

Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda, Mailand 1982.
Leonardo e gli spettacoli del suo tempo, Mailand 1983.
Leonardo. Studi per il Cenacolo dalla Biblioteca Reale nel Castello di Windsor, Mailand 1983 (später Washington D. C., Toronto, Sidney, Amsterdam, Tokyo).
Leonardo da Vinci: L'intuizione della natura, Mailand 1983.
Leonardo e il Leonardismo a Napoli e Roma, Neapel und Rom 1983—1984.
La Madonna Benois di Leonardo da Vinci a Firenze. Il capolavoro dell'Ermitage in mostra agli Uffizi, Florenz 1984.
Leonardo e l'incisione. Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV al XIX secolo, Mailand 1984.
Leonardo da Vinci dalla Biblioteca Reale nel Castello di Windsor, Florenz 1984 (Washington D. C., San Francisco).
Leonardo: il Codice Hammer e la Mappa di Imola, Bologna 1985.
Léonard de Vinci ingénieur et architecte, Montreal 1987.

HANS HOLBEIN D.J., ZEICHNUNGEN AUS DEM KUPFERSTICKKABINETT DER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNG BASEL. Katalog von CHRISTIAN MÜLLER. Kunstmuseum Basel 1988. 272 Seiten mit 169 Abb., davon 32 farbig. — HANS HOLBEIN, ZEICHNUNGEN VOM HOFE HEINRICHS VIII., 50 Zeichnungen aus der Sammlung I.M. Queen Elizabeth II. Windsor Castle, Katalog von JANE ROBERTS. Hamburger Kunsthalle und Kunstmuseum Basel 1988. 148 Seiten mit 116 Abb., davon 5 farbig. Einzelpreis sFr 30,—, zusammen sFr 50,—.
(mit drei Abbildungen)

Noch nie ist Hans Holbein d.J. als Zeichner so breit und umfassend vorgestellt worden wie in dieser Doppelausstellung. Die denkwürdige Basler Ausstellung von 1960 war auf „Die Malerfamilie Holbein in Basel“ (im folgenden: „Basel 1960“) beschränkt, zeigte also von dem jüngeren Hans nur Arbeiten bis etwa 1532. Sie stammten größtenteils aus dem eigenen Besitz des Kunstmuseums Basel, das die bei weitem umfangreichste und vielseitigste Sammlung seiner Werke besitzt, zumal seiner Zeichnungen — erworben zu meist schon 1662 vom Basler Rat aus dem Amerbach-Nachlaß. In diesem reichen Bestand ist freilich die für seine englischen Jahre so wichtige Gattung des Porträts nur mit wenigen Beispielen vertreten. Hier bedurfte es der Ergänzung aus England: aus dem einzigartigen Bestand an Bildniszeichnungen Holbeins im Besitz der Königlichen Bibliothek auf Schloß Windsor. Dieser war jedoch bis vor kurzem für Ausleihungen nicht verfügbar. Erst eine vor etwa zehn Jahren durchgeführte Restaurierung und Neumontierung machte die Windsor-Blätter ausstellbar. Sie sind inzwischen in England und in Nordamerika mehrfach gezeigt worden, im Frühjahr 1988 erstmals auch auf dem europäischen Kontinent: in der Hamburger Kunsthalle. So wurden sie für das Basler Museum erreichbar.

Dieses nutzte die Gelegenheit für eine große Ausstellung in den Räumen des Hauptgeschosses um den hinteren Hof. Nicht nur wurde den 50 Hauptblättern aus Windsor eine Auswahl von 87 Zeichnungen aus der eigenen Sammlung gegenübergestellt — leider auf ausdrücklichen Wunsch der Leihgeber in getrennten Raumfluchten. Man hatte auch im rückwärtigen Hauptsaal und den beiden flankierenden Kabinetten die alte Präsentation der Gemälde Holbeins wiederhergestellt — mitsamt dem seit langem nicht mehr gezeigten „Abendmahl“, dessen soeben abgeschlossene Restaurierung im Hofumgang anschaulich dokumentiert wurde. Ein breit angelegter Überblick über Holbeins Holzschnittwerk in den beiden Seitenarmen des Hofumgangs machte auch diesen wichtigen Teil seiner künstlerischen Gesamtleistung eindrucksvoll sichtbar. Doch damit nicht genug: Um Holbeins Rang und Stellung in der Geschichte des neuzeitlichen Porträts deutlich zu machen, hatte man in der Raumflucht des Zwischengeschosses auch noch eine umfangreiche Ausstellung graphischer Bildnisse des 15.—20. Jahrhunderts aus dem eigenen Kabinett eingerichtet — wichtig vor allem durch die Silberstiftporträts von Vater Hans und Bruder Ambrosius, aber auch durch die Zeichnungen und Drucke Dürers, Baldungs, Urs Grafs und anderer Zeitgenossen.

Zwei handliche Kataloge gleicher Aufmachung lieferten wichtige Informationen zu den ausgestellten Holbein-Blättern — der Basler Band („Bsl.“) bearbeitet von Christian Müller, der Windsor-Teil („Wds.“) von Jane Roberts. Beide geben Auskunft über die Herkunft der jeweiligen Bestände, beide schildern auch das Leben Holbeins, freilich mit gewissen Differenzen. So taucht bei Jane Roberts (S. 11) die alte, längst überwunden geglaubte These wieder auf, der junge Hans habe von Luzern aus Italien besucht; während doch bereits der gut informierte Carel van Mander in seinem *Schilderboek* 1604 ausdrücklich erklärt hat, daß Holbein nicht in Italien gewesen ist. Christian Müller dagegen gibt (S. 16) eine, wie mir scheint, zutreffende Schilderung der wichtigen Frankreichreise von 1524: Sie führte mit größter Wahrscheinlichkeit allein westwärts an die Loire und nicht, wie gelegentlich vermutet wird (so auch von J. Rowlands: *The Paintings of H. Holbein the Younger*, Oxford 1985, S. 60 f.), die Rhône abwärts nach Lyon. Übrigens lebte Jean Clouet, dem Holbein wohl den wichtigen Hinweis auf das Zeichnen mit farbigen Kreiden verdankte, damals in nächster Nachbarschaft der königlichen Loire-Schlösser: in Tours (s. P. Mellen: *Jean Clouet*, London 1971, S. 13).

Die technischen Angaben zu den einzelnen Blättern entsprechen dem heutigen Standard, vor allem auch durch die Bestimmung aller erkennbaren Wasserzeichen, von denen die meisten am Ende der beiden Bände reproduziert sind. So werden neue Zusammenhänge sichtbar, während sich manche altvertraute Zuweisung und Datierung als unhaltbar erweist.

In dem von Christian Müller mit Unvoreingenommenheit, Sorgfalt und Sachkunde vorbildlich bearbeiteten Basler Katalog sind einige Neuansätze vorgeschlagen, die größtenteils einleuchten und die, wenn sie sich durchsetzen, Weiterungen haben werden. Dies betrifft vor allem die sogenannten „Scheibenrisse“: die Entwurfszeichnungen für die gegen Ende des 15. Jahrhunderts in der Schweiz und am Oberrhein in Gebrauch kommenden Kabinettsscheiben, deren Gestaltung durch den jungen Holbein entscheidend mitgeprägt worden ist. Dieser hatte sich bei seinen Fassadenmalereien in Luzern und Basel im phantasievollen Umgang mit den Motiven der Renaissance-Architektur geübt und

richtete auch bei seinen Scheibenvisierungen besonderes Augenmerk auf eine reiche, vor allem auch konstruktiv sinnvolle Ausgestaltung des architektonisch-plastischen Rahmenwerks um die eigentliche Darstellung. Angesichts seiner besonderen künstlerischen Leistungen auch in dieser Zeichnungsgattung, die ihn in seinen Basler Jahren sehr beschäftigt hat, war dem Scheibenriß im Basler Teil der Ausstellung mehr als ein Drittel der gezeigten Blätter eingeräumt. Hieraus ergab sich stellenweise eine gewisse Einförmigkeit, die an die Aufmerksamkeit des Publikums hohe Anforderungen stellte, zumal Arbeiten von fremder Hand unter den eigenhändigen Scheibenrissen hingen, statt abge-sondert für sich. Im ganzen jedoch wirkte die Präsentation, die etwa chronologisch angelegt war, übersichtlich und in sich stimmig.

Zu den im Basler Katalog Neubewerteten Blättern gehört eine Visierung für eine Bauernscheibe mit dem Datum „1518“ (Bsl. 6), die bisher meist als Werk Holbeins aus seiner Luzerner Zeit galt, bestimmt für die dortige Familie Holdermeyer. Mit Recht löst Müller die grobe Arbeit aus Holbeins Werk. Überdies scheint mir das Monogramm „HH“ gar nicht vom Zeichner selber zu stammen. Auch die Holdermeyer-These dürfte kaum zu halten sein: Die Bauernszenen in Haupt- und Oberbild sowie die im ländlichen Bereich verbreitete Schildfigur der Pflugschar weisen sicher auf einen bäuerlichen Besteller.

Auch der Scheibenriß mit Landsknecht und Birnenwappen (Bsl. 74), der im Katalog erstmals und durchaus einleuchtend der Holbein-Werkstatt oder einem Nachfolger zugewiesen ist, scheint mir ein von fremder Hand hinzugefügtes HH-Monogramm zu tragen. Ob diese Zeichnung jedoch wirklich der weitgehend übereinstimmenden Fassung in Berlin (Bsl., Abb. S. 234) vorausgeht, ist nicht sicher. Das Basler Exemplar unterscheidet sich durch gewisse Schwächen im Motivischen wie den störend abgeknickten Schwertgriff des hinteren Landsknechts rechts im Oberbild. Auch fehlt in diesem Blatt eine vertikale Mittelfalte, in der Berliner Fassung dagegen ist ein solcher Knick vorhanden und damit ein ziemlich sicheres Indiz, daß hier eine Erstfassung vorliegt (s. F. Thöne: *Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Die Zeichnungen des 16. und 17. Jahrhunderts*, Schaffhausen 1972, S. 10). Doch auch hier scheidet Holbein als Erfinder aus. Stellt man etwa seinen in Anlage und Figurentypus verwandten Scheibenentwurf mit dem Bannerträger des Livinentials daneben (Berlin; Basel 1960, Nr. 301), so zeigt die Birnenwappenkomposition Unklarheiten im struktiven Verhältnis von Oberbild zu seitlicher Rahmenarchitektur wie auch in der Tendenz der Kampfszene oben zu tiefenräumlicher Verselbständigung, während das Oberbild in Holbeins Bannerträgerzeichnung eindeutig als dunkelgrundiges Wandbild gekennzeichnet ist. — Auch die übrigen Abschreibungen leuchten weitgehend ein. Dagegen sind die gelegentlich versuchten Neuzuweisungen an andere Basler Künstler anhand des bisher vorgelegten Materials schwer zu beurteilen.

Mehrere Probleme bieten die zehn ganzbogigen Visierungen einer Passionsfolge (Bsl. 49—58), zweifellos Holbeins bedeutendstes Werk in der Gattung des Scheibenentwurfs. Dieser Zyklus war vermutlich auf vier Dreiergruppen übereinander in einem Gesamtumfang von etwa 2 x 1 m geplant, vielleicht also für eine Hauskapelle bestimmt. Doch scheint er schon in der Entwurfsphase unvollendet geblieben zu sein, denn von den beiden fehlenden Kompositionen hat sich auch unter den überlieferten Gegendruckten und zahlreichen Kopien keine Spur gefunden. Indessen sei angemerkt, daß (laut freundlicher

Mitteilung von Heinrich Geissler) ein die Serie der sieben Abklatsche im Britischen Museum ergänzendes Blatt mit der „Dornenkrönung“ in einer Freiburger Privatsammlung aufgetaucht ist.

In der Eingangsszene steht Christus vor einem thronenden Hohenpriester, wendet sich aber einem Kriegsknecht zu, der neben ihn getreten ist und ausholt, um ihm mit der Faust ins Gesicht zu schlagen (*Abb. 1*). Ist das wirklich, wie der übliche Titel besagt, Christus vor Kaiphas? Der im Katalog (S. 166) als Vorbild zitierte Schongauer-Stich trägt die meines Erachtens richtige Bezeichnung „Christus vor Hannas“. Diese nur bei Johannes (18,3 und 19–23) berichtete Szene gipfelt im Schlag des Soldaten ins Gesicht Jesu (Luther übersetzte „Backenstreich“) wegen ungebührlicher Reden vor der geistlichen Obrigkeit. In der häufiger dargestellten Kaiphas-Geschichte (Matth. 26, 63–66; Mark. 14. 60–64) dagegen zerreißt der Hohepriester angesichts der Behauptung Jesu, er sei Gottes Sohn, sein Gewand — so auch auf Holbeins Basler Passionsaltar (Rowlands 19c oben).

Das Nebeneinander von gemalter und gezeichneter Passionsfolge, die nicht nur in den Szenen Jesu vor dem Hohenpriester erheblich differieren, führt zu der Frage nach ihrem chronologischen Verhältnis. Daß beide Zyklen die künstlerischen Erfahrungen der Frankreichreise von 1524 voraussetzen, ist schwerlich zu bezweifeln; so wenig wie der enge Zusammenhang der Passionstafel mit dem aller Wahrscheinlichkeit nach in Frankreich entstandenen „Noli me tangere“-Bild (Hampton Court; Rowlands 17) — Holbein wird die Basler Tafel gleich nach seiner Rückkehr in Angriff genommen haben. Dagegen leuchtet die im Katalog gegebene Datierung der gezeichneten Folge auf 1525, also in die unmittelbare Nachfolge des Passionsaltars, keineswegs ein. Zu groß sind die Unterschiede. Die gemalte Tafel beeindruckt vor allem durch die Kostbarkeit der Malerei, eingesetzt zu wunderbaren Farb- und Lichterscheinungen, durch die tänzerische Eleganz und raffinierte Kostümierung der Figuren, die reiche Ausgestaltung der Schauplätze, die durchdachte Gesamtdisposition. Die Leidenszüge erscheinen hier in schönheitlicher Verklärung, unmittelbar geprägt durch die Eindrücke der Frankreichreise.

Ganz anders der gezeichnete Zyklus, dessen Authentizität freilich im einzelnen durch Abklatschen und grobe Überarbeitung etwas geschmälert ist. Hier herrscht das Pathos des Leidens, programmatisch eingeleitet durch den Faustschlag ins Gesicht des Gottessohns vor dem Hohenpriester Hannas, im Fortgang gesteigert durch immer neues Herausarbeiten des Kontrasts von Bosheit und Brutalität auf Seiten der Schergen zu der Würde und Größe geduldigen Leidens in der Gestalt Christi. In diesen Zeichnungen hat Holbein, so scheint mir, eine neue Stufe künstlerischer Reife erreicht: Die Eindrücke der Frankreichreise sind nun verarbeitet und mit Ausdrucksmomenten seiner Frühzeit, wie sie etwa die Helldunkelzeichnung der „Kreuztragung“ von ca. 1519 (Bsl. 23) zeigt, verschmolzen zu einer Kunstsprache von unmittelbarer Eindringlichkeit, die geprägt ist durch das Handeln und Dulden individueller Gestalten. Diese Beobachtungen dürften eine größere zeitliche Distanz zu dem gemalten Zyklus nahelegen, d. h. eine Entstehung der Zeichnungen frühestens unmittelbar vor Holbeins Aufbruch nach England im Herbst 1526, wahrscheinlicher erst nach seiner Rückkehr 1528, wie dies H. A. Schmid und O. Fischer bereits vorgeschlagen haben (s. Bsl., S. 164 ff.), wobei jedoch in jedem Fall

mit einem kontinuierlichen Arbeitsgang zu rechnen ist. Auch für die Orgelflügel des Basler Münsters (Bsl. 62; Rowlands 18), deren groß gesehene, von innerem Ausdruck bewegte Gestalten denen der Passionszeichnungen nahestehen, ist 1528 als Entstehungsjahr vorgeschlagen worden (s. Basel 1960, Nr. 310 und 178). Reformation und Bildersturm stehen einer solchen Datierung beider Werke nicht entgegen, denn noch in diesem Jahr beschloß der Bischof von Basel, das Domkapitel neu erbauen zu lassen (s. Bsl., S. 16). Sollte die Unfertigkeit des gezeichneten Passionszyklus mit dem Fortgang des Bischofs aus Basel im September 1528 zusammenhängen?

Die vier sog. „Basler Frauentrachten“ Holbeins (Bsl. 38—41), Meisterwerke subtilster Lavierungskunst, sowie zwei im Typus verwandte Zeichnungen aus der ferneren Nachfolge jenseits der Jahrhundertmitte (Bsl. 42—43) gelten als Kostümstudien von zwei adligen Damen, zwei Bürgerfrauen und zwei Dirnen. Die Bestimmung der beiden letzten leuchtet unmittelbar ein. Aber auch die beiden kostbar gekleideten „Edelfrauen“ tragen sonderbare Attribute zur Schau: die eine (Bsl. 39; *Abb. 2*) einen großen Liebesknoten am Baret, die andere (Bsl. 40) einen breiten Halsreif mit der Inschrift „*AMOR VI [ncit]*“. In Aufmachung und Attributen steht ihnen eine von Daniel Hopfer gezeichnete Augsburger „Hübschlerin“ nahe (Wien, Albertina-Kat. IV, Nr. 211; R. Biedermann in: *Welt im Umbruch*, Ausst. Kat. Augsburg 1980, Nr. 629), die gleichfalls einen großen Liebesknoten am Federbaret trägt und deren Spruchhalsband wohl als „U[rsula rühr mich] NIT AN“ zu lesen ist. Weiteren Aufschluß geben einige Verse aus einem Fastnachtsspiel des Niklaus Manuel Deutsch von 1522: „Ein hüerli, wol usgebutzt,/Mit siden, samet fri ufgemutzt./Und trat mir wie ein gräfin her,/Als ob's von gutem Adel wär“ (nach Christiane Andersson: *Dirnen, Krieger, Narren. Ausgewählte Zeichnungen von Urs Graf*, Basel 1978, S. 55). Was von den buchstabenartigen Zeichen („FHZ“?) am Ende des langen Haubenbandes der einen Bürgerin (Bsl. 38) zu halten ist, was von dem Pfötchen oder Beinchen unten am Messerfutteral der anderen (Bsl. 41), wäre zu untersuchen. Sicher ist jedenfalls, daß es sich bei diesen sechs Zeichnungen nicht um schlichte Kostümstudien handelt.

Der Verwendungszweck der beiden nicht von Holbein stammenden „Dirnen“ ist leicht zu erkennen. Die eine (Bsl. 43) reicht ein gefülltes Glas nach links, wo ein stehender Kriegermann ebenso zu ergänzen ist wie zwischen beiden ein Wappenschild: Ein solches Schildhüterpaar zählt zu den gängigen Motiven schweizerischer Kabinettscheiben (s. etwa den Bsl., S. 237, abgebildeten Scheibenriß). Die andere (Bsl. 42) streckt die Rechte aus, um einen Schild zu halten (vgl. dieses Motiv im Gegensinn auf einem Riß von Niklaus Manuel Deutsch, Ausst. Kat. Bern 1979, Nr. 136). Auch Holbeins nach links gewandte Bürgerin (Bsl. 41) greift dezent nach einem imaginären Schild oder Schildband, während es für die Dame mit dem Liebesknoten am Baret (Bsl. 39; *Abb. 3*) eine in Kostüm und Haltung nah verwandte Korrespondenzfigur gibt (im Gegensinn): die Schildhalterin einer 1521 datierten Scheibe mit den Wappen eines Ehepaars, die früher als Werk Felix Lindmayers d. Ä. galt (*Abb. B*; s. F. Thöne: *David Lindmayer d. J.*, Zürich/München 1975, S. 288 Kat. B 2). Daß die beiden anderen Frauenfiguren Holbeins (Bsl. 38 und 40) ebenfalls als Vorlagen für Schildbegleiterinnen in Kabinettscheiben gedacht waren, steht außer Frage.

Die wenigen ausgestellten exemplarischen Stücke aus Holbeins „Englischem Skizzenbuch“, einem Bestand von fast 200 meist sehr kleinen Entwürfen für kunsthandwerkliche Arbeiten (s. Bsl., S. 10), zeigten ihn von einer ganz besonderen Seite: als frei experimentierenden Zeichner. Statt der sonst geübten professionellen Selbstdisziplin, die sich ganz an der jeweiligen Aufgabe ausrichtete, erscheint hier ein Moment spielerischer Freiheit, wie es sich schon in den launig-witzigen Illustrationen des Achtzehnjährigen zu Erasmus' *Encomium moriae* (Bsl. 2) angedeutet hatte. So offenbart sich in der furiosen Skizze eines aufwendigen Tafelaufsatzes (Bsl. 84), reich an Varianten und zusätzlichen Einfällen, nicht nur Holbeins hohe dekorative Begabung. Hier wird zugleich im zeichnerischen Vortrag soviel Spontaneität und überschüssige Kraft freigesetzt, daß das stenographische Strichgefüge über die Gegenstandsbeschreibung hinaus ausschweifende Selbständigkeit gewinnt, ohne indessen je außer Kontrolle zu geraten.

Nahezu die Hälfte der ausgestellten Blätter war dem Porträtzeichner Holbein gewidmet. Zum erstenmal konnte man hier seine Entwicklung in dieser wichtigen Gattung von den Anfängen an über sein ganzes Künstlerleben hinweg verfolgen: die Frühzeit bis zur ersten Englandreise 1526 an den hervorragenden Stücken aus Basler Besitz, beginnend mit den schon ganz sicher erfaßten Silberstiftstudien zum Doppelporträt des Ehepaars Jakob Meyer von 1516 (Bsl. 3) über die erstaunlichen ersten Zeichnungen in farbigen Kreiden nach den Stifterfiguren des Jean de Berry und seiner Gemahlin in Bourges, 1524 (Bsl. 16), bis zu den drei Porträtstudien zur „Darmstädter Madonna“, gegen 1526 (Bsl. 59—61); und dann die breite Fülle des Windsor-Bestandes, bereichert durch einige Basler Einzelstücke.

Nur ein Blatt konnte sich in diesem bedeutenden Porträt-Ensemble nicht behaupten: die Silberstiftzeichnung eines Jünglingskopfes mit verschnittenem Barett (Bsl. 27), erst seit wenigen Jahren Besitz der Basler Sammlung, in der Ausstellung nahe den frühen Meyer-Porträts (Bsl. 3) placiert und daher gut zu vergleichen. Aus ihr spricht ein anderes, befangeneres zeichnerisches Temperament. Die Konturen sind weich umschrieben, die lockeren Schraffuren dienen nicht prägnanter Modellierung, sondern bilden zarte malerische Tonflächen, der Ausdruck jugendlicher Versonnenheit bleibt schwebend. Mit Recht hat Margarethe Pfister-Burkhalter hier den Namen des Bruders Ambrosius genannt (Basel 1960, Nr. 207). Auch er war, wie Paul Boerlin (ebda., S. 144) beobachtet hat, Linkshänder, zumindest partiell, wie übrigens gleichfalls auch der Vater. Dem Basler Jüngling steht in Auffassung und Zeichenweise das Silberstiftporträt eines Mädchens mit Zopf in Dessau nahe, das Boerlin (ebda., Nr. 104) mit einleuchtenden Gründen dem Ambrosius zugewiesen hat, während andere an Bruder Hans oder auch an den Vater dachten. Übrigens finden sich im Gewand des Mädchens ähnliche breite Verstärkungen mit weicher Feder wie im Barett des Basler Jünglings.

Am schwersten beurteilen läßt sich unter den Basler Porträtblättern der halbfigurige Mann mit dem roten Barett (Bsl. 48), der lange fälschlich als Selbstbildnis galt. Das in diffiziler Kreide- und Aquarelltechnik ausgeführte Porträt ist durch Bereibung und Lichteinwirkung erheblich geschädigt, vor allem jedoch durch Silhouettierung entlang dem Außenkontur. Dieser Zustand wird durch die moderne Montierung auf einem glatten hellgelblichen Karton in unangenehm verfälschender Weise unterstrichen. Vielleicht ließe sich hier durch einen alten, leicht patinierten Untersatzbogen eine gewisse Abhilfe

schaffen, wie dies bei einem der Windsor-Porträts (Wds. 50) mit gutem Erfolg geschehen ist. — Die Datierung der nun von Holbeins Lebensdaten gelösten Basler Zeichnung ist völlig offen; dem im Katalog gegebenen Ansatz um 1526 fehlt die Begründung. Mir scheint, die Feinheit der Ausführung läßt sich am ehesten mit Bildnissen aus dem Anfang der zweiten englischen Periode verbinden, etwa mit dem des Sir John Godsalve (Wds. 38), während sich in der Verhaltenheit des Ausdrucks eine gewisse Verwandtschaft zu dem Basler Gruppenbild von Holbeins Frau und Kindern (Rowlands 32) andeutet, was beides eine Entstehung ganz am Anfang der 1530er Jahre nahelegt.

Da die englischen Leihgeber auf separater Darbietung der Windsor-Zeichnungen bestanden, fand das Ehepaar Guildford — Sir Henry (Wds. 9) und Lady Mary (Bsl. 66) — auch in der Ausstellung nicht wieder zueinander. Freilich hätte das unmittelbare Nebeneinander wohl auch die Unterschiede im Erhaltungszustand der beiden Bestände zu deutlich gemacht. Die „Leidensgeschichte“ der rund 80 Porträtblätter Holbeins, die heute in Windsor Castle liegen, seit der Wiederentdeckung des „Great booke“ mit den Zeichnungen durch Königin Caroline um 1727 ist im Katalog ausführlich geschildert (S. 21—23). Seit der letzten Restaurierung befindet sich jedes Blatt eingeschweißt in einer Tasche aus Acrylfolie — eine beängstigende Vorstellung!

Da es sich größtenteils um mehrfarbige Kreidezeichnungen handelt, sind die Schäden — vor allem durch Abreiben der nur locker am Papier haftenden Farbpartikel — erheblich. Sir Karl Parker hat in seinem grundlegenden Werk *The Drawings of Hans Holbein...at Windsor Castle* (London 1945) den Erhaltungszustand der einzelnen Blätter und die wichtige Frage nachträglicher Überarbeitungen mit größter Sorgfalt untersucht und dargestellt. In den Katalog der Basler Ausstellung ist davon wenig eingegangen.

Bei der Retuschenfrage geht es um Verstärkungen in schwarzer Kreide, vor allem aber in Tuschfeder zur genauen Festlegung bestimmter physiognomischer Konfigurationen aus Kinn- und Wangenkontur, Schwingung der Mundspalte (nie der Lippen), Umriß von Nase und Nasenlöchern, unterer Begrenzung des Oberlids und Lage der Pupillen. Gleichartige Tuschfedermarkierungen finden sich (laut freundlichem Hinweis von Christian Müller) schon auf Silberstiftporträts des älteren Holbein, und auch hier stellt sich die Frage nach ihrer Authentizität (s. T. Falk: *Kat. der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett Basel*, Teil 1, Basel/Stuttgart 1979, S. 82 f.). Die Schwierigkeiten der Beurteilung, die sich bei vielen der Windsor-Zeichnungen ergeben, können hier nur an einem Beispiel angedeutet werden: dem Bildnis des Bischofs John Fisher (Wds. 10), wie Thomas More prominentes Opfer der Kirchenpolitik Heinrichs VIII. Hier ist der Gesichtskontur, der den Leidenszug dieser Physiognomie entscheidend bestimmt, ausnahmsweise nicht mit der Feder, sondern mit grauem Pinsel recht unschön in wechselnder Breite angelegt. Offensichtlich war der Zeichner nur darauf aus, dem Gesichtsumriß endgültige Form zu geben, wobei er die ästhetische Störung des Ganzen in Kauf nahm. Mit welcher feinfühligsten Sicherheit dieser Kontur gezogen ist, zeigt ein Vergleich mit der Kopie im Britischen Museum (Parker, Abb. XIII), die ihn grob und unsensibel wiedergibt. Jane Roberts äußert sich zu dem Pinselkontur überhaupt nicht, während Parker (Nr. 13) seine Authentizität bezweifelte. Mir scheint gerade das selbstherrliche, allein zweckbestimmte Vorgehen ein weiterer Hinweis auf Eigen-

händigkeit zu sein. Doch von wem stammen die fein modellierenden Schraffen in hellem Pinsel, die an der Ohrenklappe links eindeutig linkshändige Züge aufweisen? Und von wem die zum Teil etwas zittrigen Tuschfederlinien?

Jane Roberts legt im Windsor-Katalog, der auf eine englische Version für Houston (Texas, 1987) zurückgeht, das Hauptgewicht auf die Biographien der Dargestellten und vermittelt so interessante Einblicke in die Gesellschaft am Hof Heinrichs VIII., die unter ständiger Bedrohung durch königliche Willkür lebte. Leider erscheinen in manchen Abbildungen dieses Katalogs die Originale ärgerlich beschnitten, so bei Nr. 19, 26, 33, 38 und 51, besonders aber bei dem wunderbaren Porträt des alten John More (Wds. 1), dem in der Höhe wie in der Breite je fast ein Drittel des Vorhandenen samt der kompletten Beischrift fehlt (so schon im Kat. Houston 1987). Die Benutzbarkeit des Windsor-Katalogs ist ferner dadurch beeinträchtigt, daß er nicht nach dem Beispiel Parkers und wie auch sonst üblich etwa chronologisch angelegt ist, sondern irgendeinem anderen Schema folgt, etwa der Anordnung einer früheren Ausstellung. Die Basler Hängung hat diesen Mangel weitgehend beheben können.

Der im Windsor-Katalog unternommene Versuch, die fast komplett ausgestellte Gruppe der erhalten gebliebenen Porträtzeichnungen aus Holbeins erstem Englandaufenthalt (Wds. 1—9, 11—12; Bsl. 66—68b, nur Parker 9 fehlte) um zwei Blätter zu erweitern, hat m. E. nichts für sich. Weder John Fisher (Wds. 10) noch John Colet (Wds. 44) finden unter jenen großformatigen, rein in farbigen Kreiden auf weißem Papier ausgeführten Zeichnungen einen überzeugenden Platz. Sie gehören vielmehr beide zu einer Gruppe männlicher und weiblicher Porträts vom Beginn der zweiten englischen Periode (etwa Wds. 13—15, 17, 20—23, 27, 32, 38, 49 und 50, deren zeitlichen Abschluß die auf 1535 zu datierenden Blätter Wds. 18 und 47 bilden). Sie alle verbindet eine subtile, gelegentlich ans Kalligraphische grenzende Feinheit der zeichnerischen Ausführung, in Einzelfällen verbunden mit einem relativ trockenen, aber höchst differenzierten Lavis, wie Holbein es liebte und mit besonderer Meisterschaft beherrschte. Nicht zu dieser Gruppe gehört indessen das Damenporträt Windsor 42 („um 1532/34“). Die rasche, summarische, Details nur andeutende Zeichnung mit der weichen Feder spricht, wie schon Parker annahm, für die frühen 40er Jahre (vgl. Wds. 33, 34, 40).

Neue Einsichten zur Frage des Verhältnisses von Porträtzeichnung zu danach ausgeführtem Gemälde vermitteln die im Windsor-Katalog mitgeteilten Untersuchungsergebnisse von Maryan Ainsworth, gewonnen an Bildern in amerikanischem Museumsbesitz (zu Wds. 3, 18, 25, 34, 37; s. auch Wds. 11, 19, 49). Es zeigt sich, daß der Zusammenhang zwischen der Zeichnung auf Papier und der entsprechenden Unterzeichnung auf der Holztafel des Gemäldes in den meisten Fällen außerordentlich eng ist. Man möchte wünschen, daß durch Ausdehnung dieser Untersuchungen auf alle erreichbaren Stücke weitere Klarheit über die Arbeitsweise Holbeins, seiner Werkstatt und seiner Nachfolger gewonnen werden kann. Daß auch nach seinem Tod, als sich das „Great booke“ in königlichem und in Adelsbesitz befand, Porträtgemälde entstanden sind, die auf Zeichnungen von ihm basieren, läßt darauf schließen, daß es gezeichnete Werkstattkopien gegeben haben muß — einige sind erhalten geblieben (so nach Wds. 10, 11, 45 und Parker 36).

Kaum beachtet worden ist bisher die Tatsache, daß einige der Basler und etliche der Windsor-Zeichnungen nur noch als Fragmente, d. h. erheblich beschnitten, überkommen sind — die Windsor-Blätter wahrscheinlich infolge ihrer Rahmung für das Kabinett der Königin Caroline (s. Wds., Abb. S. 22). Es ist anzunehmen, daß Holbein das Papier so benutzt hat, wie es aus der Papiermühle kam: als ganzen Bogen (mit umlaufendem Bütenrand) oder als dessen Hälfte, gelegentlich auch in kleinerer Teilung. Sieht man das Material dieser Ausstellungen durch, so findet man nur eine Zeichnung auf einem komplett erhaltenen Bogen: den Entwurf für die Fassade des Hertensteinhauses in Luzern (Bsl. 4), und zwar im üblichen „Kanzleiformat“, dessen mittleres Maß etwa bei 32 x 43 cm liegt. Ganz geblieben ist dieser Bogen auch nur deswegen, weil die Zeichnung rings bis an die Bütenränder reicht. Alle übrigen Blätter sind — wie die überwiegende Mehrzahl der noch vorhandenen älteren Zeichnungen und Drucke überhaupt — rings beschnitten, vor allem wohl um in Klebebänden oder Mappen möglichst platzsparend untergebracht werden zu können. Bei den Basler Holbein-Beständen ist der Beschnitt meist gering — ausgenommen der an den Konturen ausgeschnittene „Mann mit rotem Barett“ (Bsl. 48), ausgenommen ferner der berühmte „Mann mit dem Schlapphut“ (Bsl. 70), dessen Beurteilung vielleicht ein wenig auch durch die entfernte Ähnlichkeit mit Wilhelm Tischbeins zweieinhalb Jahrhunderte jüngerem Frankfurter Goethebildnis belastet ist. Die bezwingende, geradezu „moderne“ Wirkung dieses Holbein-Porträts beruht wohl darauf, daß es durch starke Beschneidung in einem Maße nahegerückt und bildhaft präsent geworden ist, wie Holbein dies gewiß nicht beabsichtigt hat. Nach dem Wasserzeichen befand sich die Zeichnung ursprünglich auf einem Bogen im „Großregalformat“ von etwa 62 x 45 cm (s. Falk, a.a.O. 1979, Wasserzeichentaf. II, 5 und 6). Ihm fehlen demnach heute in der Höhe mehr als 20 cm, also ein reichliches Drittel, in der Breite mindestens 8 cm. Wieviel dabei an zeichnerischer Substanz verlorengegangen ist, lehrt ein Vergleich mit den Basler Porträts von Lady Guildford und Sir Nicholas Carew (Bsl. 66, 67), die in etwa gleicher Größe auf Bogen gleichen Formats gezeichnet sind — hier fehlen rings nur wenige Zentimeter. Nur die ursprüngliche Büste in ihrer Gänze — mag sie auch zarter und vergleichsweise flächig angedeutet sein — vermag dem Kopf hinlänglichen Halt zu geben und seine Haltung vom Körperganzen her zu motivieren. Damit rückt zugleich der Dargestellte in eine seiner menschlichen Würde wie auch seiner gesellschaftlichen Stellung angemessene Distanz zum Betrachter und wird indiskreter Neugier entzogen. Gleiches gilt für viele der Windsor-Zeichnungen, doch muß deren Untersuchung aus Platzgründen hier unterbleiben und anderswo nachgeholt werden.

Holbeins außerordentliche porträtistische Begabung trat schlagartig ans Licht, als er 1524 auf der Rückreise aus Frankreich die dort wohl erlernte Technik der farbigen Kreidezeichnung an den ein Jahrhundert älteren Bildnisstatuen des Herzogpaares von Berry in Bourges erprobte (Bsl. 46a und b) und die Dargestellten mit staunenswerter Imaginationskraft zu neuer Lebendigkeit erweckte. Diese besondere Fähigkeit zu lebensvoller Vergegenwärtigung ist vor allem seinen Zeichnungen zugute gekommen, während in den gemalten Porträts das repräsentative Moment stärker hervortritt. Seine Bildnistypen halten sich im Rahmen der Tradition — mit der großen Ausnahme des von ihm zum erstenmal verwirklichten szenisch belebten profanen Gruppenporträts (s. Bsl. 65, Wds. 1-8,

Rowlands L. 10.). Haltung, Neigung oder Wendung des Kopfes dienen ihm zur individuellen Charakterisierung; darum ist es, wie gesagt, so wichtig, daß das Verhältnis des Kopfes zu dem ihn tragenden Körper ersichtlich bleibt. Die Münder seiner Modelle sind fest geschlossen und stumm, kaum einmal zeigt sich in den Mundwinkeln der Anflug eines Lächelns (so bei Lady Guildford, Bsl. 66). Um so ausgeprägter ist, vor allem in den Zeichnungen, die „Sprache“ der Augen. Kein Porträtist vor Holbein hat in gleichem Maße die psychologische Aussagekraft der Augen erkannt und sie zum bestimmenden Ausdrucksfaktor erhoben.

Zur „Psychologie des Blicks“ bei Holbein nur ein paar Beispiele aus dem Windsor-Bestand: der müde Greisenblick des alten John More (Wds. 1) aus mühsam geöffneten wimpernlosen Augen mit wässrig-blasser Iris — kann dieses bewegende Altersporträt das Werk eines kühlen, teilnahmslos registrierenden Beobachters sein, für den Holbein ja oft gehalten wird? Sodann die wache Aufmerksamkeit der Cecily Heron (Wds. 7), der fanatische Asketenblick Bischof Fishers (Wds. 10), die müde Arroganz des Barons Vaux (Wds. 15), der abschätzig herablassende Blick des Unbekannten mit dem lockigen Vollbart (Wds. 17), die ruhige Freundlichkeit Hobys (Wds. 29), der am Betrachter vorbeigehende leichte „Silberblick“ der jungen Mary Zouche (Wds. 31), Southwells heimtückisches Blinzeln (Wds. 35), der ängstliche Seitenblick des auch in seiner Haltung gedrückt wirkenden jüngeren Godsalve (Wds. 38), dagegen die Souveränität des Earl of Southampton (Wds. 39), das finstere Lauern in den Augen des Barons Cobham (Wds. 48), deren Verschiedenheit im Original (anders als in der Katalogabbildung) völlig überzeugend wirkt, von Holbein also hier wie auch in anderen Fällen bewußt als Steigerungsmittel eingesetzt ist — die außerordentliche Ausdruckskraft dieser Zeichnung wird besonders deutlich angesichts eines auf sie zurückgehenden Rundbildes von der Hand eines Holbein-Nachfolgers (Rowlands R. 38), auf dem Cobham als freundlich-harmloser Biedermann erscheint. Schließlich die bezwingende Ruhe und Verslossenheit im leicht verschleierte Blick der frontalen Unbekannten (Wds. 50). In allen Fällen ging es Holbein um den individuellen Ausdruck, nicht etwa um psychologische Enthüllung; die gebotene Diskretion bleibt stets gewahrt.

Es ist zu wünschen, daß diese bedeutende Ausstellung der Forschung über den Zeichner Holbein neue Impulse gibt: daß etwa aus den fruchtbaren Ansätzen im Katalog des Basler Teils vielleicht einmal ein neues Corpus der Holbein-Zeichnungen erwächst als Ersatz für das unhandliche, längst veraltete Mappenwerk von Paul Ganz, dessen letzte Lieferung vor mehr als 50 Jahren erschienen ist.

Johann Eckart von Borries

Rezensionen

JANEZ HÖFLER, *Die Tafelmalerei der Gotik in Kärnten (1420—1500)*. Aus Forschung und Kunst. Herausgegeben vom Geschichtsverein für Kärnten, Bd. 24. Klagenfurt 1987, 106 Seiten, XVI Tafeln, 157 Abbildungen.

Der Verfasser nennt als Ziel des Bandes, „den gesamten bisher registrierten Bestand an gotischen Tafelbildern bis um 1500 in Kärnten stilkritisch zu präsentieren und ihn da-