eine höchst bewegliche Wechselbeziehung zu anderen Bildgegenständen setzten und deren genauere Untersuchung manchen Aufschluß erhoffen lasse (S. 10).

Den Auftakt bildet ganz in diesem Sinne ein Aufsatz von Christian Müller, seit seinen Basler Katalogen² ein ausgewiesener Kenner der Holbeinschen Graphik, der sich hier mit der experimentell erscheinenden Perspektivik einer Gruppe von frühen Helldunkel-Zeichnungen der Basler Jahre um 1520 befaßt: Entgegen Holbeins Gewohnheit sind sie z. T. datiert und monogrammiert und nehmen damit in zweifacher Hinsicht eine Sonderstellung ein (S. 17–35). Vor allem das rotgrundige Basler Blatt mit der Hl. Familie arbeitet mit einer Vielzahl inkongruenter Fluchtpunkte und scheint den Betrachter in der Person des sich vorneigenden Joseph aufzufordern, von links unten auf die Szenerie zu schauen. Darin erweist sich das Blatt als eng mit jener „aesthetic provocation“ (S. 20) verbunden, mit der Holbein zur selben Zeit als Fassadenmaler die Ecke des Hauses „Zum Tanz“ in Basel perspektivisch gleichsam dematerialisiert. Nicht ganz so leicht nachvollziehbar ist allerdings – auch wegen der hier unzureichenden Abbildungsqualität (fig. 6) – die These, das Basler Tempera-Diptychon mit „Christus in der Rast und Maria“ gewänne fast dreidimensionalen Charakter, wenn man die Tafeln stumpfwinklig zueinander fixiere. Müller betont im übrigen selbst, daß sich solche Einsicht am ehesten vor den Originalen gewinnen lasse (S. 18). Gleichwohl zeigen neben den Fassadenmalereien auch Holbeins Scheibenrisse (Müller 1996, Nr. 162–171) schlüssig, daß er sich der perspektivischen Probleme einer schrägen – oder beweglichen – Betrachtersicht durchaus bewußt war, womit der argumentative Weg zu den Londoner „Botschaftern“ mit der berühmten Anamorphose eines Totenschädels³, aber auch zu der kühnen räumlichen Vereinheitlichung des

2 CHRISTIAN MÜLLER: Hans Holbein d.J. Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel [Ausst. Kat. Basel 1988]; DERS.: Die Zeichnungen von Hans Holbein d.J. und Ambrosius Holbein, Basel 1996.

3 Obwohl im Text angesprochen (S. 23), wurde bei fig. 10 der Kruzifixus links abgeschnitten; auch sind das gleichfalls (S. 26) erwähnte Datum und das Monogramm Holbeins auf dem Bildnis des

Basler Meyer-Bildnispaares vermittelt eines gemeinsamen exzentrischen Fluchtpunktes schlüssig vorgezeichnet ist⁴. So gerne man auch bei den weiteren Beispielen⁵ Müllers Hinweisen auf eine der monochromen Plastik angenäherte Materialästhetik Holbeins folgt (wobei der naheliegende, doch überstrapazierte Begriff des *Paragone* vermieden wird), so sehr würde man sich doch eine Präzisierung von deren angedeuteter ikonographischer Bewandnis wünschen.

Mit Oskar Bättschmann meldet sich ein weiterer renommierter Kenner Holbeins zu Wort, dessen Beziehungen zur italienischen Kunst er hier jenseits der konventionellen Kriterien der „Beeinflussung“ und der stilistischen Konformität – vor dem Hintergrund der bislang unbeantworteten Frage nach einer Italienreise des Künstlers – zu untersuchen trachtet (S. 37–53)⁶. Dazu geht er zunächst auf technische Fragen ein, so auf Holbeins früheste, doch verlorene Verwendung von Pastellkreiden im Jahre 1524, etwa zwei Jahre vor dem Bildnis der Anna Meyer in Basel. Bättschmann folgert, daß Holbeins Übernahme der leonardesken Technik auf seiner Kenntnis um deren *Sfumato*-Effekte beruhte, die ihm wiederum durch Arbeiten Bernardino Luinis vermittelt worden sein könnten. Den Typus des halbfigurigen Portraits hingegen habe Holbein in Frankreich kennengelernt und erstmals 1527 für das Bildnis des Sir Henry Guildford angewendet. Damit habe er im Hinblick auf seine zusehends internationalere Klientel das Repertoire seiner Darstellungsmöglichkeiten erweitert. Auch die Hinwendung von einem „more roundish face common in the regions of the upper Rhine“ zu einem „new ideal of beauty“ gehe letztlich auf Beispiele Leonardos und seines Umfeldes zurück (S. 39f.), deren Werke er 1524 in der Sammlung des König Franz I. von Frankreich gesehen haben könnte. Daß man indes für die schon erwähnte Helldunkelzeichnung mit der „Hl. Familie“ die gemalten Architekturen von Filippino Lippi heranziehen müsste, wird angesichts des zuvor in diesem Zusammenhang von Müller besprochenen, 1518 datierten Reliefs von Holbeins Augsburger Landsmann Hans Daucher (S. 28, fig. 14) wohl zu überprüfen sein. Das Hauptargument für die italienischen Adaptionen führt Bättschmann indes ganz zum Schluss an: In einem – leider nicht im originalen Wortlaut wiedergegebenen – 1538 geschlossenen Kontrakt mit der Stadt Basel wird unter den Orten, an denen Holbein Werke an fremde Auftraggeber verkaufen könne, auch Mailand ausdrücklich erwähnt: „Thus [...] it may be assumed that Holbein also travelled in the duchy of Milan“ (S. 49). Daß dies jedoch keineswegs besagen muß, Holbein sei zuvor schon einmal in Mailand gewe-

Jakob Meyer (fig. 11) nicht zu erkennen. Schließlich scheint Müller bei seiner Erörterung der Farbigkeit einiger Bildbeispiele mit deren farbiger Wiedergabe gerechnet zu haben, auf die dann der Verlag – wohl wie üblich aus wirtschaftlichen Gründen – verzichtet hat.

4 Am Rande sei vermerkt, daß die Aufgabe der bildparallelen Raumstruktur von Albrecht Altdorfer bereits in seinem 1513 datierten Verkündigungs-Holzschnitt (B. 44) zur Dynamisierung der Komposition vollzogen wurde, während Dürer sie strikt vermied.

5 Bildnis des Benedikt von Hertenstein, New York (fig. 12); der tote Christus im Grab, Basel (fig. 13); zwei Totenschädel in einer Fensternische, Basel (fig. 8).

6 OSKAR BÄTTSCHMANN und PASCAL GRIENER: Hans Holbein, London 1997. Die Diktion des Washingtoner Vortragstextes wurde offensichtlich beibehalten.

sen, merkte bereits Johann Eckart von Borries in seiner kritischen Besprechung von Bättschmann/Grieners Holbein-Buch von 1997 an⁷.

Ausgehend von ebenso verblüffenden wie überzeugenden motivischen Übereinstimmungen von Holbeins berühmten Totentanz-Holzschnitten mit einigen Monatsdarstellungen in einem 1524 datierten französischen Stundenbuch, untersucht STEPHANIE BUCK, der die Forschung seit jüngster Zeit eine erschöpfende Monographie über Holbeins Schaffen in England verdankt, seine Beziehung zu einer Gruppe von Illuminatoren, die er 1524 in Tours kennengelernt haben könnte (S. 55–71). Sie macht plausibel, daß es entgegen den üblichen kunsthistorischen Derivationen wohl der große Holbein selbst gewesen sein dürfte, der von dieser Bekanntschaft profitiert hatte, und kann diesen rationellen, meist kreativen Umgang mit Vorbildern von erstaunlicher Bandbreite auch im weiteren Schaffen Holbeins nachweisen, nicht zuletzt, wenn eigene Kompositionen wiederholend aufgegriffen werden.

Den intellektuellen Grundlagen für das Schaffen Holbeins im weiteren Sinne widmet sich Lothar Schmitt in seinem Aufsatz über Bildung und Ausbildung deutscher Künstler im 16. Jahrhundert (S. 73–81). Er gibt eine knapp erläuterte – jedoch wohl einem anderen Zusammenhang entstammende – Liste von Künstlern des 16. Jahrhunderts, die meist jedoch nicht der Generation Holbeins angehören und mit ihm auch in keiner näheren Verbindung standen.

Im Zentrum des Beitrages von Peter Parshall, Kurator der graphischen Sammlung des Hauses, stehen die ebenso berühmten wie in ihrer Entstehung, Fertigung und Verbreitung noch vielfach rätselhaften Todes-Holzschnitte Holbeins (S. 83–95). Bei seinen Annäherungen vor dem Hintergrund der sich Mitte der 1520er Jahre vollziehenden Glaubensspaltung und Ideologisierung, aber auch der aufkommenden Emblemenkunst und Rätselmode, schreibt Parshall ausdrücklich gegen ein Verdikt James Clarks von 1947 an, wonach Holbein „no coherent system of thought“ hatte und demzufolge „did not create in order to teach a lesson“ (S. 84). Dem hält Parshall die narrative Zuspitzung der Szenen⁸ hin zu einem „testimony to life’s unpredictability“ (S. 86) entgegen, das „meditations on the subject by Montaigne, and even Pascal“ vorwegnehme – doch sei die Frage erlaubt, ob man Sophokles bemühen muß (S. 87), um das altbekannte *media in vita mortis sumus* in den Holzschnitten zu entdecken. Letztendlich sieht Parshall die Folge jedoch jenseits jeder theologischen Festlegung als „as much intellectual and aesthetic as it was apotropaic, commercial, and pragmatic“ (S. 92).

Aufbauend auf den mikroskopischen und reflektographischen Untersuchungen und den restauratorischen Maßnahmen, die anlässlich der Londoner Ausstellung der berühmten „Botschafter“ 1993–97 vorgenommen worden waren, stellen ASHOK ROY

7 Vgl. Rezension zu BÄTTSCHMANN/GRIENER 1997 (wie Anm. 6) von J. E. VON BORRIES in diesem *Journal* 3, 1999, S. 152–165.

8 Hier drängt sich der Vergleich mit Altdorfers 40, etwa zehn Jahre zuvor entstandenen, bei gleicher Breite nur geringfügig höheren Holzschnitten zu Sündenfall und Erlösung auf, deren Stärke vor allem in ihren ebenso wechselvollen wie eigenwilligen Szenerien und in der z. T. hochdramatischen Erzählweise liegen.

und MARTIN WYLD hier die gewonnenen Erkenntnisse über Holbeins Malweise vor (S. 97–107). Sie wurden jedoch bereits 1997 und 1998 ausführlich veröffentlicht⁹.

Susan Foister widmet ihren Beitrag Holbeins verlorenen, auf Leinwand gemalten Festdekorationen für den Empfang einer französischen Gesandtschaft in Schloss Greenwich 1527 und beleuchtet damit den zeittypischen kunsthandwerklichen Bereich von Holbeins Tätigkeit für den englischen Hof. Anhand eines ausführlichen Referates der reich vorhandenen Quellen kann sie eine Vorstellung von Inhalt, Material und Abwicklung des Auftrages vermitteln. Nikolaus Kratzer, der von Holbein 1528 portraitierte Hofastronom Heinrichs VIII. (und im übrigen Briefpartner Dürers in *astronomicis*¹⁰), war dabei innerhalb des ephemeren Theatersaals der Inventor eines Deckengemäldes mit einem Sternenhimmel, was Foister zu einem interessanten Blick auf Holbeins Weltkarte von 1532 für Sebastian Münster anregt. Vielleicht könnte künftig der Vergleich mit den gleichzeitigen, ähnlich gut erforschten Festdekorationen Italiens – in Greenwich waren auch Italiener beteiligt – oder der burgundischen Niederlande – hier seien die Festdekorationen in Schloss Binche von 1549 erinnert – auch eine ungefähre bildliche Vorstellung von den Arbeiten Holbeins erbringen. Ein höchst nützlicher Anhang von Jo Kirby, gefolgt von der Aufstellung im Originalwortlaut, listet die in den Quellen genannten Farben auf und erläutert ihren Gebrauch (S. 119–123).

Der Bezug zu Holbein wird in Einleitung und Schluss zu Joseph Leo Koerners Abhandlung über konfessionelle Portraitkunst cursorisch hergestellt, verflüchtigt sich jedoch zwischenzeitlich angesichts des Hauptgegenstands der Erörterungen, der Integration von protestantischen Reformatoren- und Herrscherbildnissen in die biblische Historie – namentlich in die Abendmahlsdarstellungen – während des 16. Jahrhunderts (S. 125–139). Obwohl in seiner kritischen Betrachtungsweise der landläufigen kunsthistorischen „Individualismus“-Projektionen auf das Renaissance-Bildnis sehr lesenswert, drängt sich freilich die Frage auf, ob ein Holbein-Tagungsband der ideale Ort für Koerners Überlegungen sein kann.

Vor dem Hintergrund der fundamentalen Illusionismus-Kritik in Erasmus' „Ciceronianus“ von 1528 und seiner mehrmaligen Bezugnahme auf Platons Höhlen-Gleichnis unternimmt Jürgen Müller einen Horst Bredekamp gewidmeten Versuch, implizite Spuren einer dokumentarisch sonst nicht belegten Kunsttheorie Holbeins an dreien seiner Werke nachzuweisen (S. 141–153): den – hier nun gerade nicht abgebildeten – späten Selbstbildnissen in Indianapolis und Florenz, der Basler „Laïs Corinthiaca“ und der ebendort befindlichen „Venus“. Ausgehend von interpretierenden

9 Vgl. MARTIN WYLD: The Restoration History of Holbein's *Ambassadors*, in: *National Gallery Technical Bulletin* 19, 1998, S. 4–25; ferner SUSAN FOISTER, ASHOK ROY u. MARTIN WYLD: Making and Meaning: *Holbein's Ambassadors*, Ausst.Kat. National Gallery London, London 1997; in ikonographischer Hinsicht sei auf eine sachliche und lesenswerte Abhandlung jüngerer Datums verwiesen: ANDREAS EDEL: Unbegrenzte Möglichkeiten? Betrachtungen zum Doppelportrait der französischen Gesandten Jean de Dinteville und Georges de Selve von Hans Holbein d.J., in: *Archiv für Kulturgeschichte* 82, 2000, S. 37–66; vgl. im übrigen auch die jüngste Publikation zu dem Gemälde: JOHN NORTH: The Ambassador's Secret: Holbein and the world of the Renaissance, Hambledon – London 2002.

10 Vgl. HANS RUPPRICH: Dürers schriftlicher Nachlass Bd. 1, Berlin 1956, Nr. 54, 56.

Beobachtungen an Holbeins Selbstbildnissen, denen man indes nicht immer uneingeschränkt folgen möchte, spitzt Müller diese im Sinne eines Konfliktes zwischen „Kopf“ (Theorie) und „Hand“ (Malerei) zugunsten der letzteren zu. Festeren Grund gewinnt diese These bei der ausnahmsweise signierten „Lais“, die so auf ihren „Entdecker“ Apelles-Holbein und die „Unbezahlbarkeit“ seiner Kunst verweise¹¹. Mit Blick auf eine einschlägige Äußerung des Sokrates konstatiert Müller: „The charm of the beautiful courtesan cannot be grasped by thought but can be experienced only by viewing“ (S. 147). Das pendanthaft „Venus“-Tafelbild schließlich unterstreicht den Zweck beider Bilder: „to plead for a reevaluation of seeing, placing it above theory“ (S. 149). Ob freilich das neue Bild der Erde und des Sonnensystems mitsamt der nur verstandesmäßigen Wahrnehmbarkeit ihrer sinnlich unerfahrbaren Rotationsbewegungen auch die dichotomische Auffassung Holbeins von seiner Kunst verursacht haben sollte, wird – auch Müller zufolge – in fernerer Untersuchungen zu beweisen sein.

Im engeren Sinne ikonographischer Natur sind die Betrachtungen, die Matthias Winner, emeritierter Direktor der Bibliotheca Hertziana, an die beiden Pilaster auf Holbeins frühestem Bildnis des Erasmus von 1523 (London) knüpft (S. 155–173). In eleganter, quellensicherer Argumentation macht er wahrscheinlich, daß es sich um eine bildliche Anspielung auf die Säulen des Herkules handelt, die damit zugleich als Bildmetapher für die heroische Geistesarbeit des berühmten Humanisten firmieren. Dabei wird zugleich – einem früheren Erasmus-Zitat folgend – Holbein zum Nachfahren jenes Zeuxis, der einst einen berühmten antiken Athleten von „herkulischer“ Leistungsfähigkeit malte – und mit diesem Bildnis der Nachwelt das einzige Zeugnis des Sportlers überlieferte. Durch eingehendes Quellenstudium, aber auch aus dem exkursartigen Vergleich mit Ghirlandaios früherem Tornabuoni-Bildnis bezieht Winner sodann Anregungen für die Auffindung weiterer Bildmetaphern im Erasmus-Portrait, die jedoch eher affirmativ aufzufassen sind und nicht durchweg zu überzeugen vermögen – zumal das Doppelbildnis, das Erasmus von sich und seinem Freund Petrus Aegidius für Thomas More 1517 von Quentin Massys hatte anfertigen lassen, auf derartige ikonographische Vertracktheiten verzichtet zu haben scheint, ohne dem späteren Portrait Holbeins auch nur ein Jota an Würde zu nehmen¹².

Auch die eher skizzenhaften Ausführungen des verstorbenen Herausgebers Mark Roskill sind – zumindest dem Titel nach – einem einzelnen Gemälde Holbeins gewidmet, der „Dame mit dem Eichhörnchen“ in London aus Holbeins frühen englischen Jahren (S. 175–185). Sein besonderes Interesse gilt – damals bereits seit zehn Jahren – dann jedoch dem Aufspüren der möglichen bildlichen Entsprechungen rhetorischer Figuren wie Katachresis und Katalepsis in der Porträtkunst des 15. und 16. Jahrhunderts insgesamt. Roskill deutet hier die Möglichkeiten zu einer metho-

11 Mit guten Gründen kritisch äußerte sich zu Holbeins angeblicher Apelles-Identifikation bereits Johann Eckart von Borries 1999 (wie Anm. 7), S. 156f.

12 Auf eine nüchternere Sichtweise des Bildes sei hier verwiesen: STEFAN GRAUERT: Bild-Individualität. Die „Erasmus“-Bildnisse von Hans Holbein d.J., Basel 1996, S. 76–86.

dischen Präzisierung und Erweiterung des ikonologischen Instrumentariums Warburgscher Prägung an.

Drei Vorträge behandeln abschließend Aspekte der Holbein-Rezeption bis in die Gegenwart und geben zugleich Einblicke in die Geschichte der Kunstwissenschaft und der Wahrnehmungsästhetik. Mit Blick auf den berühmten „Holbein-Streit“, der 1871 die Echtheit der Darmstädter Meyer-Madonna Holbeins auf Kosten der Dresdner Kopie erwies, untersucht Till Holger Borchert im längsten der Beiträge den herausragenden Rang der Dresdner Madonnen-Kopie, den sie seit Erscheinen des fiktionalen Dialogs „Die Gemälde“ der Brüder Schlegel 1799 und im Verlauf des 19. Jahrhunderts vor allem als Kronzeuge für eine national-deutsch gefärbte „retrospective moral self-identification“ bekommen hatte, aber auch einen wesentlichen Ausgangspunkt für das ambitionöse Theorem von der „Altdeutschen Malerei“ bildete (S. 193).

Pascal Griener, Bättschmanns Co-Autor der Holbein-Monographie, referiert sodann erneut den Holbein-Streit und untersucht vergleichend das romantisch gefärbte Bild von Holbein, Dürer und Raffael im 19. Jahrhundert. Der Akzent liegt dabei einerseits auf dem unglücklichen Hauptakteur der Kontroverse, Alfred Woltmann, dem umtriebigen Augsburger Galeriedirektor und eigenwilligen Restaurator der „Solothurner Madonna“, Andreas Eigner, und nicht zuletzt auf den unterschiedlichen methodischen Ansätzen der frühen Holbein-Forschung (S. 211–225).

Eingeleitet von der Photographie einer jener Installationen, die dem Betrachter durch Verfremdung eines bekannten Kunstwerks – in diesem Falle Holbeins „Botschafter“ – die Augen für weitere Bedeutungsebenen – in diesem Falle Holbeins „Gedankenreichtum“ – öffnen sollen, hat die mehrfach bewährte amerikanische Holbein-Kennerin Erika Michael das letzte Wort im Washingtoner Tagungsband, in dessen unmittelbare zeitliche Gegenwart ihr Beitrag führt (S. 227–246). Sie versucht gleichsam in umgekehrter Perspektivik, das gedankliche Potential Holbeins in seinen Kunstwerken anhand dessen – vermeintlicher oder tatsächlicher – intellektueller Fortschreibung durch Adaptationen späterer Künstler wie Peter Paul Rubens¹³, Paul Gauguin, Käthe Kollwitz und Jasper Johns herauszupräparieren. Gleichviel, wie weit man Ihren Überlegungen zu folgen geneigt ist, darf Michaels Resümee hier als würdiger Schlußsatz des Buches angeführt werden: „His wealth of ideas has enriched our iconographic and cultural heritage, stimulated the imagination of his audience, and thus nourished the works of artists, writers, and even musicians for almost half a millennium“ (S. 244).

Am Ende des Bandes ist man für die Kurzbiographien der Autoren – namentlich der jüngeren – ebenso dankbar wie für das Register. Umso bedauerlicher sind die gravierenden redaktionellen Mängel, die die Bebilderung betreffen: Neben zahllosen, auch innerhalb der Aufsätze begegnenden Wiederholungen – der Basler Leichnam Christi etwa erscheint dreimal in schwarzweißen Wiedergaben (S. 27, 201, 230), der

13 Vgl. dazu in jüngerer Zeit KRISTIN LOHSE BELKIN und CARL DEPAUW (Hrsg.): *Images of Death. Rubens copies Holbein*, Ausst. Kat. Rubenshuis Antwerpen 2000.

zweifellos geschmackvolle Einband von Woltmanns Holbein-Album innerhalb des Aufsatzes von Griener zweimal – wirkt die überaus sparsame Verwendung von farbigen Reproduktionen gegenüber der Fülle z. T. mäßiger Schwarzweiß-Abbildungen nicht mehr zeitgemäß¹⁴. Die beiden bei Müller behandelten Selbstbildnisse hingegen fehlen völlig, und auf eine Gegenüberstellung des Doppelbildnisses Erasmus/Petrus Aegidius wurde ohne erkennbare Not verzichtet.

Anhand der mehrfach behandelten und reproduzierten Werke, bisweilen aber auch an der Diktion der Aufsätze ist erkennbar, daß das Buch weithin nur die lediglich um den wissenschaftlichen Apparat erweiterten Vorträge zu versammeln scheint, ohne daß der eigentliche Zweck solcher Fachtagungen, nämlich der gelehrte Austausch, einen spürbaren Niederschlag gefunden hätte¹⁵. Wenn auch a posteriori kein Glanzlicht unter den zahlreichen Holbein-Publikationen zum Jubiläumsjahr 1997, läßt der Tagungsband – neben dem ungebrochenen Hang zu ikonographischer Überinterpretation – doch ahnen, was die kunstwissenschaftliche Methodenvielfalt ein und demselben Thema abzurufen vermag und künftig wohl auch noch abringen wird.

THOMAS SCHAUERTE

Berlin

14 Hinzu kommt das Fehlen jeglicher Maßangaben in den Bildtiteln, was etwa auf S. 61 beim Gruppenportrait Heinrichs VII. und Heinrichs VIII. mit ihren Gattinnen verdrießt – das verlorene Wandbild maß in der Breite vermutlich fast vier Meter, die gezeigte Kopie von Leemput hingegen kaum einen – und zu einer besonders mißlichen Konstellation führt, da der zu vergleichende Buchholzschnitt unmittelbar daneben um ein gutes Drittel größer erscheint.

15 Eine Ausnahme bildet etwa der Beitrag Erika Michaels.

Richard Cocke: Paolo Veronese. Piety and Display in an Age of Religious Reform; Aldershot: Ashgate; 2001; 231 S., 117 Abb., davon 26 in Farbe; ISBN 0-7564-0201-X; \$ 98,-

Von den großen venezianischen Malern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist Paolo Veronese sicherlich der am wenigsten studierte. Während im letzten Jahrzehnt wichtige Bücher zu Jacopo Bassano und Tintoretto erschienen, wird Veronese weiterhin von der Forschung vernachlässigt¹. Ursächlich dafür ist paradoxerweise vermutlich gerade die Zugänglichkeit seiner Kunst. Im Vergleich mit den oftmals komplizierten, undurchdringlichen Werken seiner Zeitgenossen erscheinen Veroneses Bilder nämlich auf den ersten Blick oberflächlich und schlichtweg dekorativ. Immer noch haftet ihm der Ruf eines zwar technisch brillanten, jedoch letztlich geschmäckerischen Malers an, dessen kalte und leidenschaftslosen Bilder der genußsüchtigen

1 BERNARD AIKEMA: Jacopo Bassano and His Public. Moralizing Pictures in an Age of Reform, ca. 1535–1600; Princeton 1996; PAOLO BERDINI: The Religious Art of Jacopo Bassano. Painting as Visual Exegesis; Cambridge 1997; TOM NICHOLS: Tintoretto. Tradition and Identity; London 1999.