

Jean Jacques Boissard: Ovids Metamorphosen 1556. Die Bildhandschrift 79 C7 aus dem Berliner Kupferstichkabinett. Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Michael Thimann (*Ikongraphisches Repertorium zur Rezeption des antiken Mythos in Europa*; Beiheft V); Berlin: Gebr. Mann 2005; 228 S. mit 25 Abb. und 76 Farbtaf.; ISBN 3-7861-2509-0; € 48,-

Es gibt noch Neuentdeckungen zu machen in der Kunstgeschichte. Und die hier zu besprechende ist von ihren Dimensionen her ebenso klein, wie ihre kulturhistorische Bedeutung groß ist. Mit der Wiederauffindung und Identifizierung von Jean Jacques Boissards Illustration der Ovid-Metamorphosen hat Michael Thimann eine beachtliche Entdeckung im Berliner Kupferstichkabinett gemacht, die er nun in einer handlichen Publikation der Öffentlichkeit vorlegt. Es handelt sich um ein Libretto mit 76 Federzeichnungen auf Pergament (Blattgröße 17 × 12 cm), die um 1556 entstanden sind. Es war fälschlich unter der Rubrik „Skizzenbücher“ einsortiert, wo es unbeachtet einen Dornröschenschlaf hielt. In der vorliegenden Publikation jedoch gelingt es Thimann, auf 80 Textseiten Auftraggeber, Künstler und die ikonographischen Besonderheiten der Illustrationsfolge überzeugend zu entschlüsseln. Zwei wichtige Erkenntnisse stechen besonders hervor: Zum einen wird der Bildthesaurus zu Ovids Metamorphosen um einige bis dahin unbekannte Motive bereichert; zum anderen ist ein reichhaltiger Beitrag zum Paragone-Diskurs geleistet, der besonders anschaulich zu verdeutlichen vermag, welchen autonomen Eigenwert das Bild in der Frühneuzeit besaß. Denn die hier vorgestellten Bilder zu Ovids Metamorphosen verzichten ostentativ auf den begleitenden Text.

Das ist ohne Vorbild, denn bis dahin waren mittelalterliche und frühneuzeitliche Illustrationen zum selben Thema ohne den Text nicht ausgekommen (S. 49). Deshalb ist der Terminus „Bildhandschrift“ eigentlich nicht treffend, jedoch in Ermangelung eines besseren richtig. Mit spürbar detektivischer Lust ist es Thimann gelungen, alle wesentlichen Hintergründe zu dieser kleinen Inkunabel zu entschlüsseln und ihr damit einen sammlungsgeschichtlichen Horizont zu verleihen. Das Buch ist eingeteilt in vier Kapitel und einen Katalogteil. Es beginnt mit der Sammlungsgeschichte und der Auftraggeber- und Künstlerfrage, denen sich Thimann zuerst über schriftliche Quellen nähert. Darauf folgt die stilkritische Zuschreibung anhand der Bildquellen. Kapitel 3 beschäftigt sich mit dem Innovationspotential der Ikonographie der Bildhandschrift, und das abschließende Kapitel erörtert die Herausforderung des Meisters durch den Paragone. Durch den Katalogteil, einen Quellenanhang und ein ausführliches Register ist die Publikation leserfreundlich ausgestattet, und das Thema erschließt sich rasch in seinem ganzen Facettenreichtum.

Die Spurensuche nach Auftraggeber und Künstler ist ausgesprochen spannend und sei in wenigen Sätzen skizziert: Das zweite Blatt der Berliner Bildhandschrift enthält eine Widmungsinschrift, die den Auftraggeber „Wolffius Muntzer“ nennt, der „für sich selbst und seine Nachkommen“ das Werk in Venedig 1556 anfertigen ließ. Anhand des mit der Inschrift wiedergegebenen Wappens konnte ein Wolfgang Muntzer von Babenberg (1524–1577) identifiziert werden, der 1556 von Venedig aus

eine turbulente Jerusalemfahrt antrat, die ihn erst nach drei Jahren wieder in die Heimatstadt Nürnberg zurückführen sollte. Mit diesen Angaben nun konnte Thimann den französischen Humanisten und Zeichner Jean Jacques Boissard (1528–1602) in Verbindung bringen, der in seiner handschriftlichen Autobiographie (heute Staatsbibliothek, Berlin) davon berichtet, daß er 1555 zusammen mit Müntzer nach Venedig gereist sei. Dort warteten beide auf die Einschiffung nach Syrien, doch Boissard erkrankte zwischenzeitlich schwer und mußte zurückbleiben (S. 23).

Da die von Thimann angeführten Schriftquellen die Bekanntschaft zwischen Müntzer und Boissard beweisen, jedoch kein Wort über eine Illustrationsfolge der ovidischen Metamorphosen verlieren, bleibt für die Zuschreibungsfrage nur noch der stilistische Vergleich mit dem graphischen Werk Boissards. Und gerade dessen Frühwerk fördert tatsächlich jene erstaunliche Feinzeichnung zu Tage (S. 39), wie sie auch die Berliner Bildhandschrift auszeichnet. Ohne Lavierung gelang es Boissard, durch feinste und dichte Linienführung subtile Lichtspiele auf den dargestellten Körpern zu entwickeln. Die Feinheit der Zeichnung setzt für die Arbeit eine Lupe voraus, die für die Betrachtung schließlich auch empfehlenswert ist.

Das Spektakuläre an Boissards Illustrationen jedoch sind die zahlreichen ikonographischen Neuschöpfungen, welche die Mythen aus den ersten vier Büchern der Metamorphosen Ovids betreffen, die bislang keine Bildtradition besaßen. Mit Sicherheit wollte bzw. sollte Boissard zu allen 15 Büchern Illustrationen abliefern; nach den ersten vier jedoch wurde das Projekt vermutlich eingestellt – die Ursachen hierfür bleiben Spekulation. Die 76 erhaltenen Zeichnungen betreffen aus jedem der vier ersten Bücher zwischen 13 und 22 „fabulae“. Für die Bilderfindungen stützte sich Boissard jedoch nicht allein auf die Ovidquelle, sondern darüber hinaus auf den dazugehörigen Standardkommentar des 16. Jahrhunderts von Raphael Regius. So wächst in Boissards Darstellung zur Entstehung der Cureter (fol. 24r) der neue Menschenschlag aus Pilzen, die in Ovids Metamorphosen (IV, 282) mitnichten erwähnt sind. Lediglich Regius' Kommentar erklärt, daß die Cureten von Jupiter durch Regengüsse vernichtet worden und danach sprießenden Pilzen neu entwachsen seien.

Dieses Procedere der Bilderfindung über den Umweg des Textkommentars ist nur selten nachzuweisen in der frühneuzeitlichen Kunst (S. 66). Aber es wurde im vorliegenden Fall nicht ohne strategisches Kalkül eingesetzt, denn offensichtlich war es Boissard um einen gelehrten Beitrag zum Paragone zu tun, mit dem er den Wettbewerb zwischen der Poesie und der Malerei durchaus für letztere zu entscheiden suchte. In diesem Zusammenhang kann gar nicht genug betont werden, daß – wie gesagt – die Berliner Bildhandschrift in einmaliger Weise auf den begleitenden Text verzichtet und damit besonders kraftvoll der Autonomie des Bildes ein absolutes Geltungsrecht einräumt. Auch wenn sich gattungsspezifisch ein Vergleich mit Botticellis Dante-Illustrationen aufdrängt, bleibt diese der Tradition der Textillustration verhaftet, während Boissards autonome Zeichnungsfolge auf Pergament einen hohen Kunststückcharakter beansprucht und sich förmlich als Textersatz aufdrängt.

Schließlich stellt Thimann die berechtigte Frage, ob es sich bei der Berliner Bildhandschrift tatsächlich um ein „Missing link“ innerhalb der Geschichte der Ovidillu-

strationen handelt (S. 75 ff.), und gelangt zu einer negativen Antwort. Boissards Zeichnungen stellen eine Ausnahme dar, einen Nebenpfad auf der heterogenen Entwicklung der Ovidrezeption im Bild. Seine Bilderfindungen waren nicht in der Lage, neue Traditionen zu generieren, zumal das Libretto eine unvollendete Inkunabel blieb, die offensichtlich nur von wenigen Kennern in Augenschein genommen werden konnte. Dennoch nahm es das Genre der textlosen Ovid-Illustrationen bereits vorweg, denn diese waren bislang erst mit der Kupferstichserie von Hendrick Goltzius (1589) bekannt. Vor diesem Hintergrund sind Boissards gelehrte Kunststücke wichtige Vorboten einer zunehmenden Aufwertung des Bildes, dessen Autonomie gegenüber dem Text heute noch strittig sein mag, durch Boissards Illustrationen zu einem der kompliziertesten Themenkreise der Mythengeschichte einmal mehr äußerst plausibel gemacht ist.

Darin liegt das Verdienst Boissards. Das Verdienst Thimanns liegt in der akribischen Rekonstruktion der Genese der Bildhandschrift und ihres geistesgeschichtlichen Wertes. Knapp und ohne gelehrte Schnörkel schlägt er eine Schneise durch das Dickicht der Geschichte der Handschriften und Textillustrationen. Hin und wieder täuscht die typologische Einmaligkeit der Illustrationen über ihre formalen Unzulänglichkeiten hinweg. Bereits erwähnt wurde die ungewöhnliche Zeichentechnik mit ihrer feinmaschigen Linienführung auf Pergament, die im Detail sehr beeindruckend, im Darstellungsmodus insbesondere der Körper jedoch manchmal recht unbeholfen wirkt. Körper und Raum finden selten eine gemeinsame Grundlage, und die Figuren wirken bisweilen wie Holzpuppen, die den Gesetzen des Kontrapostes nicht recht gehorchen wollen. Dennoch: die nuancierte Feinzeichnung Boissards ist spektakulär – auch wenn das Detail hin und wieder auf Kosten der Gesamtwirkung der Darstellung seine Perfektion erhält. In der Publikation sind die Zeichnungen in Originalgröße abgebildet. Der Verlag war sichtlich darum bemüht, die Strichführung im Druck kontrastreich hervorzuheben. Dies ist auch gelungen, jedoch leider nicht selten zum Schaden der subtilen Abstufungen und zarten Federführung, die den Betrachter vor dem Original beeindruckt.

Die Zeichnungen waren zu einem unbestimmten Zeitpunkt ihrer ursprünglichen Bindung entnommen und später in ungeordneter Reihenfolge wieder gebunden worden. Es ist nicht auszuschließen, daß dabei vielleicht einige Zeichnungen verloren gegangen sind, das Libretto also ursprünglich mehr Illustrationen zu bieten hatte. Thimann hat in der vorliegenden Publikation die richtige Reihenfolge der Blätter in Konkordanz zum Ovidtext wiederhergestellt, indem er erstmals ihre Ikonographie vollständig entschlüsselte. Daß er dabei in seinem Text lediglich auf die traditionelle Folio-Numerierung verweist, die in seiner rekonstruierten Ordnung nicht mehr der numerischen Reihe folgt, macht den Gebrauch etwas umständlich, weil man zuerst im Katalog nachblättern muß, welche Folionummer welcher Abbildungsnummer in der vorliegenden Publikation entspricht.

Die angeführten Kritikpunkte sind Spitzfindigkeiten, die den hohen Wert des Fundes der Berliner Bildhandschrift und der wissenschaftlichen Publikation in keiner Weise einschränken können. Nicht nur für die Ovid- und Paragoneforschung, son-

dern auch für den aktuellen Bilddiskurs der Gegenwart sind Boissards Ovid-Illustrationen eine ergiebige Bilderquelle, die den Eigenwert des Bildes und seine kontextbezogenen Entstehungsbedingungen exemplarisch vor Augen führen. Die vorliegende Publikation ist in dieser Hinsicht ebenso Nachschlage- wie Grundlagenwerk.

PHILIPP ZITZLSPERGER

*Institut für Kunstgeschichte
Humboldt-Universität Berlin*

Susan Foister: Holbein and England; New Haven, London: Yale University Press 2004 (erschienen: April 2005); 308 S.; 267 teils farbige Abb.; ISBN 0-300-10280-1; £45,-

Jochen Sander: Hans Holbein d.J. Tafelmaler in Basel 1515–1532; München: Hirmer Verlag 2005; 504 S.; 78 Farbtafeln; 282 SW-Abb.; ISBN 3-7774-2275-0; € 98,-

Die erstaunliche Fülle an wissenschaftlichen Arbeiten – Aufsätzen wie Monographien –, die Hans Holbein d.J. (1497/98–1543) in den letzten Jahren, namentlich im Hinblick auf seinen 500. Geburtstag, auf sich gezogen hat, wird neuerdings ergänzt durch die gewichtigen, gleichsam komplementären Bücher von Susan Foister, die den ‚englischen Holbein‘ – die in England zwischen 1526 und 1543 entstandenen Werke – behandelt, und von Jochen Sander, der Holbein als „Tafelmaler in Basel“ – das heißt die Zeit bis zu dessen zweiter Reise und endgültiger Übersiedlung nach England 1532 – in den Blick nimmt.

Jochen Sander, Leiter der Gemäldeabteilung des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt a. M. und ausgewiesener Kenner namentlich der altniederländischen Malerei, bietet in seiner umfangreichen, vorzüglich ausgestatteten Untersuchung – zugleich seiner Freiburger Habilitationsschrift – vor allem zweierlei: eine kritische Auseinandersetzung mit der bisherigen Forschungsliteratur, mit deren Prämissen und Thesen, und eine genaue Darstellung des materiellen Befundes wie der Entstehungsgeschichte von Holbeins Tafelbildern (das heißt nicht seiner Wandbilder oder graphischen Arbeiten) vor 1532.

Nach einem kurzen Abschnitt, der als nüchterne Bestandsaufnahme „Hans Holbein d.J. in der schriftlichen Überlieferung seiner Zeit“ (S. 15–33) – mit dem dankenswerten Abdruck der entsprechenden Quellen im originalen Wortlaut – vorstellt, erörtert Sander im ersten Hauptteil zunächst „Holbein-Bilder. Entstehung und Kritik“ (S. 35–98), das heißt jene Grundvoraussetzungen, unter denen das Werk des Künstlers traditionell betrachtet worden ist. Zur Sprache kommt die Bedeutung des Basilius Amerbach und seiner im Hinblick auf die eigene Gemäldesammlung vorgenommenen Zuschreibungen (1585/87) an Holbein, deren Stellenwert eine Relativierung erfährt durch den Verweis auf das ‚Schulmeisterschild‘ (dessen zwei Darstellungen unterschiedlichen Händen zugeschrieben werden) und das Gemälde von ‚Venus und