

schen Malerei des 17. Jh.s war also nicht nur eine Episode des darauffolgenden Jahres, sondern prägte wesentlich das Frühwerk des Künstlers. Slevogts Interesse galt dabei nicht allein Rembrandt, den die Forschung bisher in den Vordergrund rückte. Vielmehr muß das Hauptwerk dieser Schaffensphase, das Stuttgarter Triptychon des verlorenen Sohnes, als ein Dokument der Auseinandersetzung sowohl mit Rembrandt in der Helldunkel-Gestaltung als auch mit Frans Hals hinsichtlich der gelösten Pinselsprache gesehen werden. Dem Umfang nach kleinere Besucherverzeichnisse oder Gästebücher für ausgewählte Besucher haben sich ebenfalls im Haager Mauritshuis, für das Dordrechter Museum (1866-

1888; Gemeentearchief Dordrecht, Archief 235, Inv.-nr. 18 — freundlicher Hinweis von Dr. Hans Kraan) und das Museum Boymans (1880-1908; Rotterdam, Stedelijk Archief: Inventar Museum Boymans, Nr. 281, z. Z. als Leihgabe im Museum) erhalten. Die Fülle der Informationen wird noch bereichert durch die allerdings weniger umfangreich überlieferten Kopistenverzeichnisse von Mauritshuis (1875-1914) und Rijksmuseum (1877-1906, Inv.-nr. 408-409).

Insgesamt lassen sich mit Hilfe dieser bisher unzureichend ausgewerteten Quellengruppe Studienreisen für mehrere hundert deutsche und österreichische Künstler nachweisen.

Ulf Häder

Hans Holbein der Jüngere

OSKAR BÄTSCHMANN/PASCAL GRIENER, *Hans Holbein*. Köln, Dumont 1997. 256 S., 266 z. T. farb. Abb. DM 98,—. ISBN 3-7701-3923-2

STEPHANIE BUCK, *Holbein am Hofe Heinrichs VIII*. Diss. Berlin 1995. Berlin, Reimer 1997. 373 S., 132 z. T. farb. Abb. DM 118,—. ISBN 3-496-01167-X

Ausstellung: *Dürer Holbein Grünewald. Meisterzeichnungen der deutschen Renaissance aus Berlin und Basel*. Öffentl. Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, 14.5.-24.8.1997; Staatl. Museen zu Berlin Preuß. Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, 5.6.-23.8.1998. Katalog: Stuttgart, Gerd Hatje 1997. 432 S., ca. 180 großteils farb. Abb. DM 128,—. ISBN 3-7757-0669-0

STEFAN GRONERT, *Bild-Individualität. Die »Erasmus«-Bildnisse von Hans Holbein d. J.* Diss. Bochum. Basel, Schwabe & Co 1996. 192 S., 19 z. T. farb. Abb., DM 58,—. ISBN 3-7965-0999-1

Hans Holbein d. J. Die Druckgraphik im Kupferstichkabinett Basel, bearb. von CHRISTIAN MÜLLER. Ausstellung: Öffentl. Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, 14.5.-7.9.1997. Publikation: Basel, Schwabe & Co 1997. 336 S., ca. 300 meist sw. Abb. DM 54,—. ISBN 3-7965-1044-2

Holbein's Ambassadors (Making and Meaning), Ausstellungskatalog, bearb. von SUSAN FOISTER, ASHOK ROY und MARTIN WYLD. London, Nat. Gallery Publications 1997. 112 S., 113 meist farb. Abb. ISBN 1-85709-173-6

ERIKA MICHAEL, *Hans Holbein the Younger. A Guide to Research* (Artist Resource Manuals 2), New York/London, Garland Publishing 1997. 749 S.

Ein schulmeister schilt vf beiden seiten gemolt. Holbeins Beitrag zur Frühgeschichte des Genrebildes (Ins Licht gerückt 3), bearb. von BERND W. LINDEMANN, Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Basel 26.6.-7.9. 1997. 56 S., 42 z. T. farb. Abb.

DEREK WILSON: *Hans Holbein. Portrait of an Unknown Man*. London, Weidenfeld & Nicholson 1996. 308 S., 40 z. T. farb. Abb. £ 25,— ISBN 0-297-81561-X

Nach Abschluß des Manuskripts erschienen:

OSKAR BÄTSCHMANN/PASCAL GRIENER, Hans Holbein d. J.: Die Darmstädter Madonna. Original gegen Fälschung (Kunststück). *Frankfurt am Main, Fischer 1998*. 98 S., 45 Abb. DM 19,90. ISBN 3-596-13401-3.

OSKAR BÄTSCHMANN/PASCAL GRIENER, Hans Holbein d. J.: Die Solothurner Madonna. Eine Sacra Conversazione im Norden. *Basel, Schwabe & Co. 1997 [vere Juni 1998]*. 240 S., 150 z. T. farb. Abb. DM 82,-. ISBN 3-7965-1050-7

Wie feiern Kunsthistoriker den 500. Geburtstag eines Künstlers, wenn das Datum der Geburt nicht genau bekannt ist und wenn seine nationale Zugehörigkeit ein Zankapfel der älteren Forschung war? Sie feiern ihn, wie sie es gewohnt sind, mit Ausstellungen, Kolloquien und zahlreichen Publikationen, und sie feiern ihn sozusagen weltweit und fast ein ganzes Jahr lang. Hans Holbein d. J. wurde im Winter 1497/1498 in Augsburg geboren; ging als Geselle nach Basel, verbrachte dort einen größeren Teil seines Lebens, unterbrochen durch Reisen — vielleicht nach Italien, sicher über Frankreich nach England —, bis er sich 1532 zum zweiten Mal in London ansiedelte und dort im Herbst des Jahres 1543 vermutlich an der Pest starb. Das Holbeinjahr der Kunsthistoriker setzte im Frühsommer 1997 mit drei Ausstellungen und einem international besetzten Kolloquium im Kunstmuseum Basel ein, im Herbst und Winter 1997/1998 folgten Ausstellung in London sowie Kolloquium in Washington, die größte der Basler Ausstellungen war im Sommer 1998 noch in Berlin zu sehen. Die seit mehreren Jahren ersten Buchpublikationen erschienen schon 1996 (außer den genannten Titeln auch Christian Müllers Katalog der Basler Holbeinzeichnungen, vgl. *Kunstchronik* 1997, 532-537); die Publikation der Kolloquien wird sich erfahrungsgemäß noch etwas hinziehen.

Die Dichte der Ereignisse hat nicht unbedingt zur Übersichtlichkeit der Forschung geführt. Vielmehr scheint der Rezensentin, einer Außenseiterin auf diesem Feld, daß es nicht Spezialisten für Holbein gebe, sondern Spezia-

listen für einzelne Fragen Holbein betreffend: sei es getrennt nach den Gattungen, Zeichnung, Druckgraphik und Malerei — hier wiederum nach den Sparten Tafelmalerei, Wandmalerei und Bildnis unterteilt —, sei es nach den alten Fragen der Rezeption niederländischer und vor allem italienischer Kunst, sei es nach Fragen der Ikonographie einzelner Werke, nach Fragen zur Bewältigung künstlerischer Probleme wie Perspektive u. a. Eines allein scheint derzeit nicht strittig: was zu Holbeins Werk gehöre. Fragen der Zuschreibung, die noch Rowlands in seiner Monographie von 1985 beschäftigt hatten, sind in allen Publikationen in auffälliger Weise ausgeklammert; in Basel (das Kolloquium in Washington hat die Rezensentin nicht besucht) wagte allein Christian Müller, wenn auch sehr vorsichtig, den Anteil des Malers an der bisher Hans Herbster zugeschriebenen Passion zu bestimmen, und Daniel Hess konnte aufgrund neuer technischer Untersuchungen den Oberriedaltar im Freiburger Münster ganz, einschließlich der Stifterfiguren, für den jüngeren Holbein beanspruchen. Auch Fragen nach dem Arbeitsprozeß, insbesondere nach der Beteiligung einer Werkstatt an den englischen Bildnissen, wurden nicht gestellt: ein seltsam statisches Bild vom Künstler, der für alles, jeden Pinselstrich, in seinem seltsam fixen Œuvre zuständig sei. Die Aufspaltung der Forschung mag indes verständlich und verzeihlich sein angesichts der 2518 Titel, die die sorgfältige, zum Teil schon Schrifttum des Jahres 1997 aufnehmende Bibliographie von Erika Michael erfaßt. Mit ihren kurzen, äußerst

nützlichen Abstracts wird die Bibliographie ein unerläßliches Hilfsmittel der Forschung sein. Freilich kann sie, da sie traditionell nach Publikationstypen bzw. nach Kunstgattungen und Einzelwerken gliedert, bei der Suche nach Äußerungen zu übergreifenden Fragen wenig helfen. Schon die Recherche nach den alten Forschungsmeinungen zu der schlichten, nach wie vor ungeklärten biographischen Frage »Italienreise ja oder nein« scheitert am Gliederungssystem. Es steht zu vermuten, daß diese Vorentscheidung nicht im Ermessen der Autorin lag; der Band ist Teil einer neuen Reihe von Künstlerbibliographien des Garland-Verlags. Der Aufgabe, ein neues Gesamtbild von Hans Holbein d. J. zu entwerfen, haben sich Oskar Bätschmann und Pascal Griener unterzogen. Ihr Holbein, der Holbein Schweizer Autoren, ist ein äußerst beweglicher Geist, stets sich neuen Problemen stellend, diese meisternd, zudem ein mustergültiger Europäer. Schon ein flüchtiges Blättern erweist aber, daß das Buch mit Holbein hauptsächlich den Maler meint; von den druckgraphischen Werken werden einzig die ‚Todesbilder‘ zusammenhängend und ausführlicher besprochen. Das erste der sieben Kapitel des Buches — zu »Definition und Wettbewerb des Künstlers« — beruht auf einem gemeinsam verfaßten Aufsatz zur Auseinandersetzung Holbeins mit dem, was er von Apelles als dem größten Maler der Alten wissen konnte. Ansonsten haben sich die Autoren die Arbeit geteilt. Während Bätschmann den Hauptteil verfaßte, blieben Griener die Schlußkapitel zu den Bildnissen, vor allem den englischen, und zum Nachruhm des Malers. Das Inhaltsverzeichnis erweist, daß nach einer Kombination von chronologischem Vorgehen, Bildgattungen und künstlerischen Problemen gegliedert wurde; doch um zu verstehen, was dahinter steckt, muß der Leser bis in die Mitte des Texts vorgedrungen sein. Erst im fünften, seinem letzten Kapitel — dem über die Position Holbeins in der vom Antagonismus zwischen nordischer und italienischer Kunst geprägten Kunstgeschichte — wird

Bätschmann explizit. Jacob Burckhardts immer noch nicht erfülltes Programm von der Erforschung der künstlerischen Aufgaben modifizierend und einige harsche Worte über die bisherige Dominanz einer formalistischen Stilgeschichte verlierend, formuliert er ein eigenes Vorhaben: »An die Stelle des simplen Konzepts von Stilen und Stilepochen muß die Untersuchung der komplexen Relationen von Stilen, Aufgaben und Gattungen, künstlerischen Problemen und von Vorstellungen vom Künstler und seiner Arbeit treten und verbunden werden mit den Vorgaben und Anforderungen der Auftraggeber oder des Publikums« (126). Im folgenden macht sich Bätschmann daran, die schon immer festgestellte und im Verlauf seines Texts bekräftigte stilistische Disparität von Holbeins Werk mit Hilfe dieses Programms zur eigentlichen Größe des Künstlers zu erklären. Was mit Stil gemeint sein könnte, muß man sich freilich erschließen. Die Kenntnis von italienischen Formeln für Figuren und Architektur, die Kenntnis französischer Zeichen- und Maltechnik, dazu aber auch französisch-höfischer Porträtformeln und, wie man aus den vorangegangenen Kapiteln weiß, der heimischen süddeutschen religiösen Kunst habe Holbein nach seiner ersten großen Reise befähigt, jede Aufgabe in einem eigenen Modus zu behandeln. Zweifellos ist es notwendig, den hohen Rang modalen Stilbewußtseins bei den Künstlern der Frühen Neuzeit immer wieder in Erinnerung zu rufen, und im großen und ganzen wird man für Holbein Bätschmanns Nachweisen trauen. Indes macht die lapidare Kürze des Buchs in Verbindung mit einem Aussagen aneinanderreihenden, auf Argumentation verzichtenden Schreibstil es nicht immer leicht, alle Exempla für die zentrale — am Schluß nachgeschobene — These des Buchs zu akzeptieren.

Zu Beginn des Buchs steht eine nützliche Zeitafel — was Holbeins Biographie in außerkünstlerischen Fragen angeht, ist dort und nur dort nachzulesen. Die äußerste Zurückhaltung beider Autoren, über den Helden ihres Buchs

psychologisierende Spekulationen anzustellen, findet im übrigen auch Niederschlag in dem sehr sachlichen Kommentar zu Holbeins Basler Familienbild (Griener, 177). Welche Vorstellung vom Künstler der junge Holbein in Basel gewann, zeichnen beide Autoren im ersten Kapitel auf: Es geht hier nicht um gelehrte Spielereien mit den Anekdoten über Apelles, sondern auch um einen ersten Nachweis dessen, wie der Maler bestimmte Aspekte aus diesen Anekdoten aufgriff. Bätschmann/Griener gelingt es hier, die Apellesrezeption Holbeins mit künstlerischen Problemen seiner Basler Arbeiten parallelzuschalten. Titelblätter, die Fassade des Hauses zum Tanz und Porträts bis hin zum aufwendigen Erasmusbildnis in Longford Castle werden so zu Stellungnahmen im Meinungsstreit um die Fähigkeit der Malerei, überzeugende – d. h. auch täuschende – Bilder der Wirklichkeit zu liefern. Daß man diese Kenntnis antiker Kunstliteratur, im Unterschied zu Dürer, nicht als Ausweis ausgeprägter theoretischer Interessen ansehen dürfe, wird freilich erst im nächsten Kapitel gesagt. Hier erscheint Holbein als »ein höchst aufmerksamer und intelligenter, aber kein intellektueller Künstler mit ausgeprägten wissenschaftlichen kunsttheoretischen Interessen wie Dürer« (46). Anlaß dieser Äußerung ist Holbeins geringes Interesse an Proportionsstudien. Man wünschte sich freilich eingehendere Untersuchungen zu der Frage, wie sehr Holbein bei seiner Auseinandersetzung mit der Antike auf Hilfe angewiesen war, z. B. wie die Findung des Concetto in Zusammenarbeit mit Gelehrten funktionierte. Was Ueli Dill auf der Basler Tagung bei guter Quellenlage am Bildnis des Bonifatius Amerbach schlagend demonstrierte, sollte man als Modell für Deutungen von Humanistenporträts heranziehen (Dies gilt auch für die Bätschmann/Griener weiterführende Untersuchung von Jürgen Müller: Von der Odyssee eines christlichen Gelehrten. Eine neue Interpretation von H. Holbeins Erasmusbildnis in Longford Castle, *Zeitschrift des dt. Vereins für Kunstwiss.* 49/50, 1995/96 [1997], 179-211).

Was Holbein bis zu seinem Fortgang aus Basel außer Problemen der Illusion beschäftigte, wird an den sehr diversen Werken der Jahre bis 1526 demonstriert. Neben der Einzelfigur, auch der bewegten Einzelfigur, wird Holbeins Auseinandersetzung mit traditionellen Schemata der christlichen Ikonographie an der Basler Passion und den »Bildern des Todes« vorgeführt. Die Veränderung älterer Formeln wird hier zu einem überzeugenden Beweis für Holbeins Interesse an der Erfindung eigener Motive und am Erzählen in Bildern.

Etwas aus dem Gleichgewicht erscheint das dritte Kapitel, das sich unter der Überschrift »Monumentale Dekorationen« in einem großen Zeitbogen all dem widmet, was im Format das Staffeleibild überschreitet, seien es die Fassadenmalereien in Luzern und Basel, die Innendekoration im Basler Ratssaal, in Whitehall oder im Londoner Stahlhof, die Londoner Festdekorationen zur Krönung der Anne Boleyn und die Flügel der Basler Münsterorgel.

Ungleichgewichtig ist dieses Kapitel vor allem, weil das große Format all dieser Arbeiten zwar dazu herhält, sie in einem Kapitel zusammenzufassen, sie aber kein gemeinsames künstlerisches Problem (im Sinne der Grundkonzeption des Buchs) zu prägen scheint. Im Gegenteil: Während die Fassadendekorationen als eigene Aufgabe behandelt werden und Bätschmann offensichtlich – als Exempel für Künstlerwitz und Konventionsbruch – Spaß machen, werden alle anderen Objekte etwas lustlos mit der Aufzählung ihrer Themen und gelegentlicher kunsthistorisch-typologischer Ableitung bedacht. Dies mag daran liegen, daß Rekonstruktionsfragen im Text einen vergleichsweise großen Raum einnehmen mußten.

Derselbe, selbst auferlegte Zwang zum großen Bogen wirkt sich im Kapitel über die Arbeiten mit religiösen Themen mißlich aus. Da mußten schwierige, die Kunstgeschichte seit langem plagende Tafeln – der tote Christus, die Solothurner Madonna, die Darmstädter Madonna, der Oberriedaltar – traktiert werden. Davon waren Werke, die sich zur religiösen Tagespolitik und theologischen Grundkonzepten der Reformationszeit äußerten, abzusetzen. Die Frage nach dem religiösen Bild und seinen Funktionen bot freilich auch

Anlaß, die Brauchbarkeit des Gesamtkonzepts zu erproben. Daß Holbein seit 1515/16, seit der Illustrierung des *Encomium Moriae* Kenntnis von Erasmus' Kritik am Mißbrauch der Bilder hatte, mag Bächtli dazu bewogen haben, das gesamte Kapitel unter den Titel »erasmische Bilder« zu stellen. Was an den vorreformatorischen Madonnen Holbeins oder auch an der entschieden altgläubigen Madonna des Bürgermeisters Meyer »erasmisch« sei, fragt man sich nach der Lektüre doch: Gemeint ist die Ablehnung äußerer Demonstration von Frömmigkeit zugunsten innerer Frömmigkeit. Dem Faktum, daß mit der Stiftung eines (teuren) Bildes äußere Formen von Frömmigkeit praktiziert wurden, war durch noch so subtile Klauseln im Programm, Motiven und Präsentationsweise von Bildern nicht beizukommen. Das Solothurner Bild, inzwischen als Auftrag des Basler Stadtschreiber Johannes Gerster identifiziert, mag zwar ein Exempel für die Übernahme des in Italien verbreiteten Typus der »Sacra Conversazione« sein. Der Anlaß für das Programm des Bildes aber hätte nicht traditioneller sein können: Wenn die Lokalisierung des Bildes nach St. Martin in Basel durch Bächtli und Griener richtig ist, dann wählte der Auftraggeber die beiden Heiligen Martin und Ursus und bezog sich damit auf Patron und neuen Reliquienkult in St. Martin in Basel. Die Annahme ist verlockend, daß mit der selten dargestellten Szene auf dem Pluviale — der Hauptmann von Kapharnaum vor Christus — sich Auftraggeber und/oder Maler auf den erasmischen und reformatorischen Gedanken der Unmittelbarkeit im Verhältnis des Gläubigen zu Christus hätten berufen wollen. Es ist auch zuzustimmen, daß damit »das Problem der *Intercessio* in der *Sacra Conversazione* neu« gestellt sei (114). Indes wird man doch schärfer fragen müssen, wer hier, Maler oder Auftraggeber, ausgerechnet auf dem bischöflichen Chormantel des hl. Martin die Notwendigkeit oder gar Möglichkeit der Interzession der Heiligen und damit das altgläubige Kon-

zept des Bildes in Frage stellte. Textilspezialisten werden vielleicht die Frage beantworten können, ob Holbein ein bestehendes Parament abbildete. Für den Stab auf dem Mantel mit den Szenen aus der Passion Christi haben ihm jedenfalls ältere Bildschemata und Rahmenformen vorgelegen. Ferner ist Skepsis angebracht, was die Kargheit der Architektur als Anzeichen einer »Ablehnung von Prunk durch Ausstattung und Schmuck« angeht. Man könnte sich kaum eine reichere Ausstattung eines Bischofs vorstellen als Mitra und Pluviale des hl. Martin, und wir wissen nichts über den ursprünglichen Rahmen des Bildes. Die Solothurner Tafel ist in mehrerer Hinsicht ein Prüfstein für die Auffassung, Stil, Typus, Einzelmotive eines Bildes seien von Holbein jeweils spezifisch auf dessen Funktion hin eingesetzt worden. In diesem Fall bedeute die Übernahme des italienischen Typus, daß in der monumentalen Komposition das Tor zum Himmel, in dem die Gemeinschaft der Heiligen um die Madonna erscheine, die traditionelle (deutsche) Funktion des Bildschemas »thronende Madonna mit Heiligen« als Epitaph besonders herauszustreichen war. Diesem Vertrauen auf die kunsthistorische Formanalyse wird man vermutlich mit einigem Suchen genug Beispiele entgegensetzen können, in denen derselbe Typus in anderem Zusammenhang gewählt wurde — Bächtli hat selbst einige genannt.

Auch die »italianità« des Bildes blieb zumindest auf dem Basler Kolloquium nicht un widersprochen — Jochen Sander führte die Verwandtschaft zu Jan van Eycks »Madonna des Kanonikus van der Paele« vor, wobei jedoch sein als Diskussionsanstoß gedachter Beitrag den Nachweis der maltechnischen Übereinstimmung in der Wiedergabe von Oberflächenwerten kostbarer Materialien schuldig blieb. Stephanie Buck hat diese Verwandtschaft zu Niederländischem, allerdings zur Buchmalerei, andernorts und für andere Zwecke präziser nachgewiesen (s. u.).

Zwei Komplexe, die Bächtli durchaus mit weniger Interesse betrieben hat als die Fragen nach der Vielfalt der künstlerischen Interessen und Fähigkeiten Holbeins, mögen in besonderer Weise dazu beigetragen haben,

daß sein Versuch, die Stilwahl des Malers als solche zu beschreiben und als Ausdrucksmittel für bestimmte Aufgaben zu fassen, hie und da gescheitert ist: Zum einen haben sich beide Autoren den Auftragsbedingungen nicht mit derselben Intensität gewidmet wie den sich Holbein stellenden künstlerischen Problemen. Zum anderen ist dies ein Buch geworden, in dem kennerschaftliche Fragen keine Rolle spielen und Fragen nach dem Befund in bemerkenswerter Weise aus dem Weg gegangen ist. Für die hoffentlich nicht immer so deutliche, geradezu idealtypische Differenz zwischen universitärer und musealer Forschung war der große Erfolg der Beiträge zur Basler Tagung charakteristisch, die, gestützt auf vergleichsweise schlichte Untersuchungsmethoden, alte und von Bätschmann noch einmal wiederholte Thesen zur Rekonstruktion und Funktion zweier Werke Holbeins aus seiner Basler Zeit schlagend widerlegten. Bernd W. Lindemann, nachhaltig gestützt durch Forschungen von François Maurer, Paul H. Boerlin und Peter Berkes, führte vor, daß die bisher sog. »Basler Passionstafel« nach Ausweis der Rückseiten ursprünglich die Innenseiten von Flügeln eines Retabels bildete, das als Stiftung der Maria Tschekkenbürlin im Südflügel des Münsterkreuzgangs aufgestellt war. Hess präsentierte die Ergebnisse einer Untersuchung des Oberriedaltars: Der Blick auf die Rückseiten zeigte, daß beide Tafeln für eine Bemalung präpariert waren — diese ist vermutlich aufgrund der Basler Reformation unterblieben. Die Infrarotuntersuchung stellte sicher, daß die gesamte Vorderseite der Flügel einschließlich der Stifterfiguren von Hans Holbein d. J. stammt. Auch wenn damit Überlegungen Bätschmanns sich im Einzelfall als nicht zutreffend erwiesen haben, ist doch der Nutzen seiner Konzeption nicht widerlegt. Mag die Platzierung seiner grundsätzlichen Überlegungen dazu verführen, die Beiträge Grieners als Anhängsel zu mißdeuten, so bestätigt insbesondere dessen Kapitel über den »Ruhm« des Malers, daß die Anpassungs-

fähigkeit Holbeins an die verschiedensten künstlerischen Aufgaben ihn in der Erinnerung vor der Etablierung der Kunstgeschichte in den Universitäten als einen Star der nicht-italienischen, aber nicht auf eine Nation festgelegten Kunst sah. In diese Tradition haben Bätschmann und Griener ihr Holbeinbuch wieder gestellt. In der Auseinandersetzung mit ihrem Versuch kann sich ein neues Modell der alten kunsthistorischen Gattung Künstlermonographie finden lassen.

Das Buch ist in den meisten Partien sorgfältig produziert, nur bei den Farbabbildungen der Darmstädter Madonna (verschwommen) und des Oberriedaltars (verzerrt, gelbstichig, unscharf) gibt es üble Ausrutscher.

Stephanie Buck hat sich das von der deutschen Kunstgeschichte wenig gepflegte Feld des englischen Hofkünstlers Holbein vorgenommen und sich der streckenweise undankbaren Aufgabe gestellt, alle Werke, die sich mit dem Hof Heinrichs VIII. in Verbindung bringen lassen — Porträts, Wandmalerei, Salomonminiatur —, eingehend mit den Methoden der Stilkritik, der Typengeschichte, der Ikonographie und der technischen Untersuchung zu erforschen, mit von Werk zu Werk unterschiedlichen Schwerpunkten, sind doch die großen Malereien z. T. zerstört und alle Werke ihres ursprünglichen Zusammenhangs beraubt. Die Recherchen sind mit gleichbleibender Sorgfalt durchgeführt. Buck klärt nebenbei in Fußnoten manche Fragen, die auch die Basler Tagung beschäftigten — etwa die nach der maltechnischen Differenz von van Eycks 'Van-der-Paele-Madonna' und Holbeins Tafelbildern (87, Anm. 19). Ob ihre Überlegungen, Holbein habe nicht nur und dann ganz gezielt maltechnische Errungenschaften der franko-flämischen Buchmalerei, sondern auch Motive von dort geborgt, ob also das Verhältnis von gebenden Graphikern und Malern zu nehmenden Buchmalern in seinem Fall umzukehren sei, Bestand haben werden, bleibt abzuwarten (295). Es gelingt Buck jedoch, die Stildifferenzen zwischen größeren und kleineren Forma-

ten im Werk des Malers als nicht nur maltechnische, sondern auch funktionale Differenz zu beschreiben und zu erklären. Das Heinrich-Bildnis der Sammlung Thyssen wird mit seiner Prunkentfaltung im Kostüm und seiner an Buchmalerei angelehnten maltechnischen Fertigkeit, ohne Aufwand im Malmaterial Prunk vorzutäuschen, schlüssig in die Konkurrenz des französischen und englischen Hofes eingeordnet. Mit Akribie geht die Autorin noch einmal der Plazierung des 1698 durch Brand zerstörten Whitehall-Bildes nach, bestätigt, auch wenn letzte Unsicherheiten nicht auszuräumen sind, als Ort der Präsentation Heinrichs VIII. Privy Chamber und schließt Überlegungen zum elitären, wenn auch nicht allzu kleinen Publikum dieses dynastischen Bildnisses an. Überzeugend ist auch die Argumentation, die letzte Zweifel an der Ursprünglichkeit der langen Inschrift auf der Stele im Zentrum des Bildes ausräumt. Freilich hätte man sich nach dieser Erkenntnis einen kundigen, vielleicht von einem Latinisten und Historiker unterstützten Kommentar dieser für das Herrschaftsverständnis Heinrichs VIII. und das Verständnis vom Bild doch im Wortsinn zentralen Texts und eine weniger fehlerhafte Übersetzung gewünscht.

Leider war die Frage, wozu die auf Pergament gemalte Darstellung der Königin von Saba am Hof Salomons einmal gedient hat, nicht zu lösen. Aufgrund einer scharfsinnigen Deutung der ikonographischen Details und des von Paralipomenon II, 9 abweichenden Texts stellte Buck einmal mehr Heinrich VIII. als Adressaten des Blatts vor, der hier nicht in einem Portrait historici dargestellt, sondern auf den in den Einzelheiten von Kostüm und Bartracht Salomons alludiert werde. Das Blatt ist auf den ersten Blick das stärkste Argument für Bucks These, Holbein habe sich vom König, dem er zu Diensten verpflichtet war, distanzieren wollen. In der aufdringlichen Pose des Königs und in der Geste der rechten Hand mit dem auffällig abgespreizten kleinen Finger — mit der Holbein auf die ihm aus Basel bekannte Geschichte vom bösen König Rehabeam habe anspielen wollen — habe der Maler dem König eine Botschaft zu übermitteln gesucht. Allerdings besteht entgegen Bucks Meinung wohl nicht die Notwendigkeit, die Deutung der Königin von Saba als Typus der Kirche auszuschließen und damit im gesamten Blatt keinen — wie auch immer gearteten — Kommentar zu Heinrichs Kirchenpolitik zu erkennen. Ein

komplizierter Fall von „disguised symbolism“. Denn es kann weder geklärt werden, wer das Blatt malen ließ und ob es Heinrich VIII. erreichte, noch kann davon ausgegangen werden, daß Holbein das Programm des Blatts selbst entwickelte. Für die Raffinesse der Inschrift macht Buck selbst einen Ratgeber verantwortlich. Nun ist uns Heinrich VIII. gewiß nicht sympathisch. Und tatsächlich mag es uns schwerfallen, die Tätigkeit Holbeins für den Hof nicht als einen Bruch der Loyalität zu seinem früheren Londoner Gastgeber Thomas Morus, der 1535 Opfer der Heirats- und Kirchenpolitik des Königs geworden war, zu sehen. Buck löst dies für sich, indem sie Holbein einen ökonomisch lebensnotwendigen Pragmatismus zuschreibt, seine Unentschiedenheit in theologischen und politischen Fragen konstatiert und ihn dennoch seine Distanzen im Detail des ansonsten den Auftraggeber befriedigenden Werks nehmen läßt. Dahinter steht ein immer noch übliches Bild vom moralisch integren Künstler, der nicht Hofkünstler sein kann, ohne sich subversiv zu verhalten oder das Anrecht auf Größe zu verlieren. Die einzige, allerdings bedeutende Schwäche der Arbeit liegt darin, dieses Konzept ungefragt übernommen und die Interpretation aller höfischen Werke Holbeins von dieser Warte aus begonnen zu haben. Der Heinrich des Whitehall-Bildes ist von Reynolds im Kinderbildnis als Popanz decouviert worden. Wer sagt uns, daß die elitären Kreise des Hofes, die im 16. Jh. das Bild zu sehen bekamen, in der potenten Pose des Königs nicht einfach eine Bestätigung dessen erkannten, was Programm und Inschrift des Bildes verkünden: die Fähigkeit, eine Dynastie weiterzuführen und wehrbereit den Kirchenschutz gegenüber Rom zu beanspruchen?

Stefan Gronerts *Bild-Individualität* befaßt sich am Exempel der Erasmusporträts mit der Frage, was das jeweilige Werk zum jeweils einzelnen, individuellen mache. Die Erasmusporträts werden dabei einer nahsichtigen Formanalyse unterzogen. Insgesamt zielt die Arbeit jedoch auf ein allgemeineres Erkenntnisinteresse: daß die Individualität des Einzelwerks beschrieben werden könne und wie sich die Bildgattung des Porträts eben nicht durch die dem Bild nachgeordnete Funktion, die Identität des Dargestellten zu bewahren, sondern durch die dem Bild als solchem zugehörige Eigenschaft der Individualität bestimme. Dabei gelingen Gronert durchaus eindringliche Analysen der Porträts. Er zeichnet eine Entwicklung nach, die Holbein von der Bestimmung der Person des Erasmus mittels der Attribute (Longford Castle) über die dann allein vorherrschende Angleichung an die Iko-

nographie des hl. Hieronymus (Paris, Basel) schließlich zur Fokussierung allein auf die Gestalt unter Aufgabe aller Anleihen bei den dem Thema fremden Bildfindungen führte. Es fällt der Rez. freilich schwer, die (im Text nicht mitgeteilten) Prämissen dieser Untersuchung zu teilen. Denn selbstverständlich beinhaltet der von Gronert festgestellte Gang der Entwicklung in Holbeins Erasmusporträts eine Wertung; sie stützt sich auf ein abstraktes, nicht aus den Gegebenheiten des 16. Jh. abgeleitetes normatives Verständnis vom Bildnis an sich, und sie postuliert eine Folgerichtigkeit, die unter souveräner Vernachlässigung aller äußeren Umstände ungewollt und gegen die Absicht des Autors suggeriert, Holbein habe aus eigenem Antrieb eine Erasmus-Serie gemalt. Mit den Porträts taten sich die Autoren des Holbeinjubiläums insgesamt schwer: Die virtuoson ikonographischen Deutungen einzelner Werke (Erasmus durch J. Müller, s. o.; die Botschafter im Londoner Ausstellungskatalog von Susan Foister u. a.) und die grundsolide Typengeschichte Grieners können nicht verdecken, daß für das Gros der Porträts, darunter auch das Familienbildnis des Morus, nichts als rühmende Worte gefunden wurden.

Da man sich zusehends scheut, Tafelbilder den Gefahren von Transporten auszusetzen, blieben die Möglichkeiten, den Rang Holbeins einem größeren Publikum vor Augen zu führen, auf Kabinettausstellungen in den einzelnen Häusern (London und Basel) oder auf die Sparte der Graphik beschränkt. In Basel präsentierte Bernd W. Lindemann die frisch restaurierte Schulmeistertafel, indem er sie in die Geschichte des Genrebildes einzuordnen versuchte. Das überzeugte insofern, als auch die übrigen (ausschließlich dem eigenen Haus entstammenden) Exponate Motive des Alltagslebens ebenfalls in von anderen, und durchaus verschiedenen Zwecken der Gemälde und Graphiken bestimmten ikonographischen Zusammenhängen aufwiesen.

Auf das Jubiläum vorausschauend, war in der Londoner National Gallery Holbeins Doppelporträt des Jean de Dinteville und des Georges de Selve, besser bekannt als die 'Botschafter', von seinem einhundertjährigen Firnis und den Retuschen befreit worden. Das frisch restaurierte Bild wurde mit den übrigen Gemälden Holbeins aus dem Besitz der Galerie und einigen Leihgaben ausgestellt und mit Realien, die denen im Bild entsprechen, konfrontiert. Die erneute Untersuchung der astronomischen Instrumente, die Holbein auf dem wie zu diesem Zweck konstruierten Gestell zwischen den beiden Freunden ausbreitete, ergab, daß alle diese Geräte, wie auch die Laute mit der gerissenen Saite, »außer Betrieb« gezeigt sind. Im Unterschied zum Globus, auf dem Schloß Polisy, der Sitz der Dinteville, eingetragen ist, weisen Orts- und Zeitangaben der Geräte also keinen Bezug auf die Situation der beiden Porträtierten auf. Daher verzichtet der Katalog auf spitzfindige ikonographische Interpretationen zugunsten eines breiteren Nachweises von Parallelen zu dem auffallendsten Gegensatzpaar des Bildes: dem Kontrast zwischen dem anamorphotisch verzerrten Totenschädel zu Füßen Dintevilles und dem hinter dem Vorhang im Hintergrund verborgenen, gleichfalls erst auf den zweiten Blick wahrnehmbaren Kreuzifix. Neben einigen Porträts, die den Dargestellten einen Totenschädel halten lassen, und Rogier van der Weydens Braquediptychon, das auf den Außenseiten der Tafeln dieselbe Kombination von Schädel und Kreuz, Zeichen für Tod und Überwindung des Todes, präsentiert, verweist Foister auch auf die Hieronymusikonographie, die Holbein (und sicher auch dem humanistisch interessierten Dinteville) vertraut war. Angesichts des Aufwands an Objekten erscheint aber doch fraglich, ob die Annahme schlichter Unvertrautheit mit dem Funktionieren der Instrumente oder einer gewissen Nachlässigkeit von Seiten des Malers im Arbeitsprozeß ausreichen, um die für die Londoner geographische Lage falsch eingestellten oder zweierlei Zeit anzei-

genden Uhren zu erklären und sie daher in einem Gesamtkonzept, das der in Dintevilles Briefen überlieferten Melancholie Ausdruck geben solle, ganz beiseite zu schieben.

Der zweite Teil des Katalogs beschreibt die Schritte, in denen das Bild vermutlich entstand: Zwar sind zu den 'Botschaftern' keine Zeichnungen erhalten, und Holbeins graue Untermalung ließ in der Infrarotuntersuchung kaum Unterzeichnung sichtbar werden. Es sind aber inzwischen ausreichend Studien zu anderen Gemälden Holbeins angestellt worden, so daß der Arbeitsprozeß mit einiger Plausibilität nachgezeichnet werden kann. Als besonders nützlich wird man die ausführliche Darstellung der Malweise in ihrer Entwicklung von den frühen Basler Bildern bis hin zu den Botschaftern ansehen: Im Ergebnis läßt sich festhalten, daß Holbein mit den Jahren der Praxis noch vieles dazu lernte. Wie er das tat, bleibt freilich offen, der vage Hinweis auf Leonardos Sfumato hilft da nicht viel. Mit Hilfe einer Computersimulation konnte geklärt werden, welches Konstruktionsverfahren Holbein für die Anamorphose einsetzte. Auch in diesem Fall gab es keine Spuren von Holbeins Arbeit, von der Anfertigung einer Zeichnung bis hin zur Übertragung auf die Tafel. Das Computerbild erlaubte aber die Wiederherstellung des in diesem Bereich stark beschädigten Bildes. Wo das Bild in Polisy hing, wie man die Porträts und die Anamorphose betrachtete, kann wohl nicht mehr geklärt werden: einzig die Möglichkeit, das Bild habe dem vorbeigehenden Betrachter, etwa in einem Treppenhaus, zuerst das unverzerrte Bild des Schädels, dann die beiden Freunde präsentiert, ist wohl auszuschließen. Während die Autoren große Anstrengung darauf verwenden, die Arbeitsweise und Maltechnik Holbeins sowie die Ikonographie des Bildes durch Nachweise von Parallelen ins Gesamtwerk des Malers einzubetten, unterbleibt diese Recherche für die Anamorphose weitgehend. Da werden zwar annähernd gleichzeitige deutsche und englische anamorphotische Porträts erwähnt; daß sich Holbein aber selbst schon in seiner Basler Zeit für Fragen der Perspektive unter dem Aspekt eines dezentralen Betrachterstandpunkts interessierte, wie C. Müller im Basler Bestandskatalog anhand einer Gruppe von Zeichnungen nachwies, ist den Autoren entgangen. Ausgerechnet diese Bemerkungen Müllers sind auch im sonst so vieles wiederholenden Basler Ausstellungskatalog entfallen, zur Übersichtlichkeit der Holbeinforschung trägt das nicht unbedingt bei.

Christian Müller war als Organisator und Autor auch an der Ausstellung beteiligt, die eine Auswahl von »Meisterzeichnungen« der Kabinette Berlin und Basel von Zeitgenossen Holbeins, z. T. Künstlern der ihm vorausgehenden Generation, präsentierte. Der vom

Verlag sehr sorgfältig produzierte Katalog zeigt manches Blatt so gut wie noch nie und mag daher zu einer Überschätzung seiner etwas zu warmtonigen Abbildungsqualität verleiten; daß in diesem Bereich noch mehr möglich ist, erlaubt der Vergleich der (allerdings wenigen) Farbtafeln zu Holbeins Zeichnungen im Basler Bestandskatalog 1996.

Im Zeitalter von Besucherstatistiken ist es zweifellos nötig, Ausstellungen mit einem attraktiven Titel zu versehen; doch war der Basler/Berliner Titel mit den Namen der berühmtesten Deutschen auch Programm: Nicht nur sollten die unterschiedlichen Schwerpunkte der beiden Kabinette vor- und zusammengeführt werden; die Rahmung Holbeins durch Dürer und Grünewald entschied zudem die Nationalitätenfrage und erhob den Künstler im Vergleich mit den einem breiteren Publikum wohl immer noch bekannteren Vertretern deutscher Malerei zum Heroen der Renaissance in Deutschland. Das bedeutete eine mehrfache Festlegung im Konzept, die in der (Basler) Hängung nicht unbedingt zum Ausdruck kam, und die angesichts des reichen Materials, des erreichten Kenntnisstandes zu Basisfragen wie Technik, Zustand, Datierung, Zuschreibung und Provenienz nur als verpaßte Chance zu charakterisieren ist. Was dem Ausstellungskonzept zufolge mit Renaissance gemeint sei, wird in Müllers Einführung zum Katalog allenfalls angedeutet; denn hier fallen in großer Knappheit nur Schlagworte, die in den Katalognummern mit Inhalt hätten gefüllt werden müssen: bürgerliche Auftraggeber in den Städten; zeichnerische Vorbereitung der Auftragsarbeiten; Emanzipation von Zeichnung und Druckgraphik »aus ihrer unmittelbaren Zweckgebundenheit«, Selbstverständnis der Künstler als Künstler, Naturstudium — und all dem deutlich nachgeordnet, weil bei nur wenigen Künstlern vorrangig — die Rezeption italienischer Kunst. Wenig von dem, was im Vorwort kurz anklingt, taucht in den Katalognotizen wieder auf. Dies mag an zweierlei liegen: Zum einen wurden für einen

großen Teil der Berliner Blätter — alle Zeichnungen Dürers — die von Fedja Anzelewsky und Hans Mielke verfaßten Texte des Bestandskatalogs (1984) übernommen, durch Stefan Morét mehr oder weniger (eher weniger) redaktionell überarbeitet bzw. gekürzt und manchmal um zusätzliche Erläuterungen ergänzt. Ähnliches gilt für Müllers Texte zu den Basler Zeichnungen Holbeins, die (gekürzt) dem Bestandskatalog von 1996 entstammen. Nun ist gegen Arbeitsökonomie und gegen ausführliche Selbstzitate nichts einzuwenden, wenn sie als solche signalisiert werden. Dies ist allerdings durchweg unterblieben. Es mag auch sein, daß die Forschung zu Dürer 1997 nicht weiter ist als 1984, dennoch mutet das »heute« von 1984 in Anzelewskys Dürertexten von 1997 eigenartig an (1997, Nr. 10.1, Nr. 10.9). Darüber hinaus hat die Übernahme älterer Texte und ihres im Bestandskatalog legitimen inhaltlichen Schwerpunkts (Datierungs- und Zuschreibungsfragen) verhindert, die Eingangsthese Müllers zu untersuchen und zu bestätigen. Zudem hat die Auswahl der Blätter das bevorzugt, wofür sich Sammler im 16. Jh. interessierten, und was daher auch das Gros der erhaltenen Blätter des 15. und 16. Jh.s darstellt: die »bildhaft« (so mehrfach im Katalog) ausgeführte, technisch aufwendige Zeichnung. Die Geschichte des Begriffs der »Meisterzeichnung« war daher ausgeblendet. Bleibt man, wie auch die Hervorhebung der drei berühmtesten im Titel der Ausstellung suggeriert, beim Konzept des ‚Meisters‘, und dies hätte, da sich dieses Konzept im deutschsprachigen Bereich um 1500 formiert, durchaus seine Berechtigung — dann ist doch nach den Kriterien für die damit implizierte Hierarchie zu fragen, die den übrigen 22 in Basel präsenten Zeichnern nur den Rang von Kleinmeistern zuwies. Hätte die Konsequenz, der Wille zur Koordination, die Zeit etc. weiter gereicht, dann hätte sich vielleicht in der Konfrontation von Blättern wie der Skizze eines Nürnbergers (Wilhelm Pleydenwurff?) zum Stötteritzer Altar (Nr. 4.1) mit

Dürers eigenhändig signierter Skizze der ‚Ruhe auf der Flucht‘ (Nr. 10.25) klären können, wozu im Fall der deutschen Zeichner der Begriff der Renaissance taugen kann. Die Differenz zwischen dem mit motivischen Versatzstücken arbeitenden Zeichner des älteren Blatts und dem auf der Grundlage einer standardisierten Ikonographie frei erfundenen Dürer einerseits, die Wertschätzung der Skizze durch den Künstler andererseits, die der Vorliebe der Sammler für die »prima idea« eines Künstlers offenbar deutlich vorausgeht, sind Signale für den von Müller beschriebenen Umbruch. Im Katalog ist davon nichts zu erfahren; die Blätter waren in Basel — aufgrund der insgesamt chronologischen und kunstlandschaftlich organisierten Präsentation — weit von einander getrennt. Holbein wurde in der Basler Hängung, die im Katalog nachgezeichnet ist, zum voraussetzungslosen Vollender der Ansätze, die die älteren Künstler und seine Altersgenossen vorgeführt hatten. Alle Sparten seines zeichnerischen Schaffens waren in wenigstens einem Blatt vertreten. Der direkte Vergleich mit Dürer/Grünwald war vermieden; die weiträumige Trennung von den Blättern Holbeins d. Ä. und der Burgkmairs verhinderte die Anschauung dessen, was er in zeichentechnischer Hinsicht seiner Augsburger Ausbildung verdankt haben mag.

Die Präsentation des Basler druckgraphischen Bestandes mußte in Zeiten knapper Mittel ohne frische Passepartouts auskommen und geriet, auch aufgrund der allzu dichten Drängung, etwas unansehnlich, machte also die Druckgraphik einmal mehr zur ärmeren Schwester der im selben Haus gleichzeitig um so vieles besser präsentierten Zeichnung. Desto ansehnlicher ist die Publikation ausgefallen.

Christian Müller hat den in Basel vorhandenen, mit zwei Unica ausgestatteten Bestand an Druckgraphik bearbeitet und erstmals in eine Ordnung gebracht, die nicht — wie im Hollstein — den Daten des ersten Drucks, sondern denen des Entwurfs folgt. Dieses Bemühen um Holbeins Entwicklung als Entwerfer von

Graphik wird allerdings von dem anderen Ordnungsschema durchkreuzt, das die Blätter dann wieder in Kapitel nach den üblichen modernen Kriterien — Einzelblatt, Zierleiste, Textillustration, Druckermarken und Initialen — unterteilt. Die Blätter sind wenn möglich in originaler Größe, in jedem Fall aber in hervorragender Qualität abgedruckt; da im Basler Kupferstichkabinett nur wenig aus dem graphischen Werk Holbeins fehlt, wird der Katalog zu einem vorzüglichen, gerade auch die Eigenschaft des Bilderbuchs hervorkehrenden Arbeitsmittel. Zu letzterem tragen auch die Einführung und die jedem Blatt bzw. jeder Folge zugeordneten Notizen Müllers bei. Die Recherchen zu den Provenienzen ergaben, daß weniger, als bisher vermutet, aus dem Amerbachkabinett überliefert ist, vielmehr manches Blatt daraus veruntreut wurde und erst später, im selben oder anderen Exemplar, in das Kupferstichkabinett zurückkehrte.

Die Katalognotizen klären für jedes Blatt noch einmal die Provenienz, sie enthalten Angaben zur Verwendung der Titelblätter und Illustrationen, erläutern die Datierung und diskutieren, wenn auch nicht in jedem Fall, die Frage nach dem Formschneider. Im Unterschied zu Dürer etwa hat sich Holbein selbst nicht an Drucktechniken versucht, und Kupferstiche sind nicht überliefert. Auch wenn an diesem Punkt als Ursachen vor allem die mangelnde Ausbildung und die mangelnde Gelegenheit zu nennen sind — weder Augsburg noch Basel waren Zentren des Kupferstichs —, schließt dies die Frage nach dem Verhältnis von Entwurf und Druck nicht aus. Ganz allgemein stellt Müller in der Einleitung zwar eine große Nähe zwischen Holbeins Zeichnung und Graphik fest, indem er auf das durchaus ähnliche Verhältnis von Kontur und Binnenstruktur verweist; ganz allgemein charakterisiert er die Rolle des Formschneiders als desjenigen, der die »Hand Holbeins... in distanzierter Form, in gewisser Weise neutraler und objektiver« habe vortragen helfen. Der — allerdings sehr vorsichtig formulierte — Versuch einer Deutung von Holbeins Intentionen geht indes vielleicht schon zu weit: Wenn sich in Zeichnungen eine (der graphischen Reproduktion entgegenkommende) »Konzentration auf den Bildgegenstand oder Zurücknahme spontaner Äußerungen« zeige, ist das zwar zuerst auf den Zweck von Holbeins (überkommenen) Zeich-

nungen zu bewerten. Daraus kann aber kaum der Schluß gezogen werden, ihn habe am fertigen Werk nur mehr das »Bild als Erfindung, seine konsequente Struktur und Aussage« interessiert. Anders formuliert: Auch die von Müller mehrfach so eindringlich beschriebene Klarheit der Linie mag zwar einen Liebhaber gegenüber der — kalkulierten? — Spontanität einer Zeichnung z. B. Altdorfers enttäuschen, sie kann aber von Holbein in ähnlicher Weise als Stilmerkmal eingesetzt worden sein. Was wissen wir über das, was im Verständnis von Künstlern des 16. Jh.s dem entsprach, was wir heute Stil zu nennen gewohnt sind, und welchen Rang sie dem gaben?

Wie wenig Konsens über das Ausmaß besteht, in dem Formschneider das Erscheinungsbild des Blatts selbständig bestimmten, zeigte die Diskussion über den Basler Vortrag von Christian Rümelin zu den Holzschnitten mit den Alternativentwürfen für Dolchscheiden. Wie sehr umgekehrt die Graphik als Werk des Erfinders gilt und wie sehr der Nachruhm Holbeins gerade auf den Drucken beruhte, konnte Volker Manuth auf der Basler Tagung mit zahlreichen Belegen zur Verbreitung und zu Preisen im Kunsthandel des 17. Jh.s zeigen, demonstrierte Konrad Hoffmann mit seiner Gegenüberstellung von Rubens' Adaption von Holbeins Todesbildern und belegte Carsten-Peter Warncke noch einmal in seinem Gang durch Holbeins graphisches Werk.

Die Bilder, die sich die Kunsthistoriker des ausgehenden 20. Jh.s vom Künstler Holbein machen, sind erstaunlich divers, und dies macht die Lektüre so vieler Publikationen zu einem lehrreichen Unternehmen. In einem aber gleichen sie sich: Wir scheuen uns, dem Wunsch nach der Darstellung der Persönlichkeit nachzugeben, versagen es uns, diese Person im Werk suchen, sondern erkunden ein Konzept, unser Konzept. Der »unbekannte Mann« ist kein Gegenstand der Kunstgeschichte, sondern der Literatur. Im Holbeinjahr hat allein Derek Wilson versucht, durchaus ohne Scheu vor anschaulichen Klischees

den ein größeres Publikum vielleicht auch interessierenden Fragen nachzugehen, wie sich der wohl ein schwäbisch gefärbtes Deutsch sprechende, einiger Rudimente des Lateinischen kundige Holbein als Gastarbeiter in London verständigte. Bättschmann/Grieners Holbein ist ein Europäer, Bucks Holbein ist ein treuer Freund, wenn auch Pragmatiker, niemand der sich mit den philosophischen und theologischen Problemen belädt, die die Humanisten umtreiben. Und er ist international, fähig all das, was er unterwegs gesehen hat, in sein Werk zu integrieren. Buck beschränkt sich mit dieser Aussage, anders als Bättschmann/Griener, auf den Künstler am englischen Hof, gibt diesem Phänomen also einen historisch enger begrenzten Ort. Die Frage, ob die Institution Hof oder das Fehlen einer großen Tradition englischer Malerei dem

Künstler die Möglichkeit eröffneten, sich ohne Bindung an stilistische und motivische Traditionen eines Ortes zu betätigen, oder ob der Verlust traditioneller Arbeitsmöglichkeiten im Basel der Reformation, d. h. ökonomische Zwänge, oder schließlich persönliche bzw. zeittypische Neugier und Umtriebigkeit verantwortlich zu machen seien, diese Frage wurde immerhin auf dem Basler Kolloquium gestellt (Bättschmann), wenn auch nicht weiterverfolgt. Die Frage, ob dies nicht eine nur unserem Standpunkt gemäße, dem vornationalen Europa des 16. Jh.s aber unangemessene Frage ist, sei wenigstens erlaubt. Immerhin, den Kontrast zu dem anderen Konzept darzustellen, dem des »Nürnbergers«, aber weitgereisten und durch seine Graphik überall in Europa präsenten, damit nicht weniger internationalen Dürer, könnte hilfreich sein.

Katharina Krause

MATTHIAS EBERLE

Max Liebermann 1847-1935

Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien

in Zusammenarbeit mit dem Paul Cassirer-Archiv (Walter Feilchenfeldt, Zürich) und mit Unterstützung der Erben Liebermanns. 2 Bde, München, Hirmer Verlag, 1995, 1996, 1301 S., 1596 Abb., davon 384 farbig, DM 1.480,- ISBN 3-7774-6760-X

Kritische Werkverzeichnisse gehören zu den nützlichsten Büchern, die ein Kunsthistoriker verfassen kann. Sie erfordern Kennerschaft, heute eine eher seltene Qualität, und Ausdauer. Bei einem sehr bedächtig arbeitenden Maler wie Jan Vermeer van Delft, von dem nur noch 31 gesicherte Gemälde bekannt sind, ist ein Werkverzeichnis leichter zu erstellen als bei einem sehr alt gewordenen und fast bis zuletzt unablässig produzierenden Maler wie Max Liebermann. Hier beruht die Schwierigkeit, ein Verzeichnis auch nur der Ölgemälde zusammenzustellen, nicht nur auf der bloßen Quantität, sondern auch auf dem Umstand, daß für den Maler das Hervorbringen in den späteren Jahren offenbar zu einem Bestandteil des physischen Lebens geworden ist. Anders

ist das ständige Variieren der gleichen Motive im Spätwerk schwerlich zu erklären.

Matthias Eberle hat in fast zwanzigjähriger Arbeit ein 1682 Gemälde und Ölstudien umfassendes Œuvre zusammengestellt (er selbst schreibt: »fast 1800«) und in zwei üppig ausgestatteten Bänden publiziert. Insgesamt 384 Gemälde sind in zumeist ganzseitigen Farbabbildungen von vorzüglicher Qualität, die übrigen bis auf wenige Ausnahmen von Bildern, von denen keine Fotos zu beschaffen waren, in guten Schwarzweißabbildungen reproduziert. 377 Gemälde sind verschollen. Zehn sind eindeutige Kriegsverluste.

Diese Arbeit war erschwert durch den Verlust wichtigen Quellenmaterials als Folgen der Mißachtung Liebermanns im Dritten Reich und des Krieges. Es standen