

tes, im Sinne der Begattungstheorie des Paracelsus: In einer Matrix treffen weiblicher und männlicher Samen für jeden Körperteil aufeinander, tingieren sich und mischen sich zu neuer Gestalt.

Bachs Interpretation des Wechselspiels von Strukturlinie und Figur in den Randzeichnungen des Gebetbuches changiert (absichtsvoll?) zwischen zwei möglichen Zuordnungen. Einmal und zumeist privilegiert sie einen Vorlauf der Strukturlinie, in der sich eine Figur oder die Dynamik einer Szene ankündigt, ein andermal beschreibt sie erstere als Paraphrase der im Hinblick auf den Text gewählten Figuren. Drittens aber und übergreifend erscheint das Wechselspiel als bewußte Inszenierung der Möglichkeiten der Linienbewegung: „Die Schlangen Linie ist vñendlich zuuendern, darauß man wunderbarlich ding mag machen“ (vgl. S. 297). Die „Selbstexplikation“ der Linie ist damit eine Demonstration von hohem kunsttheoretischen Potential (vor den eigenen wie den kaiserlichen Augen). Theodor Hetzer konnte sich das Gebetbuch als „höchste Kostbarkeit einer Kunst- und Wunderkammer“ denken, eigentlich stellt der „Kosmos“ von Dürers Zeichnungen selbst eine solche dar. Sie konfigurieren sich in ihrer Vielfalt von Figuren und Objekten manchmal wie in Welten um den Text der Gebete und sind so ein geordneter Spezialfall einer noch reicheren Kunst- und Wunderkammer, der im Herzen, im Geiste des Künstlers. Bach hat uns einen Blick in diese eröffnet.

GERHARD WOLF

*Fachbereich III Kunstgeschichte
Universität Trier*

Oskar Bätschmann und Pascal Griener: Hans Holbein. Köln: DuMont 1997; 256 S., 268 Abb., davon 73 farbig; ISBN 3-7701-3923-2; DM 98,-

In ihrer ambitiösen Monographie, deren Titel nicht einmal verrät, ob es sich um Vater oder Sohn Holbein handelt, suchen Bätschmann und Griener einen neuen Zugang zu Person und Werk Hans Holbeins d.J. Es geht ihnen um eine Analyse der „zentralen Probleme und Aufgaben“ dieses Künstlers. Dabei richtet sich ihr Interesse nicht so sehr auf das eigentlich Künstlerische, sondern vor allem auf die Inhalte der Werke: auf deren tiefere Bedeutungen. Daraus möchten sie Hinweise gewinnen auf Holbeins Teilhabe an den geistigen Strömungen seiner Zeit und weiter auf sein Selbstverständnis als Künstler. Daß Zuschreibungs- oder Datierungsfragen hier nur beiläufig interessieren, versteht sich.

Das programmatische erste Kapitel des Buches haben die beiden Autoren gemeinsam verfaßt, die vier folgenden stammen von Bätschmann, die zwei letzten von Griener. Der Text ist weitgehend gut illustriert, die Farb reproduktionen wirken durchweg ordentlich, vereinzelt jedoch etwas rotstichig (etwa Abb. 154-156), auch trifft man wiederholt auf übermäßig vergrößerte oder verkleinerte Abbildungen (etwa Abb. 3-6). Deshalb ist es verdrießlich, daß sich die Bildunterschriften auf das Unerläßlichste beschränken: Technik, Maße und Standorte muß man am Ende des

Bandes nachschlagen, ebenso sämtliche Anmerkungen zum Text. Die „Auswahlbibliographie“ umfaßt nicht weniger als 20 Seiten, das Register dagegen nur drei. Es nennt ausschließlich Personen, bei bildenden Künstlern und älteren Autoren auch die behandelten Arbeiten. Doch ausgerechnet die Zentralfigur des Buches ist mit ihren Werken völlig ausgespart, so daß man sich die einzelnen Objekte mühsam erblättern muß.

In dem gemeinsam verfaßten 1. Kapitel „Definition und Wettbewerb des Künstlers“ bemühen sich die Autoren, Hinweise auf Holbeins Selbstinterpretation aufzuspüren – man konnte diesen Text, abgesehen von einem kleinen nachträglichen Einschub (S. 17-19), schon vor einigen Jahren unter dem treffenderen Titel „Holbein-Apelles“ als Zeitschriftenartikel lesen¹. Da die Autoren hier ihre Methode exemplarisch vorführen, lohnt sich eine nähere Betrachtung.

Als erstes Beispiel behandelt sie das von Holbein entworfene aufwendige Signet des Basler Buchdruckers Valentin Curio von 1521²: einen von vier Putten gehaltenen Schild mit dem „Täfelchen des Apelles“, umrahmt von einem reich ausgestatteten Renaissancepavillon. Jenes Täfelchen zeigt das Ergebnis eines von Plinius (XXXV, 81-83) berichteten Wettstreits zwischen den griechischen Malern Apelles und Protogenes um die „linea summae tenuitatis“, die schließlich Apelles zu ziehen vermochte. Die Autoren meinen nun, in dieser Druckermarke „eine Darstellung des Künstlers (Holbein) und seines zentralen künstlerischen Problems“ erkennen zu können. Dabei verschweigen sie, daß aller Wahrscheinlichkeit nach nicht Holbein dieses ausgefallene Sujet ausfindig gemacht hat, sondern Curio, der humanistisch gebildete Auftraggeber, der an der Basler Universität studiert hatte, ehe er 1521 eine eigene Offizin gründete³. Ohne Frage lag ihm als Neuling in diesem Gewerbe viel daran, durch ein Druckerzeichen mit einem außergewöhnlichen humanistischen Thema und in auffallender Formgebung auf seine Neugründung aufmerksam zu machen. Und dafür gewann er in Holbein den renommiertesten unter den jüngeren Zeichnern für Buchgraphik in Basel.

Das Ergebnis gehört nicht zu dessen stärksten Leistungen auf diesem Gebiet. Man sieht, wie er sich gequält hat, das Entstehen jener feinsten Linie durch den Pinsel in Apelles' Hand über der schon außerordentlich feinen Linie des Protogenes einigermaßen befriedigend darzustellen – dazu noch im groben Medium des Holzschnitts und in relativ kleinem Format. Die verkrampfte Haltung der nach vorn aus der Bildebene herausragenden Hand mit den nur vier sichtbaren Fingern – der verdeckte Daumen hält den Pinselstiel von unten – soll wohl die außerordentliche Anspannung beim Ziehen der unübertrefflichen Linie veranschaulichen. Hinzu kommt das auffallende Hervortreten der Hand, das die Autoren einleuchtend auf den Bericht des Plinius (XXXV, 92) über Apelles' Bildnis Alexanders des Großen mit

¹ In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57, 1994, S. 626-650.

² *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700*. Bde. XVI-XVI B; ROSENDAAL 1988, Nr. 34; weiterhin: „Ho.“ und Nummer.

³ Zu Curio siehe FRANK HIERONYMUS: *Basler Buchillustration 1500 bis 1545* (Oberrhein. Buchillustration 2); Basel 1984, S. VII.

dem Blitz in der Hand zurückführen: die Finger mit dem Blitz schienen aus dem Bild herauszukommen. Holbein sucht das Hervortreten der Hand durch einen ihr symmetrisch zugeordneten Schlagschatten zu verdeutlichen, was etwas gewollt wirkt. Die unbefriedigende Lösung der erwähnten darstellerischen Probleme zeigt, daß Holbein hier nicht eigenen Intentionen gefolgt ist, sondern Bestellerwünschen nach einem auffallenden, überdies durch antike Überlieferung sanktionierten Effekt zu entsprechen hatte. Übrigens ist ihm im Curio-Signet von 1525 (Ho. 75) – nun allerdings auch mit Hilfe des hervorragenden Formschneiders Hans Lützelburger – eine überzeugendere Lösung gelungen.

Schließlich noch ein kritisches Wort zur Behauptung der Autoren, die zeichnende Hand des Apelles werde durch das Wolkenband „eine göttliche“. Das vergleichbare Beispiel der Druckermarke des Johannes Froben zeigt etwas anderes: Hier hat Holbein die Armstümpfe der Hände, die den Caduceus halten, zwischen 1516 und 1521 in mindestens fünf verschiedenen Versionen (Ho. 10, 13, 18, 23, 31) ohne Wolkenbänder dargestellt. Diese tauchen in seinem Werk erst 1523 auf (Ho. 56), während Urs Graf sie bereits in seinem Froben-Signet von 1517 verwendet hat⁴. Inhaltliche Gründe lassen sich dafür nicht erkennen, sondern allein ästhetische – schon gar bei der Marke Curio, wo es darum ging, einen sonst sehr häßlichen Armstumpf geschickt zu umkleiden. – Die hochfliegenden Deutungen der beiden Autoren erweisen sich hier also bei näherem Hinsehen als wenig stichhaltig.

Als weitere Belege für Holbeins Selbstinterpretation dienen ihnen zwei seiner Randzeichnungen zu Erasmus' „Encomium Moriae“⁵. Im ersten Fall, wo Apelles eine nackte weibliche Figur malt, kann ich weder in dem dazu angeführten Plinius-Text (XXXV, 87) noch in den benachbarten Kapiteln einen Hinweis auf eine scheinbar lebensecht aus der Bildfläche hervortretende nackte Figur entdecken („naturam provocavit“ in Kapitel 94 meint den künstlerischen Wettstreit mit der natürlichen Erscheinung). Beim zweiten Beispiel, der Chimäre, kommen die Autoren in einer krausen, schwer nachvollziehbaren Argumentationskette zu dem Schluß, Holbein setze hier die Chimäre „gegen Horaz und Erasmus als Signum für den Anspruch des Malers auf die phantastische Erfindung“.

Wieder wird stillschweigend vorausgesetzt, daß der junge Malergeselle ein perfekter Lateiner, ein guter Kenner antiker Texte und zudem in humanistischem Denken geschult gewesen sei. Doch dafür spricht im vorliegenden Fall so gut wie nichts. Das Exemplar des „Encomium“, in das Hans und ein paarmal auch Ambrosius Holbein Ende 1515 gezeichnet haben, gehörte dem damals in Basel als Lehrer tätigen Theologen und Altphilologen Oswald Geißhüsler/Molitor/Myconius. Für ihn haben die Brüder aller Wahrscheinlichkeit nach das „Schulmeisterschild“ (Rowl.1) gemalt,

⁴ Gemaltes Froben-Signet von 1523 in: JOHN ROWLANDS: The Paintings of Hans Holbein the Younger; Oxford 1985, Nr. 12; weiterhin: „Rowl.“ und Nummer. Urs Graf: Hollstein (wie Anm. 2), Bd. XI, Amsterdam 1977, Nr. 345.

⁵ 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, S. 50 ff., Nr. 41 und 63.

und vieles spricht dafür, daß sie bei ihm auch Lateinunterricht hatten. Hinzukommt, daß die Mehrheit der Zeichnungen, darunter auch die beiden erwähnten, in derselben braun oxydierten Tinte ausgeführt sind wie die Randnotizen Geißhüslers⁶; und das dürfte auf einen unmittelbaren persönlichen Kontakt beim Entstehen dieser Zeichnungen schließen lassen.

Holbeins „Anspruch [...] auf die phantastische Erfindung“ finden die Autoren verwirklicht in den gemalten Scheinarchitekturen am „Haus zum Tanz“ in Basel, die sie treffend charakterisieren. Unter den weiteren Zeugnissen für Holbeins „phantastische Experimente und virtuos erzeugte Lebenswirklichkeit“, zugleich als schlagendes Beispiel für das fiktive Überschreiten der vorderen Bildgrenze, überzeugt besonders die 1520 entstandene Braunschweiger Zeichnung der „Madonna mit Kind in einer Nische“, deren Scheitelbogen sie aber mit Kopf und Nimbus überragt. Könnte hier nicht auch der Paragone-Gedanke einer Überlegenheit der illusionistischen Flächenkunst über die Bildhauerei eine Rolle gespielt haben?⁷

Der folgende Abschnitt (S. 19 ff.) schildert den Ruhm des Apelles in der Antike und Renaissance. Dürer ist wiederholt mit dem Ehrentitel eines „alter Apelles“ ausgezeichnet worden, besonders auch – in einer gesteigerten Version – von Erasmus. Doch den eine Generation jüngeren Holbein hat dieser nie in gleicher Weise geehrt.

Weiter versuchen die Autoren, Holbeins Signaturen und sonstigen Aufschriften für ihre These zu nutzen (S. 22 ff.). Daß er, der ausgeprägte Linkshänder, an der Fassade des Hertensteinhauses in Luzern (Abb. 81) eine „verschlüsselte Signatur“ angebracht haben soll, indem er die Darstellung des Mucius Scaevola (= Linkshänder) in die Mittelachse setzte, leuchtet nicht ein. Der Auftraggeber Jakob von Hertenstein, damals politisches Oberhaupt der Stadt, der sich mit der Bemalung seines Hauses der Öffentlichkeit präsentierte, wird die Anordnung des szenischen Programms nicht dem jungen Malergesellen überlassen haben. Sollte dieser aber doch die Platzierung der Mucius Scaevola-Darstellung in die Mittelachse erwirkt haben, so gewiß nicht als Anspielung auf seine Linkshändigkeit, sondern aus kompositorischen Gründen. Hier bot sich das breiteste Bildfeld, in dem die beiden zueinandergehörenden Szenen – die Tötung des Schreibers und die Verbrennung von Mucius' Rechter – übersichtlich nebeneinandergesetzt werden konnten, während die übrigen, schmalere Felder nur Einzelszenen aufzunehmen hatten.

Auch die „spiegelbildlich geschriebene Signatur“ auf der Kopie einer wohl auf Holbein zurückgehenden Scheibenvision einer Madonna mit Kind in Basel ist nicht so eindeutig, wie die Autoren meinen. Denn die drei letzten Buchstaben lauten nicht „FEC“, sondern „CEF“, und das meint doch wohl eher den Anfang von Scaevola – auch sonst, so in einigen seiner gedruckten Titeleinfassungen, zeigt Holbein orthographische Unsicherheiten.

Die nicht weiter begründete Behauptung, der starr herausblickende Stierkopf mit dem Nasenring in Holbeins Wappenschild sei der Lukasstier, entbehrt nicht der

⁶ Siehe MÜLLER (wie Anm. 5), S. 51.

⁷ Siehe dazu STEPHANIE BUCK: Holbein am Hofe Heinrichs VIII.; Berlin 1977, S. 151 f.

Komik. Tatsächlich handelt es sich um eine Variante des Stiers von Uri – die Holbeins führten nach einer Familientradition ihre Herkunft in diesen Urkanton zurück⁸.

Die Tatsache, daß Holbein in den Bildnissen des Benedikt von Hertenstein, 1517 (New York), und des Bonifacius Amerbach, 1519 (Basel), die laut Plinius auf Apelles zurückgehende Signaturformel im Imperfekt angewendet hat, gilt den Autoren als weiterer Beleg für sein besonderes Interesse an dem berühmtesten Maler der Antike (S. 24 ff.). Dabei ist Holbein wohl einer der Letzten unter den bedeutenden deutschen Malern jener Zeit, die auf Empfehlung ihnen verbundener Humanisten die Apelles-Formel verwendet haben – zumeist übrigens nur sehr spärlich. Bei weitem am eifrigsten war Dürer: Er hat, auf Anraten von Pirckheimer⁹, das „faciebat“ zwischen 1504 und 1511 mindestens zehnmal in Tafelbildern, Kupferstichen und Zeichnungen eingesetzt: zuerst in dem programmatischen Kupferstich „Adam und Eva“, zuletzt im „Landauer Altar“ (und zu allerletzt 1524 in dem gestochenen Bildnis Friedrichs des Weisen)¹⁰. Cranach hingegen scheint der Empfehlung von Christoph Scheurl nur einmal gefolgt zu sein: auf der Mitteltafel des 1509 datierten „Torgauer Fürstenaltars“¹¹. Auch im Werk Baldungs ist die Apelles-Formel nur einmal überliefert: auf der Rückseite der Staffei des „Freiburger Hochaltars“, 1516, angebracht wohl auf Rat seines damals an der Freiburger Universität lehrenden Bruders Caspar Baldung¹². Selbst beim älteren Holbein findet sich um 1513 einmal das Imperfekt des Apelles: auf der sogenannten „Madonna Montenuovo“¹³; hier freilich – anders als bei den zuvor Genannten – von „pingere“ gebildet – wie dann auch beim Sohn –, zudem in der mundartlich verfremdeten Form „bingewat“. Diese Beispiele vermitteln nicht den Eindruck, als habe der von humanistischer Seite empfohlene Gebrauch der Formel die Maler – Dürer ausgenommen – sonderlich angespornt, es dem großen Apelles gleichzutun. Im Grunde handelte es sich wohl eher um eine nur etwa zwei Jahrzehnte währende Mode. Und der junge Nachzügler Holbein hat im ersten Fall wahrscheinlich, im zweiten ohne Zweifel auf Wünsche der Besteller reagiert.

Sein 1526 entstandenes Bild der „Lais Corinthiaca“, der korinthischen Hetäre und angeblichen Geliebten des Apelles, stellt für die Autoren eine erneute Hinwendung zu dem vielgepriesenen antiken Maler dar (S. 27). Dabei setzen sie zweierlei stillschweigend voraus: daß Holbein über eine hinreichende klassische Bildung verfügt haben müsse, um dieses eher abgelegene Thema bei Plinius ausfindig machen zu können, noch dazu mit dem Hintergedanken an den großen Apelles; und ferner, daß

⁸ HEINRICH ALFRED SCHMID: Hans Holbein d.J. Sein Aufstieg zur Meisterschaft und sein englischer Stil; Bd. I, Basel 1948, S. 9.

⁹ HANS RUPPRICH: Dürers schriftlicher Nachlaß; Bd. I, Berlin 1956, S. 292 Nr. 3.

¹⁰ ADAM BARTSCH: Le peintre graveur; Bd. VII, Wien 1808, Nr. 1, 104; JOSEPH MEDER: Dürer Katalog; Wien 1932, Nr. 1, 102; weiterhin: „B.“ bzw. „M.“ und Nummer. FEDJA ANZELEWSKY: Albrecht Dürer. Das malerische Werk; Berlin 1971, Nr. 118).

¹¹ MAX J. FRIEDLÄNDER u. JAKOB ROSENBERG: Die Gemälde von Lucas Cranach; 2. Aufl. Stuttgart 1989, Nr. 18. – Zur Empfehlung Scheurls s.o. Anm. 9

¹² GERT VON DER OSTEN: Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente; Berlin 1983, Nr. 26; zu Caspar Baldung siehe dort S. 319.

¹³ NORBERT LIEB u. ALFRED STANGE: Hans Holbein d.Ä.; München 1960, Nr. 35.

er wie ein Maler unserer Zeit Bilder auf Vorrat, zu gelegentlichem Verkauf, gemalt habe – was beides zunächst einmal zu belegen gewesen wäre. Ohnehin ist es doch viel wahrscheinlicher, daß Holbein hier, nachdem er sich kurz zuvor mit „Venus und Amor“ im selben Genre qualifiziert hatte, den Auftrag eines humanistisch gebildeten Interessenten ausgeführt hat.

Der letzte Abschnitt des Kapitels beschäftigt sich mit den lateinischen Aufschriften auf Holbeins Portraits (S. 27 ff.). Zu dem Bildnis des Bonifacius Amerbach von 1519 heißt es, hier habe der Maler „mit Hilfe seines Auftraggebers die Demonstration der humanistischen Bildung“ erneuert. Man fragt sich verdutzt: Wer erneuerte hier mit wessen Hilfe? War nicht Amerbach der gelehrte Auftraggeber und Verfasser der lateinischen Distichen? Weiter wird ohne jede Begründung behauptet, Holbein habe die „römischen Versalien“ der Inschrift dem Werk Konrad Peutingers von 1505 über die in Augsburg gefundenen römischen Schriftfragmente entnommen. Dabei verfügten die Basler Drucker längst über gute Antiquaschriften, und Holbein hatte schon 1516 ein Alphabet römischer Majuskeln als Zierinitialen für Johannes Froben entworfen (Ho. 115).

Daß, wie die Autoren meinen, die Bildinschriften inhaltlich für Holbein von großer Bedeutung gewesen seien, wird ziemlich unwahrscheinlich, wenn man fragt, wer diese Texte denn verfaßt hat: doch wohl kaum der Künstler, sondern in allen Fällen der klassisch gebildete Dargestellte: im Erasmus-Porträt von 1523 in Longford Castle selbstverständlich dieser selbst, der sich übrigens in der griechischen Aufschrift nicht mit einem „Pseudonym als Herkules“ bezeichnet, sondern auf die „herkulischen Mühen“ seiner schriftstellerischen Arbeit hinweist, wie der nachfolgende Genitiv seines Namens bestätigt. Anschließend behaupten die Autoren, Erasmus sei auf dem Porträtstich Dürers von 1526 (B. 107; M. 105) beim Schreiben eines Briefes dargestellt. Woran erkennen sie das? Seinen Markus-Kommentar von 1523 schrieb er jedenfalls wohl auch auf Einzelblätter (vgl. sein Bildnis in Basel, Rowl. 16).

Die Inschriften auf den späten Porträtstichen Dürers – Erasmus und Melanchthon 1526, übrigens auch Pirckheimer 1524 (B. 107, 105, 106; M. 105, 104, 103) – weisen alle, jede mit anderem Akzent, auf einen Gegensatz von sterblichem Körper, den das Bild überliefert, und unvergänglichem Geist, der im Porträt nicht zu fassen ist. Dagegen betonen die Distichen auf den Bildnissen Holbeins – Derich Born (Windsor Castle) und Melanchthon (Hannover), beide um 1535 (die Verse zu Melanchthon wahrscheinlich von Thomas Cromwell, s. Rowl. S. 94) – Ähnlichkeit und Lebensnähe, wobei auf dem Born-Porträt Holbeins Name überhaupt nicht genannt ist. Aus der Verschiedenheit des Tenors möchten die Autoren auf einen von Holbein beabsichtigten „Wettstreit mit Dürer-Apelles“ schließen. Dieser war aber schon 1528 gestorben. Liegt es nicht überhaupt viel näher, das unterschiedliche Porträtverständnis auf den Generationsunterschied der Dargestellten und auf die Zeitdifferenz von etwa einem Jahrzehnt zurückzuführen?

Zum Abschluß des Kapitels wird noch einmal Apelles beschworen, und zwar in Versen des französischen Dichters Nicolas Bourbon, der um 1535 als Glaubensflüchtling in England gelebt und dort Holbein kennen und schätzen gelernt hatte. In

mehreren Ende der 30er Jahre in Lyon erschienenen Gedichten preist er den Maler und erhebt ihn in den Rang der unsterblichen Götter. Obgleich dies, wie die Autoren einräumen, im Rahmen des damals üblichen Künstlerlobs liegt, möchten sie doch eine neuerliche Konkurrenz mit Dürer vermuten. Damit endet das Kapitel; ein Fazit zu ziehen, bleibt dem Leser überlassen.

Die kritische Durchsicht des Einleitungskapitels, in dem Bättschmann und Griener ihre hermeneutische Methode exemplifizieren, ergibt folgendes: Die Autoren versuchen, mit neuen Werkdeutungen auf der Grundlage von zum Teil neu in die Diskussion eingeführten antiken und humanistischen Texten ein neues Holbein-Bild zu entwerfen: das eines klassisch gebildeten, mit den geistigen Strömungen seiner Zeit wohlvertrauten Künstlers, dem bis zur Mitte der 20er Jahre der große Apelles immer wieder zum Vorbild wurde und der später mit Dürer zu konkurrieren suchte.

Doch die gelehrten, oft interessanten Überlegungen vollziehen sich weitgehend in den luftigen Regionen nicht verifizierbarer Hypothesen, fern von der damaligen historischen Realität. Der umfassend gebildete Holbein, den die Autoren stillschweigend voraussetzen, bleibt ein fiktiver Schemen, solange es nicht gelingt, ihm mit Hilfe historischer Fakten greifbare Realität zu geben, was bisher mangels einschlägiger Belegstücke noch niemand vermocht hat.

Daß Holbein 1515 bei Geißhüsler gewisse Lateinkenntnisse erworben hat, ist kaum zu bezweifeln. Ob er sie aber, nach dem Fortgang des Lehrers Ende des Jahres, noch erweitert hat, bleibt eher unwahrscheinlich. Man darf nicht vergessen: Er war als junger Malergeselle nach Basel gekommen, heiratete die Witwe eines Gerbers und wurde 1520 Basler Bürger. Daß er aus dem Handwerkerstand nicht auffallend hervorragte, belegt die maliziöse Notiz Ludwig Iselins zu Holbeins Besuch in Basel 1538, früher habe er „den Wein am Zapfen kaufen“ müssen¹⁴. Ein nahes Freundschaftsverhältnis zu Bonifacius Amerbach, das etwa dem Dürers zu Pirckheimer entsprochen hätte, ist nicht zu erkennen. Erasmus schließlich hat ihn fraglos als Maler, zumal als Porträtisten, geschätzt und sein Fortkommen gefördert, aber nichts läßt darauf schließen, daß der junge Mann für ihn ein Gesprächspartner gewesen wäre. Einen gewissen Aufschluß über ihr persönliches Verhältnis gibt in einem Erasmus-Brief von 1523 die fein distanzierende Unterscheidung zwischen „amicus“ für den Adressaten, den ihm nahestehenden Augsburger Dominikaner-Prior Johannes Faber, und „homo amicus“ für Holbein¹⁵.

Es läßt sich nicht einmal mit einiger Wahrscheinlichkeit erkennen, wie weit Holbein am geistigen Leben seiner Zeit interessiert gewesen ist: wieviel etwa Apelles ihm tatsächlich bedeutet hat. Denn alle hierfür angeführten Belege bezeugen nur Anstöße von außen. Sein schöpferischer Spielraum war eben nicht der eines modernen Künstlers, sondern stets bedingt und eingeengt durch seine Abhängigkeit von

¹⁴ Siehe dieses *Journal* 2, 1998, S. 175.

¹⁵ PERCY S. ALLEN u.a.: *Opus Epistolarum Des. Erasmi Roterodami*; Oxford 1906 ff., Bd. V, S. 349 Nr. 1397.

den zum Teil sehr weitgehenden Vorstellungen und Wünschen seiner Auftraggeber – wie etwa das Beispiel des Apelles-Täfelchens gezeigt hat.

Die gründliche Prüfung des Eingangskapitels hat nützliche Aufschlüsse über die Absichten der Verfasser und über die Grenzen ihrer Methode erbracht. Die dort gesammelten Beobachtungen gelten auch für die von Bächtmann und Griener separat geschriebenen Kapitel, so daß weiterhin nicht mehr darauf eingegangen werden muß. Hier begegnen gelegentlich deutlichere Bezüge zur historischen Wirklichkeit. Auch wird auf einige Neuentdeckungen hinzuweisen sein.

Überhaupt gelangt man mit dem von Bächtmann verfaßten 2. Kapitel auf festem Boden. Es behandelt Holbeins Anfänge und Werke seiner Basler Zeit bis etwa 1526 unter den im Titel genannten Gesichtspunkten „Figur, Bewegung, Erfindung und Erzählung“.

Daß Dürers Doppelporträt von Hans und Felicitas Tucher, 1499 (Weimar), zu den künstlerischen Voraussetzungen für Holbeins Doppelbildnis von Jakob und Dorothea Meyer, 1516 (Basel), gehört haben soll, vor allem wegen der gleichen Kopfhaltung der Männer, überzeugt keineswegs. Hier ist nicht eine Reise Holbeins nach Nürnberg zu imaginieren, sondern hier wirkt das Vorbild des Vaters, der in seinen Silberstiftporträts dieses Dreiviertelprofil wiederholt verwendet hat¹⁶. Als glückliche Entdeckung sind dagegen die gedruckten Vorlagen Dürers und Erhard Schöns für zwei figürliche Studienblätter aus dem „Englischen Skizzenbuch“ (S. 47 f.) hervorzuheben.

Im Zusammenhang mit der „Basler Passionstafel“ beschäftigt sich Bächtmann besonders eingehend mit der „Grabtragung“ (S. 52). Er sieht hier vor allem zwei Vorbilder wirksam: Mantegnas Kupferstich desselben Themas und Dürers „Grablegung“ aus der Kleinen Passion. Der Hinweis auf diese beiden bildparallel angelegten Kompositionen ist für den Mantegna-Stich keineswegs zwingend. Dem Dürer-Holzschnitt sind wahrscheinlich einzelne Motive entnommen: etwa die Haltung des linken Trägers, die Form des Zugangs zur Grabeshöhle, auch die Zurücksetzung der Mariengruppe. Doch das Besondere von Holbeins räumlicher Komposition, die Schrägstellung des Leichnams Christi, stammt aus anderen druckgraphischen Vorlagen Dürers: aus der „Beweinung“ der Kleinen Passion (B. 43; M. 152), aus „Beweinung“ und „Grablegung“ der Kupferstichpassion (B. und M. 14,15) und besonders auch aus dem großen Holzschnitt der „Hl. Dreifaltigkeit“ von 1511 (B. 122; M. 187). Dazu ein höchstwahrscheinlich benutztes italienisches Vorbild: das Gemälde „Der tote Christus von Engeln umgeben“ von Andrea del Sarto, der sich auch in Dürers Graphik umgesehen hat, wohl 1515-16 entstanden, ehemals in der Sammlung Franz I. und früh verlorengegangen, überliefert durch einen gleichzeitigen Stich von Agostino Veneziano, 1516¹⁷ – Holbein wird auf seiner Frankreichreise 1524 das Original gesehen haben.

¹⁶ Siehe etwa LIEB/STANGE (wie Anm.13), Nr. 109, 171, 204, 232, 269.

¹⁷ Siehe JANET COX-REARICK: The Collection of Francis I.; Antwerpen 1995, Nr. V-12.

Im 3. Kapitel geht es um Holbeins „Monumentale Dekorationen“: die Fassadenmalereien in Luzern und Basel, die Wandbilder im Basler Großratssaal und die Schutzflügel für die Münsterorgel; sowie aus seiner englischen Zeit die Triumphe des Reichtums und der Armut für den Stahlhof und das Wandbild Heinrichs VIII. mit Jane Seymour und seinen Eltern im Whitehall-Palast. Von alledem sind nur die Orgelflügel und geringe Reste der Rathausbilder erhalten, alles übrige kann man nur noch aus wenigen Vorzeichnungen und Kopien zu rekonstruieren suchen – was für die am Hof Heinrichs VIII. entstandenen Monumentalwerke Stephanie Buck in vorbildlicher Weise geleistet hat¹⁸.

Das nächste Kapitel – mit dem rätselhaften Untertitel „Erasmische Kunst“ – handelt von den religiösen Werken Holbeins, namentlich von den beiden Madonnenbildern in Solothurn und in Darmstadt. Dem Autor ist es gelungen (S. 98 ff.), den bisher ungewissen ursprünglichen Standort der „Solothurner Madonna“ zu ermitteln und die beiden nicht sicher bestimmten Heiligen der Tafel überzeugend zu benennen: den Bischof, der einem fast verborgenen Bettler ein Almosen reicht, als den hl. Martin – die Darstellung des Bischofs Nikolaus von Myra auf seiner Mitra, des Patrons der Notare, bezieht sich auf den Beruf des Auftraggebers – und den Ritter als den hl. Ursus. Beide Heilige stimmen zu Altarpatrozinien der Basler Kirche St. Martin. Hinzukommt, daß die Auftraggeber, Johannes Gerster und seine Frau, Gemeindeglieder dieser Pfarrei waren und Gerster dort zudem als Kirchenpfleger amtierte. Auch die weitere Geschichte der Tafel, die erst 1869 nach Solothurn kam, ist mit neuen Einzelheiten dargestellt.

Zur Ikonographie der „Darmstädter Madonna“ gibt Bättschmann gleichfalls eine wichtige Korrektur (S. 101 f.): Er kann nachweisen, daß der kleine nackte Junge in der linken Gruppe nicht, wie bisher angenommen, ein Kind der Familie Meyer darstellt, sondern den kleinen Johannes den Täufer. Vielleicht darf man hieran anknüpfen und vermuten, daß der hinter ihm kniende Sohn, der wohl früh gestorben und dessen Name nicht bekannt ist, durch das zärtliche Umfassen des Johannesknaben eine enge persönliche Beziehung ausdrückt und womöglich dessen Namen getragen hat.

Während hier ein memoriales Moment ersichtlich ist, möchte Bättschmann auch in der Solothurner Tafel, die nur ziemlich unauffällig die Wappen der Auftraggeber trägt, ein Epitaph erkennen – was aber nicht sicher zu belegen ist, da der ursprüngliche Rahmen, der die unerläßlichen Aufschriften mit den Namen und Sterbedaten vorweisen müßte, nicht mehr existiert. Ob schließlich auch der sog. „Oberried-Altar“ in Freiburg als Epitaph gedacht gewesen ist, muß gleichfalls offenbleiben.

Daß die Solothurner Figurengruppe dem Typus der „Sacra Conversazione“ entspricht, leuchtet ein. Weniger überzeugend ist die Annahme, hinter dem Tor liege das Jenseits, wie aus der Aufhellung des blauen Himmels um das Marienhaupt ersichtlich sei. Im übrigen ist die Lichtführung komplizierter, als der Autor meint. Es gibt nicht nur die beiden jeweils links außerhalb liegenden Lichtquellen, die das Tor

¹⁸ BUCK (wie Anm. 7); siehe auch dieses *Journal* 2, 1998, S. 174-181.

schräg von vorn und von hinten beleuchten. Es gibt außerdem noch eine sehr wichtige, völlig separate Quelle, und zwar im Zentrum der Figurengruppe, von wo aus sie allein ihr Licht erhält – hier kann man wohl von einem „sakralen Leuchtlicht“ sprechen¹⁹.

Und nun endlich das Stichwort „Erasmische Bilder“ (S. 114 ff.). Es geht da um Holbeins „erasmische Bildauffassung“, die sich vor allem in der „Solothurner Madonna“ niedergeschlagen haben soll. Erstes Beispiel ist ein verstecktes Detail auf dem Pluviale des hl. Martin: eine kleine, zudem um 90° gekippte Darstellung des Hauptmanns von Kapernaum vor Jesus (Abb. 160) – für Erasmus, aber auch für Luther und More ein wichtiges Beispiel rechten Glaubens aus innerer Frömmigkeit. Von wem aber kam das Stichwort? Für Holbein jedenfalls doch sicher vom Auftraggeber. Weiter führt Bättschmann aus, Martin und Ursus seien besonders von Erasmus bevorzugte Heilige gewesen. Aber waren sie nicht zunächst einmal durch Patrozinien mit der Kirche St. Martin verbunden? Und könnten sie dort vom Ehepaar Gerster nicht längst verehrt worden sein? Sodann die aus erasmischem Geist kommende „programmatische Ablehnung von Prunk durch Ausstattung und Schmuck“ im Solothurner Bild. Dem widerspricht doch entschieden der ungewöhnlich prunkvolle Bischofsornat ebenso wie die aufwendige Ritterrüstung mit den Straußenfedern am Helm. Und was schließlich die Schlichtheit der Architektur angeht, so wird man wohl damit rechnen können, daß sie aufgefangen und gestützt wurde durch reich geschnitzte Architekturglieder im verlorenen Rahmen. Die spärlichen weiteren Hinweise auf den angeblichen erasmischen Geist in Holbeins Werken sind ähnlich vage.

Eine kleine Fehlbeobachtung ist noch anzumerken: In der Metallschnitt-Illustration „Unser täglich Brot ...“ zur „Praedicatio dominica“ von Erasmus, 1523/24 (Abb. 162, vergrößert), erkennt Bättschmann im Fensterausschnitt das Abendmahl. Tatsächlich sieht man dort auf einem städtischen Platz eine ganz profane Gesellschaft von vier tafelnden Herren.

Das reformatorisch-dogmatische Lehrbild „Der sündige Mensch zwischen Gesetz und Gnade“ (Edinburgh) von etwa 1535 ist nur in einem kurzen Absatz abgehandelt (S. 119). Es wird dort mit einem Holzschnitt Cranachs zusammengebracht, der eine im Grundschemata ähnliche Gegenüberstellung von Altem und Neuem Testament zeigt, im einzelnen aber erheblich abweicht (s. Abb. bei Rowl., fig. 19): Beiderseits des zentralen Baumes ist das Reich des Gesetzes, der Sünde und Verdammnis (links) dem der Gnade und Erlösung (rechts) gegenübergestellt; der nackte Sünder tritt zweimal auf: links als Verdammter, rechts als Erlöser. Im Holbein-Bild dagegen sind die Szenen beider Seiten typologisch aufeinander bezogen, der verzweifelte „HOMO“ sitzt in der Mitte am Fuß des Baumes und wird von beiden Seiten – links von „ESAYAS PROPHETA“, rechts von „IOANNES BAPTISTA“ – in das Reich der Gnade gewiesen. Die beiden sehr verschiedenartigen Darstellungstypen von Luthers Rechtfertigungslehre, die beide seit etwa 1530 über Deutschland hinaus weite Ver-

¹⁹ Siehe WOLFGANG SCHÖNE: Das Licht in der Malerei; Berlin 1954, S. 124 ff.

breitung gefunden haben, stammen aus der Cranach-Werkstatt in Wittenberg²⁰. Ihre weite Ausbreitung läßt sich wohl nur so erklären, daß es zu Lehr- und Demonstrationzwecken von beiden Typen in großer Auflage gedruckte Flugblätter gegeben haben muß, die sich im einen Fall bis auf zwei Exemplare, im anderen, der für Holbeins Bild interessant gewesen wäre, ohne Rest verbraucht haben.

Schließlich ist noch auf eine ikonographische Besonderheit in Holbeins Bild hinzuweisen: Am rechten Rand, etwa in halber Höhe, unter der Aufschrift „AGNVS DEI“, wo sonst stets das Lamm mit der Kreuzfahne dargestellt ist, sieht man als Gruppe Jesus mit einigen Jüngern. Fritz Grossmann, der zuerst das Bild als Werk Holbeins erkannt hat, deutet die Szene überzeugend nach Matthäus 16, 21-23 als die erste Leidensverkündigung Jesu, verbunden mit der strengen Zurechtweisung des Petrus, der ihn vom Gang nach Jerusalem abzuhalten suchte²¹. Nachzutragen ist nur, daß es sich hier eben um eine sonst nicht nachweisbare Abweichung vom üblichen Szenenprogramm handelt. Die Ähnlichkeiten im Stilistischen wie auch in der reformatorisch geprägten Ikonographie zu Holbeins etwa zeitgleichem Titelblatt für die Coverdale Bible von 1535 (Ho. 94), die auf Betreiben von Thomas Cromwell, dem Propagandisten reformatorischer Lehrmeinungen in England (siehe Rowl., S. 91) entstanden war, lassen vermuten, daß der Besteller des Bildes in dessen Nähe zu suchen ist.

In seinem letzten Kapitel – „Italienische und nordische Kunst“ – befaßt sich Bättschmann mit möglichen italienischen Vorbildern für Holbeins Kunst, außerdem mit der alten Frage, ob er in Italien gewesen ist oder nicht. Die Ähnlichkeit seiner wohl 1517 in Luzern entstandenen Scheibenvisionierung des Wappens Fleckenstein (Braunschweig) mit der Architektur und den Haltungen der beiden Figuren auf den Orgelflügeln von Sebastiano del Piombo für S. Bartolomeo in Venedig ist tatsächlich frappierend – man fragt sich nur: Autopsie oder Vermittlung? Die übrigen Gegenüberstellungen leuchten weniger ein. Gelegentlich werden auch deutsche Vorbilder angeführt – etwa von Dürer oder von Schongauer -, doch von dem alten Holbein, in dessen Werkstatt der junge doch wohl aufgewachsen ist, kein Wort. Die Titeleinfassung des Sohnes für das „Missale Speciale“ von 1521 wird wegen der verwandten Bildarchitekturen mit Masaccios Trinitätsfresko in S. Maria Novella in Florenz zusammengestellt (S. 127 f.). Daß aber in diesem Titelholzschnitt die Interzessionsgruppe aus Vater Holbeins „Votivbild des Ulrich Schwarz“ von etwa 1508²² sehr weitgehend zitiert ist, bleibt ungesagt.

Daß Holbein während seines Frankreich-Aufenthalts 1524 Werke aus dem Besitz Franz' I. gesehen und von ihnen künstlerische Impulse aufgenommen hat, hält auch Bättschmann für wahrscheinlich. Aber bei einem bestimmten italienischen Bild verneint er ausdrücklich jede anregende Wirkung (S. 144 f.): bei dem kleinen „Noli

²⁰ Hierüber zusammenfassend FRIEDRICH OHLY: Gesetz und Evangelium. Zur Typologie bei Luther und Cranach; Münster 1985.

²¹ FRITZ GROSSMANN, in: *The Burlington Magazine* 103, 1961, S. 491.

²² LIEB/STANGE (wie Anm. 13), Nr. 28.

me tangere“ von Fra Bartolomeo, das sich wahrscheinlich seit 1604 in der königlichen Sammlung befand²³. Holbeins bedeutendes Gemälde desselben Themas (Hampton Court; Abb. 197) ist mit größter Wahrscheinlichkeit in Frankreich entstanden, wohl als Probestück für den König²⁴. Nach meiner Überzeugung ist dieses Bild das Ergebnis einer schöpferischen Auseinandersetzung mit italienischen Bildern der königlichen Sammlung, vor allem eben mit der fast zwei Jahrzehnte älteren Version Fra Bartolomeos. Hier fand Holbein das ganz nach vorn gesetzte bildparallele Gegenüber der beiden Figuren in annähernder Seitenansicht. Er übernahm ihre Gebärden, interpretierte sie aber neu, indem er die Personen austauschte, wobei er auch die Lichtführung umkehrte. Aus dem segnenden Christus Fra Bartolomeos machte er – bei gleicher Schrittstellung – die den Arm nach dem Auferstandenen ausstreckende Magdalena. Aus dem Erstaunensgestus der knienden Magdalena wurde – bei fast gleicher Haltung der beiden Hände, aber mit zurückgenommenen Armen – die Abwehrgebärde des zurückweichenden Christus. Dessen Gesichtstypus geht wieder auf das väterliche Vorbild im „Motivbild des Ulrich Schwarz“ (s.o.) zurück, während im Kopf Magdalenas wohl Anregungen Fra Bartolomeos erkennbar sind, etwa von dem der links knienden Heiligen in seiner „Verkündigung mit Heiligen“ „ von 1515²⁵. Auch den farbigen Zweiklang der Gewänder seiner Figuren von hellerem Rot zu dunklerem Blau oder Grün entlieh er wohl dem italienischen Gegenstück.

Für die Anlage des Schauplatzes hat er sich woanders umgesehen: in Peruginos Bild „Der hl. Hieronymus in der Wüste“ (Caen), wahrscheinlich einer Erwerbung Ludwigs XII.²⁶ Dort sah er den etwas zurückgesetzten, die Mittelachse markierenden Baum, rechts vorn den mächtigen, spärlich bewachsenen Felsklotz und nahe dem linken Rand ein weiteres vertikales Gliederungsmotiv. Verwandtes auch in der Landschaft mit der tiefer liegenden weiten, von fernen Bergzügen gerahmten Ebene, aus der sich nach links ein Hügel erhebt – bei Holbein Golgatha.

So viele verschiedene Reflexe aus Bildern der Sammlung Franz' I. (die sich vermehren ließen) können nicht auf Zufall beruhen. Offenbar war es Holbeins Absicht, dem Bild Fra Bartolomeos etwas Eigenes und Neues entgegenzusetzen, um sich damit am französischen Hof zu qualifizieren. So baute er eine spannungsvoll ausgewogene Komposition. Um die Dramatik der Szene zu steigern, ließ er Magdalena entgegen jeder Bildtradition nicht knien, sondern auf Christus zutreten. In den landschaftlichen Kompartimenten des Mittel- und Hintergrunds zeigte er sein Können als Landschaftsmaler. Vor allem aber bewies er in dem Nebeneinander von kühlem, in die weichenden dunklen Nachtwolken hineinleuchtendem Morgenlicht und dem himmlischen Goldglanz der Grabeshöhle seine besondere Befähigung als Lichtmaler. Doch verdient dieses Bild schon deshalb besondere Aufmerksamkeit, weil es unter den erhaltenen wohl das einzige ist, das Holbein ganz selbständig und aus eigenem

²³ COX-REARICK (wie Anm. 17), Nr. V-1.

²⁴ Siehe *Kunstchronik* 41, 1988, S. 129 f.

²⁵ COX-REARICK (wie Anm. 17), Nr. V-5.

²⁶ COX-REARICK (wie Anm. 17, Nr. V-8.

Antrieb heraus gemalt hat, frei von aller Beschränkung durch irgendwelche Bestellerwünsche.

Im Zusammenhang mit der Frage, ob Holbein Italien besucht hat, erörtert Bättschmann (S. 146) Carel van Manders bekannte strikte Verneinung einer Italienreise. Daß hierbei sowohl Unkenntnis als auch das Bestreben, die Unabhängigkeit der nordischen Malerei von der italienischen nachzuweisen, eine Rolle gespielt haben, leuchtet ein und relativiert das Diktum.

Weiter weist der Autor darauf hin (S. 148), daß in dem Entwurf des Basler Anstellungsvertrags für Holbein von 1538 unter den Ländern, in die er geschäftlich reisen dürfe, neben Frankreich, England und den Niederlanden auch Mailand genannt ist, und möchte daraus folgern, er sei früher schon dortgewesen – was möglich, aber keineswegs zwingend ist. Die Orgelflügel von Sebastiano del Piombo in Venedig und der Hinweis auf Mailand reichen nicht aus, Holbein als Reisenden in Oberitalien deutlich erkennbar zu machen.

Es folgen die beiden von Pascal Griener verfaßten Kapitel. Im ersten (S. 149 ff.) beschäftigt er sich zunächst mit der europäischen Bildnismalerei der Renaissance und den ihr zugrundeliegenden humanistischen Vorstellungen von Zeit und Tod, dann ausführlich mit Holbeins Porträtwerk. Den Grundgedanken, daß der Porträtierte im Bildnis über seinen Tod hinaus fortlebt, belegt er (S. 151) mit dem bekannten Alberti-Text sowie mit einer Aufschrift auf einem Bildnis von Hermann tom Ring aus Holbeins Todesjahr 1543. Daß der für diesen gewiß näherliegende Dürer sich schon 1512 in gleichem Sinne geäußert hat²⁷, scheint uninteressant zu sein. Im Ton unangemessen und als Feststellung reichlich vordergründig wirkt die Darstellung des Erasmus (S. 155) als eines kränklichen Schmarotzers, der es wie kaum ein anderer verstanden habe, aus seinen Porträts „Kapital zu schlagen“.

Wiederholt wird dem Maler als selbständiger Einfall zugeschrieben, was nur Bestellerwunsch gewesen sein kann: so bei Thomas More (S. 164), der selbstverständlich Wert darauf legte, in der Robe seines hohen Amtes dargestellt zu werden, im Einzelporträt ebenso wie auf dem Familienbild. Oder bei Lady Guildford, 1527 (S. 169 f.), deren Darstellung ein komplizierter *Concetto* Holbeins zugrundeliegen soll. Aber kein Wort davon, daß in der Unterzeichnung des Bildes der zur Seite gewandte Blick – auf den im Gegenstück dargestellten Gatten – und der lächelnde Mund noch genau mit der gezeichneten Porträtaufnahme in Basel übereinstimmen²⁸. Könnte es sich nicht bei der jetzt sichtbaren Version um das Ergebnis einer späteren Umarbeitung handeln, veranlaßt durch den Tod von Sir Henry im Mai 1532? Das Bild zeigte dann die im Schmerz versteinerte Maske der Witwe, im Ausdruck gesteigert durch die lebensvoll klagende steinerne Maske am Kapitell, deren Blick nun auf den Verstorbenen gerichtet wäre. Dagegen könnte allerdings sprechen, daß die Aufschrift von Entstehungsjahr und Alter an der Deckplatte des Kapitells nicht verändert ist. Vielleicht brächte eine genaue Untersuchung des Bildes hierüber Aufschluß. Daß

²⁷ RUPPRICH (wie Anm. 9), Bd. II, Berlin 1966, S. 133.

²⁸ Siehe MÜLLER (wie Anm. 5), Nr. 159

aber die vermutete Umarbeitung in ein Trauerbild nicht auf einem Konzept Holbeins beruhen kann, sondern von der Dargestellten genau vorgeschrieben gewesen sein muß, steht meines Erachtens außer Frage.

Daß Holbein die Technik des Miniaturporträts nicht erst in England bei Lucas Horenbout gelernt hat, wie Griener meint (S. 189), sondern bereits 1524 an der Loire bei franko-flämischen Miniaturmalern, hat Stephanie Buck überzeugend dargelegt²⁹. – Im letzten Kapitel (S. 194 ff.) behandelt Griener dann den über England hinaus fortlebenden Ruhm Holbeins im 16. bis 18. Jahrhundert.

Am Schluß (S. 226 f.) sind einige Dokumente aus dem 16. Jahrhundert zu Holbeins Leben und Wertschätzung abgedruckt, alle in der jeweiligen Originalsprache, d.h. meist in Humanistenlatein, und alle ohne Übersetzung. Wer liest das wohl? Die griechischen Zitate im Text des Beatus Rhenanus sind ohnehin größtenteils grotesk entstellt und entsprechend unverständlich. Schließlich noch eine kleine Korrektur: In den Erläuterungen zu Nicholas Hilliard (S. 227) werden die Protestantenvorfälle in England seit 1553 durch Maria Stuart erwähnt. Diese war damals erst 11 Jahre alt und zudem Königin von Schottland. Gemeint ist sicher Maria Tudor (die „Katholische“), Tochter Heinrichs VIII. und 1553-58 Königin von England.

Nach meinem Eindruck sind die beiden Autoren dieses Buches ihren hohen Ansprüchen nur zum Teil gerecht geworden. Man möchte die Lektüre des zwiespältigen Werks nur kritischen Lesern empfehlen.

JOHANN ECKART VON BORRIES

Pullach

²⁹ BUCK (wie Anm. 7), S. 96-99.

Mario Alberto Pavone: Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti. Appendice documentaria a cura di Umberto Fiore; Neapel: Liguori Editore 1997; 587 S., 176 Abb. und 32 Farbtafeln; ISBN 88-207-2780-3; Lit. 130.000

Als Luca Giordano im Jahre 1692 dem Ruf an den spanischen Hof folgte, übernahm Francesco Solimena unangefochten die Rolle des ersten Malers des Regno di Napoli und wurde bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, zugleich die Maßstäbe seines berühmten Vorläufers übertreffend, die Leit- und Orientierungsfigur einer ganzen Generation süditalienischer Künstler, aber auch einer kleinen Zahl bedeutender österreichischer und süddeutscher Maler und Freskantenn. Ein zentrales Ziel des vorliegenden Buches ist die Profilierung der Stilsituation im Neapel des frühen 18. Jahrhunderts, einer an Suchbewegungen und neuen Konzepten reichen und fruchtbaren Phase.

Während der Haupttitel des Buches signalisiert, daß das Bild dieser Epoche mittels des Studiums der einzelnen Maler nachgezeichnet werden soll, weist der Untertitel auf die zweite Aufgabe hin, die sich das Werk stellt, nämlich Quellen und Dokumente veröffentlichen zu wollen. Das Buch gliedert sich in drei Abschnitte: stilgeschichtlicher Überblick, Einzelbiographien und Dokumentenanhang. Dies ist für die gestellte Aufgabe kein schlechtes Programm. Bei genauerem Hinsehen entpup-