

Fremdartig nimmt sich dagegen die Darstellung einer Hl. Familie aus, die von Friedländer (*ENP* 7, Add. 203) dem Meister von Frankfurt, von G. jedoch dem San Diego-Maler (Kat. 49, fig 37) zuerkannt wird. Unseres Erachtens handelt es sich jedoch nicht um ein Werk aus dem Umkreis des Meisters von Frankfurt, sondern um die Arbeit eines ganz unter dem Eindruck von Joos van Cleve stehenden Künstlers.

Ohne allen Fragen nachgehen zu können, wird doch deutlich, daß es G. nicht vollends gelungen ist, den Katalog der Werke von problematischen Zuschreibungen zu befreien, wobei die Einführung von weiteren Meistern mit Notnamen leider nicht die erwünschte Klärung der komplizierten Materie erbracht hat. Dennoch ist die Arbeit vor allem deshalb zu begrüßen, weil damit ein so wichtiger Künstler wie der Meister von Frankfurt erstmals in einer eigenen Monographie mit ausführlicherem Werkkatalog behandelt wird. Die ausgewogene Darlegung des derzeitigen Erkenntnisstandes, die nützlichen Verzeichnisse vorbildhafter oder mehrfach verwendeter Kompositionselemente, die aufschlußreiche Sammlung von Quellen zu Hendrik van Wueluwe sowie nicht zuletzt die bemerkenswert umfassende Bibliographie machen die Arbeit zu einem Kompendium, mit dem sich alle künftigen Bearbeiter freilich auch kritisch auseinandersetzen haben.

Rainald Grosshans

JOHN ROWLANDS, *The Paintings of Hans Holbein the Younger, Complete Edition*. Oxford, Phaidon Press Ltd. 1985. 288 S., 321 Abb., davon 37 farbig.

Die erste Gesamtausgabe der Gemälde Hans Holbeins des Jüngeren, 1950 bei Phaidon erschienen, stammte von dem Schweizer Paul Ganz. Es lag nahe, die Neuauflage dieses Werks einem kompetenten Engländer zu übertragen. Denn Holbeins Basler Jahre sind — vor allem durch den unter Hans Reinhardts Leitung entstandenen Ausstellungskatalog *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (Kunstmuseum Basel 1960) — inzwischen gründlich durchforscht, während die Produktion seiner englischen Zeit immer unübersichtlicher wurde.

John Rowlands, längst ausgewiesen als hervorragender Kenner der oberrheinischen wie der englischen Kunst der Holbein-Zeit, hat in dem neuen Band gute Arbeit geleistet. In einem einleitenden Text, der nach Holbeins Lebensabschnitten gegliedert ist, schildert er anschaulich dessen Lebensgang, seine Umwelt in Basel und London sowie die Entstehung seiner wichtigsten Malwerke, wobei gelegentlich auch auf Zeichnungen und Holzschnitte verwiesen wird, so daß diese wichtigen Komponenten seines Werks wenigstens anklingen. Darüber hinaus werden im Text Fragen der Zuschreibung und Ikonographie, des Erhaltungszustands und der Provenienz einzelner Stücke diskutiert, kleine Exkurse beschäftigen sich etwa mit den Ursprüngen des Holbeinschen Rundporträts (bei Lucas Cranach d. Ä.) und der Bildnisminiatur (bei Jean Clouet). Ein leider zu knapp und summarisch geratener Abschnitt gilt den Kopisten und Nachahmern. Der abschließende kurze Vergleich Holbeins mit Dürer wird beiden nicht gerecht, da nur sehr wenige sie verbindet, nicht einmal die Generation. Hans Baldung Grien wäre wahrscheinlich ein ergiebigerer Vergleichspartner gewesen.

Rowlands bestätigt noch einmal, was schon im Basler Katalog nachdrücklich vertreten wurde: daß Carel van Manders Angabe, Holbein sei nicht in Italien gewesen, nicht zu bezweifeln ist. Mit Recht mißt Rowlands der Frankreichreise von 1524 große Bedeutung für Holbeins künstlerische Entwicklung zu. Neu ist seine Beobachtung, daß Anna Boleyn als Königin durch Aufträge Holbein erheblich gefördert hat. Weniger überzeugt dagegen die Annahme, der Maler habe Anna von Kleve zu schmeichelhaft porträtiert und deshalb die besondere Gunst Heinrichs VIII. eingeübt.

Der Text liest sich gut, nur bietet er gelegentlich dem kontinentalen Leser, der mit der Geschichte Englands zur Zeit Heinrichs VIII. nicht gründlich vertraut ist, zu wenig Information. Wer nicht weiß, daß Christina von Dänemark eine verwitwete Herzogin von Mailand war, hat auf S. 116 f. Verständnisschwierigkeiten. Auch erführe man z. B. gern, daß Anna von Kleve nicht, wie manche andere, auf dem Schafott geendet ist, sondern mit dem Titel einer „Schwester des Königs“ diesen auf Schloß Richmond sogar überlebt hat. Verdrießlich sind, wie schon Lorne Campbell in ihrer Rezension (*Burl. Mag.* 128, 1986, S. 149 ff.) angemerkt hat, die zahlreichen Druckfehler. So findet man „Melanchthon“ stets nur mit einem h geschrieben (außer im Register).

Die Abbildungen machen im ganzen einen recht guten Eindruck, besonders die Farbtafeln, während die schwarzweißen manchmal etwas soßig wirken. Beschneidungen wie beim Amerbach-Porträt (Farbabb. 11 und Abb. 8) und beim Bild der „Gesandten“ (Farbabb. 20 und Abb. 81 — wo ist der vom Vorhang halb verdeckte Kruzifix?) sollten in einem so anspruchsvollen Abbildungswerk nicht vorkommen. Eine große Hilfe für den Benutzer wäre es, wenn unter jeder Abbildung die Originalmaße verzeichnet und bei benachbarten Abbildungen die relativen Größenverhältnisse berücksichtigt wären: Beim Ehepaar Guildford (Nr. 25 und 26; Abb. 53 und 54) ist das Bildnis Sir Henrys infolge nachträglicher Beschneidung heute um etwa 5 % kleiner als das seiner Frau, was bei den Abbildungen immer noch eine Höhendifferenz von etwa 1,25 cm ausmachte; deren Berücksichtigung würde den sehr störenden Größenunterschied der Dargestellten korrigieren.

Der Katalog ist anders gegliedert als in der Ausgabe von Ganz, aber kaum weniger unübersichtlich, vor allem nicht bei den „Rejected Paintings“. Wäre es nicht möglich gewesen, das gesamte erhaltene malerische Werk — Tafelbilder, Wandbildfragmente und Miniaturen — in einem Katalog der authentischen Bilder chronologisch geordnet zu versammeln und alles übrige einschließlich der nicht eigenhändigen Kopien als „rejected“ zusammenzufassen? Das Einteilungsschema hätte zumindest irgendwo erläutert werden müssen. So fragt man sich ratlos, warum das Bildnis des jungen Mannes in Washington (Nr. R. 42), das Rowlands einem Basler Holbein-Zeitgenossen zuschreibt, bei den „Paintings of Doubtful Status“ gelandet ist statt bei den „Paintings by Other Continental Masters“, wo man es spontan suchen würde. Das Auffinden der Werke im Katalog wird ohnehin dadurch erschwert, daß das Standortverzeichnis sehr lückenhaft ist (selbst im Katalog mit eigener Nummer geführte Stücke fehlen dort, so etwa unter Karlsruhe Nr. R. 12). Eine sorgfältige Schlußredaktion (samt Überprüfung der Literaturzitate) hätte dem Buch gutgetan.

Dankbar notiert man die genauen Katalogangaben über das Material der Bildträger. Die Bezeichnung der Wandbilder als „Frescoes“ trifft jedoch nicht den Tatbestand: Tat-

sächlich handelt es sich um Secco-Malerei, z. T. wohl auch mit Ölfarben — daher ihr relativ rasches Vergehen. Sehr vermißt man bei den Katalogeinträgen eine Rubrik „Condition“, wie sie etwa Ronald Lightbown in seiner 1986 ebenfalls bei Phaidon erschienenen Mantegna-Monographie bietet. Dort erführe man vielleicht, was es mit dem hellen Riß auf sich hat, der durch das Gesicht des Wiener Porträts der Jane Seymour (Nr. 62; Abb. 99 f.) läuft. Dort hätte auch Auskunft gegeben werden müssen über die Restaurierung des Bildnisses der Christina von Dänemark (Nr. 66; Farbabb. 26, Abb. 105 f.) und über das Verschwinden des im Katalog zitierten, auf den Abbildungen aber nicht mehr sichtbaren Cartellino. Erst die kleine, bei Rowlands nicht genannte Monographie von Michael Levey (*Holbein's Christine of Denmark*, 1968) gibt hier Aufschluß. Sehr zu begrüßen ist dagegen die gründliche Erforschung der Provenienzen.

In seinem Katalog erweist sich Rowlands als rigoroser Purist. Das von Ganz für authentisch gehaltene Œuvre hat er um etwa ein Viertel zusammengestrichen — für Einzelheiten sei auf das kritische Referat von Lucas Wüthrich (*Zeitschr. f. Schweiz. Archäol. u. Kunstgesch.* 43, 1986, S. 337 f.) verwiesen. Nur drei seit 1950 aufgetauchte Gemälde konnte Rowlands dem authentischen Werk Holbeins hinzufügen: das Terminus-Emblem des Erasmus in Cleveland (Nr. 35) sowie zwei Bilder, deren Zuschreibung auf Fritz Grossmann zurückgeht: die „Allegorie des Alten und Neuen Bundes“ in Edinburgh (Nr. 56; sicher in England entstanden und nicht, wie Grossmann annahm, in Basel) und ein männliches Bildnis in Privatbesitz (Nr. 71), das jedenfalls nach der Abbildung (wie schon Wüthrich angemerkt hat) nicht ganz überzeugend wirkt.

Rowlands hat Holbeins Frühwerk arg gelichtet. Die 1515 datierte Tischplatte des Hans Baer im Zürcher Landesmuseum (Nr. R. 11) beläßt er, Wüthrich (*a. a. O.*, 35, 1978, S. 170 ff.) mit Recht folgend, dem Hans Herbst. Dagegen gibt er die „Kreuztragung Christi“ in Karlsruhe (Nr. R. 12) einem Augsburger Meister, wobei er sich auf eine — wenig einleuchtende — Zuschreibung durch Otto Benesch (*Zeitschr. f. bild. Kunst* 64, 1930—31, S. 39 ff.) beruft. Inzwischen hat Hans Reinhardt die Tafel — wie schon Hans Koegler (Thieme/Becker 16, 1923, S. 452), aber mit besseren Argumenten — jenem in Basel tätigen Straßburger Hans Herbst zugeschrieben (*Cahiers Alsac. d'Archéol., d'Art et d'Hist.* 26, 1983, S. 137 f.). Das Kostüm des Antreibers links hinter Christus und das Barett des Hauptmanns mit den langen Straußenfedern entsprechen — wie man etwa bei Niklaus Manuel sehen kann — eidgenössischer Kriegertracht, weisen also nach Basel, wie ja auch die Herkunft der Tafel.

Die fünf Passionsleinwände des Basler Kunstmuseums weist Rowlands (Nr. R. 13) dem Hans Dig zu, einem in Basel tätigen Schwager Hans Herbsts, wobei er einem sehr bedenkenswerten Vorschlag von François Maurer (*Kunstdenkm. d. Schweiz, Kanton Basel-Stadt*, V, 1966, S. 451 ff.) folgt. Anders jedoch als Maurer, der an eine Mitwirkung Holbeins denkt, läßt er hier die Notiz im Amerbach-Inventar von 1586 unbeachtet, die zwei der Bilder ausdrücklich als erste Arbeiten Holbeins bezeichnet. Vor allem die Geißelungsszene, deren Christus übrigens durch Baldungs großen Sebastiansholzschnitt von 1514 angeregt ist, legt zumindest eine Mitarbeit Holbeins nahe. Die exaltierte Bewegtheit der Geißelungsfiguren korrespondiert mit den gespreizten Haltungen der Sitzenden auf der gleichzeitigen Schulmeistertafel von 1516 (Nr. 1), eine ähnlich drastische Typisierung kehrt wieder auf der Basler Helldunkelzeichnung der „Kreuztragung“

(Kat. Basel 1960, Nr. 208), deren Zuschreibung an Holbein schon wegen ihrer ausgeprägten Linkshändigkeit nicht zu bezweifeln ist. Ihre derben Gesichtstypen weisen zurück auf die Wolfegger Musterbuchblätter von 1507 (N. Lieb/A. Stange, *H. Holbein d. Ä.*, 1960, Nr. 113—116), die gemeinhin mit Sigmund Holbein in Verbindung gebracht werden, vielleicht jedoch als Jugendwerke des jüngeren Hans, entstanden in der väterlichen Werkstatt, angesehen werden können.

Die Zuschreibung der Basler Tafel mit dem „Urteil des Salomo“ (Nr. R. 15) an den in Basel tätigen Maler Conrad Schnitt (Monogrammist C S) leuchtet ein. In denselben Zusammenhang gehört wohl auch der „Marienod“ der Wiener Akademie (Kat. Basel 87), den schon R. Riggenbach mit Schnitt in Verbindung gebracht hat. Die engen Beziehungen dieser Tafel zur Augsburger Holbein-Werkstatt deuten vielleicht auf eine dort absolvierte Lehrlings- oder Gesellenzeit des aus Konstanz stammenden Schnitt.

Zu den von der Holbein-Forschung besonders malträtierten Werken gehören die beiden Karlsruher Tafeln mit den Heiligen Georg und Ursula (Nr. R. 3). Babette Hartweg, Restauratorin an der Karlsruher Kunsthalle, hat sie gründlich untersucht und festgestellt, daß sie ursprünglich tatsächlich Vorder- und Rückseite derselben Nadelholztafel gebildet haben. Als weiteres wichtiges Untersuchungsergebnis ist festzuhalten, daß die oft bezweifelten Changeant-Töne im Kleid Ursulas großenteils original, in den Faltenzügen des Rocks freilich später teilweise kräftig verstärkt und ergänzt worden sind. Rowlands vermag in den beiden Heiligen keine Arbeiten des jüngeren Hans zu erkennen, Bruno Bushardt dagegen (*H. Holbein d. Ä.*, 1987, S. 17) kann sie sich nicht als Werke des älteren vorstellen.

Jacob Burckhardt hatte 1881 in einem Gutachten die beiden Tafeln vorbehaltlos dem jüngeren Holbein zugeschrieben (K. Martin, *J. Burckhardt und die Karlsruher Galerie*, 1941, S. 81), desgleichen — wenn auch unter Hinweis auf gewisse Schwächen — Alfred Woltmann (*Holbein u. s. Zeit*, 2. Aufl. 1874/76, I, S. 178 f., II, S. 130 f., wo er von der Zustimmung des großen Kenners Otto Mündler berichtet) und Eduard His (*Dessins d'ornements de Holbein*, 1886, S. X). Dagegen ist Hans Reinhardt wiederholt für eine Autorschaft des Vaters eingetreten (so etwa im Kat. Basel 1960, S. 21 f.), Lieb und Stange (*a. a. O.*, Nr. 46 f.) folgten ihm halbherzig.

Es ist schwierig, sich die beiden Tafeln als Alterswerke des Vaters vorzustellen, entstanden nach dem Münchner „Sebastiansaltar“ von 1516 und nach dem Lissaboner „Lebensbrunnen“ von 1519 (Lieb/Stange, Nr. 40 und 43). Von diesen unterscheiden sie sich sowohl durch eine härtere, mehr zeichnerische Formgebung als auch durch einen wärmeren Farbklang. Vergleicht man sie mit den Flügelfiguren des „Sebastiansaltars“, die angesichts der traditionsgebundenen Aufgabe gewiß als Muster gedient haben, so zeigt sich bei den Karlsruher Heiligen eine mehr aus dem Körperganzen entwickelte Gesamtbewegung wie auch eine bestimmtere Ponderation. Ganz anders ist indessen die Weite des sie hinterfangenden Raums. Sie schweben nicht mehr in einem engen Gehäuse aus Architekturrahmen und hochgezogenem Landschaftsgrund, sondern stehen frei vor einer weiten Landschaft mit tiefem Horizont, und der Himmelsgrund reicht hoch über ihre Köpfe hinaus. Die Kühnheit dieser Lösung wird deutlich, wenn man bemerkt, wie der Maler die Weite des Himmelsgrundes dann doch wieder etwas zurückgenommen hat: beim Georg durch die wehende Fahne, bei der Ursula durch den Feigenstrauch, der

übrigens schon 1517 im Bildnis Amerbach (Nr. 7) und später auch in der „Darmstädter Madonna“ (Nr. 23) auftaucht.

Was bisher die Zuschreibung der Karlsruher Heiligen erschwert hat, war ihr Datum. Man las auf der Ursula-Tafel „1522“ und konnte sich eine Entstehung gleichzeitig mit der stilistisch offensichtlich fortgeschrittenen „Solothurner Madonna“ (Nr. 10), die dieses authentische Datum trägt, mit Recht nicht vorstellen. Babette Hartwiegs Untersuchungsergebnis hilft weiter: Etwa das rechte Viertel von Signatur und Datum auf der Ursula-Tafel liegt über einer Kittstelle, ist also nicht original (schon eine Zeichnung des 17. Jahrhunderts nach der Tafel [Karlsruher Kupferstichkabinett] zeigt hier Schäden und Unklarheiten). Der authentische Name reicht bis zum *B*, die Zahl bis zur zweiten *X*, was folgt, sind spätere Ergänzungen. Denkt man sich nun den Namen in der Schriftbreite der originalen Buchstaben komplettiert, so würde der authentische Teil des Datums (*MDXX*) achsialsymmetrisch darunterstehen, was angesichts der Sorgfalt, die der jüngere Hans auf seine Bildaufschriften verwandte, viel für sich hat, schon gar wenn dieses Datum auch stilistisch „paßt“.

Das tänzerische Schrittmotiv des hl. Georg, das die isolierte Einzelgestalt aktiviert, kehrt im Frühwerk des Sohnes wieder. Schon die bereits erwähnten gespreizten Sitzpositionen der jungen Burschen auf der Schulmeistertafel von 1516 (Nr. 1) weisen in diese Richtung. In reiner Form erscheint das Motiv dann bei dem rechten Schildhalter auf der Basler Scheibenisierung mit dem Wappen Fleckenstein von 1517 (Kat. Basel 199), im Jahr darauf bei dem hl. Georg auf dem Titelholzschnitt mit der Muttergottes zwischen den Freiburger Schutzpatronen (Kat. Basel 347), hier unter kompositionsbedingt gelängten Proportionen. Seine Fortbildung zu festerem Stand erfuhr es später in der Gestalt des hl. Adrian auf der Helldunkelzeichnung des Louvre (Kat. Basel 274). Auch der Kopftypus Georgs findet sich im Frühwerk: bei dem knienden Ritter des Basler Scheibenentwurfs mit der Madonna in der Nische (Kat. Basel 259). Zugleich bietet diese Madonna selber eine fortgeschrittene, freier bewegte Variante von Standmotiv und Gesamthaltung der Karlsruher Ursula. Näher steht dieser die Madonna der Braunschweiger Zeichnung von 1520 (Kat. Basel 241), noch näher — auch in Kostüm und Form der Krone — die Braut auf der Scheibenisierung mit Hochzeitspaar in der Bibliothèque Nationale Paris (Kat. Basel 239), wobei die andere Kopfhaltung motivisch bedingt ist. In dieser Zeichnung findet man am Hals der Braut das Schmuckstück wieder, das in etwas reicherer Form auch die hl. Ursula trägt: das Amulett mit dem Antoniuskreuz — zur Abwehr schwerer Krankheit. In der einfachen Version entdeckt man dieses Amulett nochmals auf dem Silberstiftporträt im Louvre (Kat. Basel 255), das Holbein 1522 für die „Solothurner Madonna“ verwendet hat, sowie auf einer der Basler Kostümzeichnungen (Kat. Basel 281). — Alle diese Beobachtungen, die im Werk des älteren Holbein nirgendwo eine Stütze finden, binden die Karlsruher Tafeln fest ein in das Frühwerk des Sohnes: als Arbeiten einer um 1520 bemerkbaren Übergangsphase von expressiver Bewegtheit zu stillerer, von innerem Ausdruck geprägter Zuständlichkeit.

Ein wichtiger neuer Ansatz zur Datierung und Würdigung des bedeutenden „Noli me tangere“-Bildes in Hampton Court, dem Rowlands (Nr. 17) gefolgt ist, stammt von Oliver Millar (*The Tudor ... Pictures in the Coll. of H. M. the Queen*, 1963, Nr. 32): die Tafel befand sich nicht, wie bisher angenommen, im Besitz Heinrichs VIII., sondern ist

erst 1680 im Whitehall-Palast nachweisbar und vermutlich identisch mit einem Bild gleichen Themas, das sich in Colombes bei Paris befand, dem Witwensitz der Königin Henrietta Maria, einer Tochter Heinrichs IV. von Frankreich und Gemahlin Karls I. von England. Da das Bild demnach wohl nicht in England entstanden ist, es andererseits aber die künstlerischen Erfahrungen der Frankreichreise von 1524 unmittelbar voraussetzt, nimmt Millar eine Entstehung während des Aufenthalts in Frankreich oder gleich danach, also in Basel, an. Der erste Vorschlag hat viel für sich, der zweite weniger, da keines der sonst in Basel entstandenen Bilder wie dieses auf Eichenholz gemalt ist, das in Frankreich hingegen gebräuchlich war.

Manche Anzeichen scheinen darauf hinzudeuten, daß Holbein mit diesem Bild, dessen hohen künstlerischen Rang vor allem Wilhelm Pinder (*Holbein d. J. u. d. Ende d. altdt. Kunst*, 1951, S. 48) erkannt und gewürdigt hat, etwas Besonderes im Sinne hatte. Schon die reiche Entfaltung der Landschaft ist ungewöhnlich in seinem Werk. Mit großer kompositorischer Sicherheit sind die Figuren eingefügt, wobei in dem strengen Gegenüber der beiden Hauptgestalten wie auch im Typus des Christuskopfes Erinnerungen an ein Werk des Vaters anklingen: an das um 1508 entstandene Votivbild des Ulrich Schwarz (Lieb/Stange, Nr. 28) — freilich auf einer Höhe der Stilisierung, die wiederum im Werk des Sohnes einzigartig ist. Die bannende Gebärde Christi und das Erstarren Magdalenas im Moment des Erkennens sind eindrucksvolle Erfindungen Holbeins, der sich zugleich in dem Gegensatz von himmlischem Glanz in der Grabeshöhle und aufbrechendem Morgenhimmel als bedeutender Lichtmaler zu erkennen gibt. Man hat den Eindruck, als habe er mit diesem in mehrfacher Hinsicht besonderen Bild einen Beweis seines Könnens geben wollen — etwa einem potentiellen Auftraggeber am Hof Franz' I., vielleicht diesem selber. In diese Richtung weist ja auch das mutmaßliche Auftauchen des Bildes in Frankreich, im Besitz einer französischen Königstochter. Daß Holbein sich damals wahrscheinlich geraume Zeit in Frankreich aufgehalten hat, ergibt sich schon daraus, daß aus dem Jahr 1524 weder datierte Gemälde noch Zeichnungen erhalten sind und daß die in den Vorjahren reiche Produktion von Buchholzschnitten plötzlich erheblich zurückging.

Denkbar wäre indessen auch, daß das Bild zwei Jahre später auf Holbeins erster Reise nach England, zu der er nach dem 29. August 1526 aufbrach, entstanden ist; und zwar in Antwerpen, im Kreis des Peter Gillis, dem er durch Erasmus empfohlen war. An hinreichender Zeit zur Ausführung des Bildes fehlte es nicht, denn der Brief Thomas Mores an Erasmus vom 18. Dezember 1526 (wenn das Jahr überhaupt richtig erschlossen ist) spricht nur von dem Maler Holbein, dessen Qualitäten More aus dem ihm übersandten Erasmus-Porträt (Rowlands 15, s. dort auch S. 58 f.) kannte, nicht jedoch von dem Menschen, der demnach damals noch gar nicht in England gewesen sein muß. Vielleicht hat Holbein also versucht, mit Hilfe dieses Bildes in Antwerpen Fuß zu fassen. Der besondere künstlerische Rang dieser Tafel ist jedenfalls nicht zu bezweifeln und wird schlagartig deutlich, wenn man Hans Baldungs Darmstädter Bild gleichen Themas von 1539 (G. v. d. Osten, *H. Baldung Grien, Gem. u. Dok.*, 1983, Nr. 86) danebenstellt. Über die von Millar genannte Kopie in Privatbesitz erfährt man leider bei Rowlands gar nichts.

Überhaupt fehlt manches, was vielleicht doch einer Erwähnung wert gewesen wäre — so bei der „Darmstädter Madonna“ (Nr. 23) der Hinweis auf das romantische, wohl

auf Ludwig Tieck zurückgehende Histörchen vom „Kindleintausch“: Maria habe das kranke Kind der Familie Meier auf den Arm genommen und auf seinen Platz ihren gesunden Sohn gestellt (H. A. Schmid, *H. Holbein d. J., Sein Aufstieg ...*, 1948, S. 197 f.). Von diesem Bild hätte man übrigens auch gern eine Abbildung der Röntgenaufnahme seines ersten Zustandes gesehen. — Ferner wäre es instruktiv gewesen, im Zusammenhang mit dem Doppelbildnis der französischen Gesandten von 1533 (Nr. 47) zu erfahren, daß Jean de Dinteville 1537 ein mutmaßliches Gegenstück hat malen lassen: „Moses und Aaron vor Pharaon“ als Allegorie der Familie de Dinteville, ausgeführt vermutlich von Félix Chrétien, heute im Metropolitan Museum New York (Ch. Sterling, *Metr. Mus. of Art, Cat. of French Paint. XV—XVIII Cent.*, 1955, S. 44 ff.; s. auch O. Bonfait in: *Rev. de l'Art* 1986, Nr. 73, S. 36: genaue Provenienz der beiden Bilder, die erst 1787 getrennt worden sind).

Alle diese Bemerkungen berühren nicht den Kern von Rowlands' Leistung. Es ist ihm gelungen, aus einer großen und unübersichtlichen Masse von Zuschreibungen ein streng gefaßtes Œuvre von authentischen Gemälden und Miniaturen auszusondern und es chronologisch zu ordnen. Kleine Verschiebungen sind gewiß nicht auszuschließen; sie werden sich aber stets zu orientieren haben an dem von Rowlands zuverlässig eingegrenzten Kernbestand. Zu wünschen ist nun, daß auch das übrige Werk dieses großen und vielseitigen Künstlers — seine Zeichnungen, die von ihm gerissenen Holzschnitte und die nach seinen Entwürfen gefertigten Scheiben — in solide gearbeiteten, handlichen Ausgaben zugänglich gemacht wird.

Johann Eckart von Borries

Mitteilungen des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker e. V.

XXI. DEUTSCHER KUNSTHISTORIKERTAG, FRANKFURT A. M.

28. 09.—01. 10. 1988

„KUNST — GESCHICHTE — MODERNE — POSTMODERNE“

Vorläufiges Programm

Mittwoch, den 28. 9. 88

11.00 Uhr *Eröffnung des XXI. Deutschen Kunsthistorikertages*

Begrüßungen

Ansprache des Ersten Vorsitzenden

12.15 Uhr *Öffentlicher Vortrag*

Zygmunt Świechowski (Warschau)

Ornamenta Regni Poloniae