

begründet der Autor mit größerer Lebendigkeit, Ausgleichbarkeit von Verzerrungen und Steigerung der Expressivität.

Die zwölf Entwürfe Guarinis werden in 98 linear gezeichneten Ansichten vorgestellt, ergänzt um weitere Risse und Schnitte. Vorauf gehen jeweils eine kurze Einführung, Datierung und Beschreibung des Bauwerks, sowie architekturgeschichtliche Hinweise zu Einflüssen von und auf Guarini.

Schneiders leicht oszillierender Zeichenstil vermittelt anschaulich die instabile Wirkung manch kühner Konstruktion Guarinis. Im Unterschied zu den jeweils vorgestellten Guarini-Stichen verzichtet Schneider auf Schattierung. Fehlende Angaben zu Baudetails und Dekor wurden, soweit zum Raumverständnis nötig, behutsam ergänzt. Da die Vorstellung von Innenraum und Baukörper nur durch mehrere Ansichten zu erreichen ist, werden Innenräume, Gewölbe und Fassaden perspektivisch umgezeichnet. Vogelschauansichten des Baukörpers verdeutlichen das strukturelle Zusammenspiel der Raumelemente. Wo Guarinis Risse und Schnitte Unstimmigkeiten oder zu geringe Informationen (z. B. bei Pfeilergrundrissen) enthalten, vervollständigt und berichtigt Schneider die Risse und spielt auch die Alternativen durch (z. B. für S. Gaetano, Vicenza, und Chiesa dei Padri Somaschi, Messina).

Mit seinen perspektivischen Ansichten erweckt Schneider Guarinis komplizierte „Papierarchitektur“ zum Leben und erleichtert den anschaulichen Zugang zu seinem Werk. So bleibt dem Buch zu wünschen, daß es breiteres Interesse an Guarini weckt und die Forschung beflügelt.

CLAUDIA MÜLLER
Hochschule der Künste
Berlin

Stephanie Buck: Holbein am Hofe Heinrichs VIII., Berlin: Reimer 1997. 374 S., 11 Farb- und 132 SW-Abb.; ISBN 3-496-01167-X; DM 118,-

Das Buch von Stephanie Buck, hervorgegangen aus einer 1995 abgeschlossenen Berliner Dissertation, behandelt Holbeins Darstellungen Heinrichs VIII. Wer jedoch aufgrund des Titels erwartet, dort Näheres über Holbeins Tätigkeit als Hofkünstler im Dienst des Königs zu erfahren – etwa über weitere Bildnisse der königlichen Familie, über Porträts der potentiellen Königinnen, vor allem auch über Entwürfe für Schmuckstücke und andere kunstgewerbliche Objekte wie Tafelaufsätze oder Prunkwaffen-, der sucht vergebens. Aber er wird entschädigt durch eingehende, die bisherige Forschung gründlich kritisch aufarbeitende Untersuchungen der einzelnen Porträts und durch daraus resultierende neue Einsichten.

Erfreulich ist das handliche Format des Bandes. Die Anordnung der Anmerkungen unter dem Text erleichtert die Lektüre, die Qualität der Abbildungen, auch der farbigen, wirkt vertrauenerweckend. Das Fehlen eines Registers jedoch ist angesichts der verstreuten Materialfülle ein ärgerliches Versäumnis, das die praktische Benutzbarkeit erheblich mindert.

Das erste Kapitel enthält einen auf die spärlichen Quellen gestützten Lebenslauf Holbeins sowie eine substantielle Darstellung der Holbeinforschung von Karel van Mander bis zur Gegenwart, wie sie derart ausführlich und gründlich bisher noch nicht geleistet worden ist. Sie schließt eine Forschungslücke.

Eine Anmerkung zur Vita: Das Verhältnis von Erasmus zu Holbein war gewiß nicht nur dadurch bestimmt, daß Erasmus den Maler „nicht als intellektuellen Künstler, sondern als hochbegabten Handwerker“ ansah (S. 22 f.). Als wichtiges distanzierendes Moment muß darüber hinaus der beträchtliche Altersabstand von mehr als 30 Jahren gewirkt haben. Als die beiden sich vermutlich 1515, anlässlich der Randzeichnungen zum „Encomium moriae“, kennenlernten, war der kürzlich zugewanderte Augsburger Malergeselle bestenfalls 18 Jahre alt, für den fast fünfzigjährigen Erasmus, also ein junger Mann; zudem von vergleichsweise geringem Stand, wie eine Notiz Ludwig Iselins über das Auftreten Holbeins als englischer Hofmaler bei seinem Besuch in Basel im Herbst 1538 drastisch veranschaulicht: „... in Siden vnd Samett bekleidet: do er vormals must den Wein am Zapfen kauffen“¹. Dennoch hat sich Erasmus offenbar für den jungen Mann interessiert, ihn als Porträtisten geschätzt und wiederholt beschäftigt, ihn auch für seine Reisen nach Frankreich und England durch Empfehlungsschreiben an hochgestellte Personen unterstützt – wenn auch wohl nicht ganz uneigennützig, denn Holbein mußte hierbei bestimmten Freunden und Förderern seines Gönners dessen Bildnis übermitteln, was ihn umgekehrt freilich auch als Porträtisten empfehlen konnte.

In dem Abschnitt über die Holbein-Forschung ist der Autorin ein Fehler unterlaufen: Als Beispiele für den neuesten Forschungsstand nennt sie wiederholt (S. 50, 66, 71) die beiden Tafeln der heiligen Georg und Ursula in Karlsruhe (Staatl. Kunsthalle) und deren Zuschreibung an Hans Holbein d. Ä. durch John Rowlands². Ihr sind offenbar zwei Gegenstimmen entgangen: Bruno Bushart hat in seiner 1987 erschienenen Monographie über den älteren Holbein die Zuschreibung an den Vater zurückgewiesen³. Außerdem sind in einer Rezension von Rowlands' Gemäldekatalog⁴, die übrigens in Bucks Literaturverzeichnis ebenso zitiert ist wie Busharts Monographie, neue Argumente für die Autorschaft des Sohns und für eine Lesung des teilweise entstellten Datums auf der Ursula-Tafel als „1520“ vorgetragen worden. Es kann also keine Rede davon sein, daß die beiden Karlsruher Tafeln heute „einstimmig“ dem Vater zugewiesen werden.

Die nächsten vier Kapitel beschäftigen sich mit den Darstellungen Heinrichs VIII., die ganz oder doch in wichtigen Teilen von Holbein stammen: zunächst das kleine, auf Holz gemalte Porträt im bis knapp unter Gürtelhöhe reichenden Brustausschnitt, seit 1934 in Thyssen-Bornemisza-Besitz (heute Madrid)⁵. Die auffallend enge Fassung des Bildnisses hat immer wieder zu Überlegungen geführt, die Tafel

¹ Alfred Woltmann: *Holbein und seine Zeit*. Bd. I, Leipzig 1874, S. 458 f.

² John Rowlands: *The Paintings of Hans Holbein the Younger*; Oxford 1985, Nr. R.3.

³ Bruno Bushart: *Hans Holbein der Ältere*; Augsburg 1987, S. 17.

⁴ *Kunstchronik* 41, 1988, (S. 125 ff.), S. 128 f.

⁵ Rowlands (wie Anm. 2), Nr. 61.

müsse ehemals größer gewesen und nachträglich beschnitten worden sein. Nach neuen Untersuchungen jedoch, die Buck referiert (S. 90), sind ringsum die ursprünglichen Malkanten erhalten, das heutige Format ist also original; auch zeigt die unbelmalte Rückseite, daß die Tafel nicht, wie oft vermutet, Teil eines Diptychons gewesen sein kann.

Sehr aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang auch Bucks Hinweis (S. 98ff.) auf ein franko-flämisches Miniaturbildnis Franz' I. auf einer französischen Urkunde, die 1527 nach England gesandt worden ist (London, Public Record Office). Das kleine Porträt, das dem von Jean Clouet geprägten Typus folgt, zeigt die gleiche Haltung wie Holbeins Heinrich, einen ähnlich engen Bildausschnitt und ebenfalls einen dunkelblauen Bildgrund. Bucks Annahme, diese Miniatur könne die Grundlage für Holbeins Porträt gebildet haben, überzeugt.

Weniger einleuchtend ist ihre Feststellung (S. 101 f.), Holbein habe das Thyssen-Porträt nach dem Vorbild der Gestalt Heinrichs auf dem Karton zum Whitehall-Bild (siehe unten) ausgeführt; denn weder die Haltung der Arme noch die Details des Kostüms stimmen überein. Auch das Argument des abgespreizten rechten Daumens, der auf dem Karton stehengeblieben, auf der Tafel dagegen korrigiert ist, beweist nicht die Priorität des Kartons. Mit größter Wahrscheinlichkeit sind zumindest Kopf und Hände in beiden Werken nach denselben gezeichneten Modellstudien ausgeführt, und zwar etwa gleichzeitig: als Jane Seymour Königin war (30. 5. 1536-20. 10. 1537). Könnte das kostbar ausgeführte kleine Bildnis nicht auch für sie bestimmt gewesen sein, statt, wie Buck vermutet (S. 100), für Franz I.?

Die Autorin beobachtet in dem Bildnis einen Lichteinfall von links oben (S. 86). Doch die leichten Schlagschatten der Gewandapplikationen und der Kette wie auch die kleinen Lichtpunkte in den Pupillen des Dargestellten deuten zugleich auf eine Beleuchtung von rechts oben. Dagegen scheint das Licht, das die Perlen an der Hutkrempe reflektieren, von vorn zu kommen. Offensichtlich gibt es also keine einheitliche Lichtführung, sondern eher eine diffuse Helligkeit, in die verschiedene Reflexe und Schatten sparsam eingesetzt sind. Selbst wenn diese durch späteres Reinigen geschwächt sein sollten, bleibt der Eindruck von fast substanzloser Weichheit in den Formen des voluminösen Kopfes. In dem ins Viertelprofil (nicht Dreiviertelprofil, wie Buck schreibt) gedrehten Gesicht mit der großen leeren Wangenpartie zwischen Nase und Ohr wirken die kleinen Augen, der schmale Mund, auch das zierliche Ohr fast ein wenig verloren. Diese Züge werden noch gesteigert durch die Massigkeit und materielle Präsenz des Unterbaus wie auch durch die geradezu bedrängende Enge des Bildausschnitts. Ob der König sich in diesem meisterhaften, aber nicht eben schmeichelhaften Abbild gern wiedererkannt hat? Jedenfalls taucht – soweit man weiß – dieser Porträttypus mit der leichten Kopfwendung nur noch einmal auf: in dem Kartonfragment zu dem großen Wandbild von 1537 im durch Brand 1698 zerstörten Whitehall-Palast, das nur durch eine sehr viel kleinere Leinwandkopie des Remigius van Leemput von 1667 (Hampton Court)⁶ überliefert ist. In der Wandbild-

⁶ Rowlands (wie Anm. 2), Nr. L.14a i.

fassung steht Heinrich wie auf dem Karton in leichter Wendung nach rechts, aber sein Kopf ist hier frontal auf den Betrachter gerichtet. Und diese, die Gesichtszüge stärker konzentrierende Kopfstellung bleibt kanonisch für alle späteren Bildnisse des Königs aus Holbeins Umkreis und Nachfolge.

Dem „Whitehall-Bild“ widmet Stephanie Buck fast 100 Seiten. Für sie besteht das Hauptproblem darin, daß die Bildmitte von einem übermannshohen gestuften Steinquader eingenommen wird, der eine lateinische panegyrische Inschrift auf die beiden ersten Tudor-Könige Heinrich VII. und Heinrich VIII. trägt. Die vier lebensgroßen Figuren des Bildes sind beiderseits in symmetrischer Entsprechung angeordnet: links die beiden Könige, rechts ihre – in der Inschrift mit keinem Wort erwähnten – Frauen Elisabeth von York und Jane Seymour.

Die Autorin behandelt im Zusammenhang mit diesem Bild mancherlei Probleme. Doch die zu erwartende Bewertung der künstlerischen Leistung Holbeins verliert sich in Andeutungen, ohne daß ein klares Gesamtbild entsteht. Gewiß, alle schriftlichen und zeichnerischen Zeugnisse zu dem Auftrag sind verloren, das Wandbild existiert nur noch in einer relativ späten Kopie, und vom Karton gibt es nicht mehr als das Fragment des linken Drittels. Aber der Rang des Auftraggebers – der König selber oder ein mit dessen Wünschen vertrauter Beauftragter – und die repräsentative Bedeutung des Wandbildes im ersten der königlichen Privatgemächer, in dem auch hochgestellte auswärtige Besucher empfangen wurden, lassen darauf schließen, daß dem Werk von vornherein genaue Vorstellungen königlicher Selbstdarstellung zugrundegelegt haben. Holbeins künstlerischer Spielraum dürfte begrenzter gewesen sein, als Buck nach ihren gelegentlichen Andeutungen wohl annimmt. Das Lobgedicht (S. 120) preist die beiden Könige als die größten je dargestellten Helden: den Vater als Friedensbringer, den noch größeren Sohn aber als Erneuerer der Religion. Daß seiner verbalen Lobpreisung zentrale Bedeutung zukam und damit auch der zentrale Platz im Bild, war gewiß nicht Holbeins Gedanke. Denn die Schwierigkeiten, zu Seiten des Quaders die vier Figuren räumlich klar zu postieren, sind unübersehbar, zumal bei Heinrich VII. und dessen auf der Deckplatte liegendem Arm.

Die aufdringliche grätschbeinige Siegerpose des regierenden Königs und dazu das zierliche Motiv des Griiffs in die Kette des Prunkdolchs als Ausdruck heldenhaften Wesens, verbunden mit höfischer Finesse – beides schon im Karton vorgesehen –, sind in ihrer bizarren Gegensätzlichkeit eher dem Dargestellten zuzutruen als dem Maler – dieser verfügte über feinere Mittel der Charakterisierung, vor allem im Physiognomischen. Auch die Änderungen in Stellung und Ausdruck der Köpfe beider Könige gegenüber dem Karton – nicht eben zugunsten der Dargestellten – dürften eher auf Bestellerwünsche zurückgehen.

Gelegentlich stößt man im Text des Buches auf Abschnitte, in denen die Autorin in ihrer Interpretierlust die Grenzen der Plausibilität hinter sich läßt: so in dem vorliegenden Kapitel etwa dort (S. 164), wo sie die von hinten gesehene antikische Büste, die im Whitehall-Bild über dem Inschriftstein in einem Oculus sichtbar ist, vom Text der Inschrift her zu deuten versucht. Buck schließt aus dem Umstand, daß

ein vor der Bildmitte stehend gedachter Betrachter und Inschriftleser in dieselbe Richtung gewandt wäre wie die Büste, damit fordere Holbein „zu einer Identifikation zwischen Skulptur und Betrachter heraus“; dieser solle aber nicht wie die Büste versteinert im Zentrum verharren, sondern nach links auf die wirklichen Helden blicken; doch auch der „anonyme Imperator“ sei aufgefordert, die ihn an heroischer Größe übertreffenden Tudor-Könige zu betrachten. Ein szenischer Vollzug dieser Überlegungen wäre fast ein Stück absurden Theaters. Dabei kann die abgewandte Büste im Oculus, wenn sie nicht allein als Renaissance-Zitat aus dem Stich des Bernardo Previdari nach Bramante von 1491 (siehe S. 141) zu verstehen ist, doch nur – im Sinne des ersten Distichons der Inschrift – bedeuten: Kein Held des Altertums besaß je die Größe der beiden hier dargestellten Könige von England.

Das Kapitel endet (S. 178 ff.) mit ausufernden Exkursen zu dem angeblichen Memorialcharakter des Whitehall-Bildes. Da werden motivische Anklänge in Epitaphien und oberitalienischen Wandgrabmälern, im Maximiliansgrab und in weiteren Monumenten gesucht. Doch von alledem kann Holbein, wie auch Buck weiß, so gut wie nichts gekannt haben. Vor allem aber ist der immer wieder behauptete Epitaphcharakter des Bildes durch nichts belegt. Wo gibt es denn ein Epitaph, das vier Personen gewidmet ist, von denen die Inschrift aber nur zwei nennt; ein Epitaph, das kein Geburts-, kein Sterbe-, kein sonstiges Datum enthält; ein Epitaph schließlich, in dessen Planungs- und Entwurfsphase noch zwei der Dargestellten lebten, bei Vollendung des Bildes nicht einer, ohne daß diese Tatsache irgendwie kenntlich gemacht wäre? Vielmehr verherrlicht die panegyrische Inschrift die beiden Tudor-Könige, namentlich Heinrich VIII. Das Wandbild diene also der dynastischen Repräsentation und der Selbstdarstellung des regierenden Herrschers. Der Memorialgedanke schwingt allenfalls leise mit wie bei jedem Bildnis.

Zu Stephanie Bucks Ausführungen über die große, vielfigurige „Barber Surgeons-Tafel“ (S. 196 ff.), die 1541/42 bestellt und erst nach Holbeins Tod (1543) zuendeführt worden ist, und über den zugehörigen Karton (S. 216 ff.) nur ein paar Bemerkungen. Die seit einiger Zeit wiederholt geäußerte Annahme (S. 230 ff.), Holbein müsse in England spätestens als Hofmaler über eine eigene Werkstatt verfügt haben, die ihn bei der Ausführung seiner Aufträge unterstützte, hat viel für sich. Weniger überzeugen dagegen Bucks etwas unklare Vorstellungen (S. 232, 235) von den Arbeitsschritten beim Entwickeln einer großen Figurenkomposition. Am Anfang stehen doch nicht die einzelnen Porträtstudien, sondern am Anfang steht – nach skizzenhaften Vorarbeiten – ein kleiner, detailliert ausgearbeiteter Gesamtentwurf, wie er in Basel für das „Familienbild des Thomas More“ erhalten ist⁷. Nach den dort festgelegten Stellungen der einzelnen Köpfe konnten dann die Porträtstudien in der beabsichtigten Größe und Wendung gezeichnet und auf den aus dem kleinen Ent-

⁷ Christian Müller: *Die Zeichnungen von Hans Holbein d. J. und Ambrosius Holbein* (Kupferstichkabinett der Öffentl. Kunstsammlung Basel, Beschreibender Katalog der Zeichnungen, Bd. III, Teil 2 A). Basel 1996, Nr. 157.

wurf entwickelten Karton übertragen werden. – Zum Schluß die kleine Frage (zu S. 245): Was ist ein „mimetisch blickender Betrachter“?

Schließlich beschäftigt sich die Autorin ausführlich mit der Grisaille-Miniatur „Salomo und die Königin von Saba“⁸, der einzigen erhaltenen szenischen Darstellung Holbeins in dieser Technik. Buck folgt der einleuchtenden Meinung, daß die Miniatur als Geschenk für den König bestimmt gewesen ist, und zwar – wie aus den beigeschriebenen Bibelversen zu schließen – aus Anlaß der Suprematsakte von 1534, die Heinrich zum alleinigen Oberhaupt der Kirche von England erklärte; ausgeführt vermutlich im Auftrag von Thomas Cromwell, dem auch die Auswahl und Redaktion der Texte zugeschrieben werden.

Die für das Thema sonst ganz ungebräuchliche Komposition mit dem frontal thronenden Salomo und der ihm in schräger Rückenansicht zugewandten Königin von Saba paraphrasiert im Hochformat das Schema von Holbeins breitformatiger Entwurfszeichnung zu dem Wandbild „Rehabeams Übermut“ im Basler Großratsaal⁹. Buck setzt sich eingehend mit der befremdlichen, auftrumpfend ungefällig dasitzenden Gestalt des weisen, im Alter aber von Gott abtrünnigen biblischen Königs auseinander, in die manche Züge seines boshaften Sohnes Rehabeam aus dem Basler Entwurf (einschließlich des abgespreizten kleinen Fingers der linken Hand) eingegangen sind. Die Autorin vermutet in dieser negativen Verfremdung Salomos einen fein verschlüsselten Hinweis auf eine kritische Haltung Holbeins gegenüber Heinrich VIII. (S. 276), was mir ziemlich unwahrscheinlich vorkommt. Vielleicht ist der szenische Sinnzusammenhang hier eher deshalb durchbrochen, weil es – aus welchen Gründen auch immer – darum ging, Salomo als den strengen Herrscher zu charakterisieren, über dessen hartes Joch sich nach seinem Tod das Volk Israel beklagte – worauf Rehabeam drohte, das Joch noch schwerer zu machen (1. Könige 12, 3-14). Ein solcher Eingriff in das traditionelle Bildschema aber war eher Sache des Auftraggebers als des ausführenden Künstlers Holbein.

Eine wichtige Entdeckung ist Stephanie Buck gelungen, als sie der Frage nachging, wo Holbein die Technik der Miniaturmalerei erlernt haben könnte (S. 294 ff.). Sie stieß dabei auf eine unlängst unter der Bezeichnung „1520s Hours Workshop“ zusammengestellte Gruppe von franko-flämischen Buchmalern, die in den 1520er Jahren und darüber hinaus in Tours für den französischen Königshof tätig war und vor allem Stundenbücher illuminiert hat. Es zeigte sich, daß Holbein, als er sich 1524 in der Gegend von Tours aufhielt, Verbindung zu dieser Werkstatt gehabt haben muß. Buck konnte nachweisen, daß einige Holzschnitte seiner „Bilder des Todes“ zurückgehen auf Miniaturen eines 1524 datierten Stundenbuchs des sog. Meisters des Jean de Mauléon (heute in Baltimore, Walters Art Gallery), der zu den frühen Buchmalern jener Werkstatt gehörte. Auch kann sie belegen, daß sowohl die gleich nach der Frankreichreise entstandenen „Todesbilder“ als auch die wohl um 1526 ausgeführten Holzschnitt-Illustrationen zum Alten Testament („Icones“), lange bevor sie

⁸ Rowlands (wie Anm. 2), Nr. M.1.

⁹ Müller (wie Anm. 7), Nr. 137.

1528 in Buchform veröffentlicht wurden, in Stundenbüchern jener Werkstatt bereits kopiert worden sind, was auf einen engen Kontakt auch nach Holbeins Heimkehr schließen läßt. Dies um so mehr, als die Autorin außerdem höchst wahrscheinlich macht, daß Holbein sich dort die Technik der Miniaturmalerei angeeignet hat.

Auf diese treffliche Entdeckung folgen wieder ausschweifende Darlegungen: hier nun über mögliche Vorbilder aus der europäischen Kunst für Holbeins Malerei und Graphik. Was Stephannie Buck dann aber an Beispielen der zeitgenössischen niederländischen Produktion vorführt, scheint mir über allgemeine Ähnlichkeiten im Rahmen des Zeitstils nicht hinauszugehen. Daß Holbein Stiche von Marcanton und Agostino Veneziano nach Raphael (den Buck seinen „Leitstern“ nennt) und anderen italienischen Künstlern gekannt und als Vorlagen für Kompositorisches wie auch für einzelne figürliche Motive genutzt hat, überrascht nicht. Doch wäre in diesem Zusammenhang vielleicht auch zu fragen gewesen, welche Bilder der Sammlung Franz' I.¹⁰ er auf seiner Frankreichreise hat sehen können und ob nicht der Frauentypus in der Salomo-Miniatur etwa auf dort vorhandene Werke Fra Bartolommeos zurückgeht. Ganz verfehlt erscheint mir der Hinweis auf Raphaels Loggien-Fresko „Moses empfängt die Gesetzestafeln“ als Vorbild für entsprechende Darstellungen in den „Icones“ (S. 323 ff.). Buck räumt ein, daß Holbein das Fresko nicht gesehen haben kann und daß davon auch keine zeitgenössische Stichwiedergabe existiert. Doch deutet auch sonst nichts darauf hin, daß er die großartige Komposition Raphaels – etwa aus einer Nachzeichnung – gekannt hätte.

Ähnlich abwegig erscheint mir die Annahme, Holbein habe als „stilistische Vorlage“ für die Ritterheiligen auf dem Titelholzschnitt zum „Freiburger Stadtrecht“ von 1520 und auf der „Solothurner Madonna“ von 1522¹¹ die beiden Heiligen auf den Flügeln von Dürers Paumgartner-Altar benutzt (S. 331). Für einen Besuch Holbeins in Nürnberg gibt es m. W. nicht den geringsten Anhalt. Außerdem handelt es sich in beiden Fällen um typische Handlungsformeln für die Darstellung heiliger Ritter, wie man sie z. B. auch auf Tafeln von Grünewald, Cranach oder Baldung findet. Vor allem aber gibt es die beiden ritterlichen Standmotive auch in der deutschen Druckgraphik: so das des Ritters von Holbeins Titelholzschnitt in Dürers Kupferstich „Der hl. Georg zu Fuß“ und in dessen Holzschnitt „Die Schutzheiligen von Österreich“ als hl. Florian¹²; und als wahrscheinliches Vorbild für den Solothurner Ritter bietet sich Cranachs großer Holzschnitt „Der heilige Georg mit zwei Engeln“ von 1506 an¹³, der auch einen ähnlich konstruierten Helm mit großem Federbusch aufweist. Demselben Cranach-Holzschnitt folgt übrigens auch die Haltung des Sir Nicholas Carew in dem Hüftbild¹⁴, das zumindest in seiner kompositorischen Anlage auf Holbein zurückgeht.

¹⁰ Siehe Janet Cox Rearick: *The Collection of Francis I.*; Antwerpen 1995.

¹¹ *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700*. Bde. XVI-XVI B, Rosendaal 1988, Nr. 17 b, und Rowlands (wie Anm. 2), Nr. 10.

¹² Joseph Meder: *Dürer-Katalog*. Wien 1932, Nr. 55 und 219.

¹³ *Hollstein's* (wie Anm. 11), Bd. II, Amsterdam 1954, Nr. 83.

¹⁴ Rowlands (wie Anm. 2), Nr. R.25.

Ein letztes Kapitel schließlich behandelt die vom Typus des Whitehall-Bildes abgeleiteten späteren Bildnisse Heinrichs VIII., die alle aus Holbeins Werkstatt oder Nachfolge stammen.

Die Stärken des Buches liegen dort, wo es um die einzelnen Bilder geht. Hier bewährt sich die methodische Vielseitigkeit der Autorin, ihre Fähigkeit zu genauem Hinsehen, zu gründlichem Beschreiben und Analysieren und zu eingehendem Vergleichen mit z.T. vorher nicht berücksichtigten Werken, vor allem aus der zeitgenössischen franko-flämischen Buchmalerei. Läßt man die angemerkten gelegentlichen Abschweifungen beiseite, so erweist sich Stephanie Bucks Arbeit als eine sehr beachtenswerte Bereicherung der Holbein-Forschung.

JOHANN ECKHART VON BORRIES

Pullach

Doris Krystof: Werben für die Kunst. Bildliche Kunsttheorie und das Rhetorische in den Kupferstichen von Hendrick Goltzius (*Studien zur Kunstgeschichte*, Bd. 107). Hildesheim: Olms, 1997; 208 S., 61 Abb.; ISBN 3-487-10249-8; DM 78,-

In den letzten Jahren hat die kunsthistorische Forschung ihr Interesse verstärkt dem künstlerischen Selbstverständnis des Hendrick Goltzius und seines Haarlemer Kreises zugewandt. Doris Krystof, die bereits mit einem Aufsatz über das „Midasurteil“ des Hendrick Goltzius hervorgetreten ist¹, legt nun ihre Dissertation vor, die 1992 bei der Universität Köln eingereicht wurde. Offenbar konnte sie die seither erschienene Literatur nicht mehr einarbeiten, was zu bedauern ist, da auch zu ihrem Thema manches Lesenswerte geschrieben wurde².

Worum es geht, sagt der Titel nur andeutungsweise: Den Schwerpunkt bildet der zweite der im Untertitel genannten Themenkreise, die Verbildlichung von Begriffen der antiken Rhetorik, wie sie bei Cicero und Quintilian zu finden sind. Darin liegt für die Verfasserin zugleich Goltzius' Beitrag zur „bildlichen“ Kunsttheorie. Andere spezifisch kunsttheoretische Themen kommen nur am Rande zur Sprache, die allgegenwärtige *vanitas* ausgenommen.

¹ Krystof, Doris: „Die wahre Kunst ist bescheiden und schweigsam“: Zu Goltzius' Midasurteil von 1590, in: *Niederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 42-43, 1991-1992, S. 427-437.

² Z. B. Beth L. Holman: Goltzius' Great Hercules: Mythology, art and politics, in: *Niederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 42-43, 1991-1992, S. 397-412; Dorothy Limouze: Engraving as imitation: Goltzius and his contemporaries, in: *ibid.* S. 439-453; Eric Jan Sluijter: Venus, visus and pictura, in: *ibid.* S. 337-396; Ilja M. Veldman: Images of Labor and Diligence in sixteenth-century Netherlandish prints: The work ethic rooted in civic morality or Protestantism?, in: *Simiolus* 21, 1992, S. 227-264; Walter S. Melion: Memory and the kinship of writing and picturing in the early seventeenth century Netherlands, in: *Word and Image* 8, 1992, S. 48-70; ders.: Love and Artisanry in Goltzius' Venus, Bacchus and Ceres of 1606, in: *Art History* 16, 1993, S. 60-94; Lawrence Nichols: The 'Pen Works' of Hendrick Goltzius, in: *Bulletin of the Philadelphia Museum of Art* 88, 1992, 17-20, 37f.; Ausstellungskatalog: *Hendrick Goltzius and the classical tradition*; Los Angeles 1992; Ausstellungskatalog: *Dawn of the golden age*; Amsterdam 1993; *Truus van Bueren: 'de beste Schilders van het gantsche Nederland'*. Karel van Mander en de Haarlemse Schilderkunst; Den Haag/Utrecht 1994.