

In den letzten Räumen zeugten Bildnisse, Büsten, Medaillen, Karikaturen, Fotos und verschiedene Erinnerungsstücke von der Hochschätzung und Beliebtheit des alten Szinyei in seiner Heimat, sowie von seinem Nachruhm. Trotzdem verließ der aufmerksame Besucher, der sich mit flüchtigen Eindrücken nicht begnügte, die Schau, die ihm so viel Augenweide gewährt hatte, nachdenklich mit dem Gefühl, das eigentlich tragische Schicksal eines großen Künstlers kennengelernt zu haben.

Thomas von Bogyay

Rezensionen

WÜTHRICH, LUCAS, *Der sogenannte „Holbein-Tisch“: Geschichte und Inhalt der bemalten Tischplatte des Basler Malers Hans Herbst von 1515; ein frühes Geschenk an die Burger-Bibliothek Zürich, 1633. Vom „Niemand“, vom bestohlenen Krämer und von den Lustbarkeiten des Lebens*. Zürich, Rohr, 1990. (*Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich (Kantonaler Verein für Geschichte und Altertumskunde)*, Band 57 (=Neujahrsblatt 154). 208 Seiten, 132 Schwarzweiß- und Farbabbildungen, 3 Farbtafeln.

(mit acht Abbildungen)

Lucas Wüthrichs Untersuchung befaßt sich mit dem einzigen gesicherten Werk des aus Straßburg stammenden und in Basel tätigen Malers Hans Herbst (1470—1552). Die bemalte Tischplatte, die heute im Schweizerischen Landesmuseum Zürich aufbewahrt wird, hat der Maler im Frühjahr 1515 für den Basler Pannerherren Hans Bär und dessen Frau Barbara Brunner angefertigt. Hans Bär fiel in der Schlacht bei Marignano im September 1515. Schon 1633, als der Porträtmaler Hans Jacob Dünz die Platte der Zürcher Bürgerbibliothek schenkte, galt sie als Arbeit Hans Holbeins des Jüngeren. Als sein Werk beschreibt sie auch Joachim von Sandrart, und noch 1960 wird sie in der Basler Holbeinausstellung als sicherer Holbein angesehen (*Die Malerfamilie Holbein in Basel*. Basel 1960, Kat. Nr. 132, vgl. auch Nr. 131). Lucas Wüthrich vermochte nun 1966 die beiden Signaturen entgegen der bisherigen Lesart eindeutig als „Hans Herpst“ aufzulösen. Er kann daher als Entdecker dieses Werkes gelten. Seine Zuweisung an Herbst hat sich in der neueren Holbein-Literatur durchgesetzt (vgl. John Rowlands, *The paintings of Hans Holbein the Younger*. Oxford 1985, Cat. R. 11).

Die Beschäftigung mit Herbst ist seitdem für Wüthrich zu einem besonderen Anliegen geworden. Unter seinen Publikationen sind etwa hervorzuheben eine Zusammenstellung aller archivalischen Daten zum Leben des Malers (*Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 35, 1978) oder die Rekonstruktion eines Altares, den Herbst für das Maria Magdalenenkloster in Basel 1520 ausgeführt hat (ebenda). Da der größte Teil von Herbsts malerischem Œuvre dem Bildersturm während der Reformation zum Opfer gefallen zu sein scheint, kommt Untersuchungen dieser Art umso größere Bedeutung zu. Auch versuchte Wüthrich weitere Arbeiten des Malers ausfindig zu machen (vgl. L. Wüthrich, Hans Herbst, Ein Basler Maler der Frührenaissance. In: *Actes du XXIIIe Congrès International d'Histoire de l'Art*. Budapest 1969, S. 771—778). Dies beschäftigt ihn auch in seiner jetzt vorgelegten Untersuchung. Sie ist allerdings nur Teil einer weit umfassenderen Arbeit, die Wüthrich schon 1977 im wesentlichen abgeschlos-

sen hat. Er brachte sie aber erst jetzt, versehen mit einigen Ergänzungen, zum Druck (vgl. Wüthrich, Vorwort, S. 12).

In seinem ersten Abschnitt, „Einleitung und Vorwort“ genannt, gibt Wüthrich einen Ausblick auf die folgenden Kapitel. Hier erfahren wir auch nochmals genau von der Entdeckung der Signaturen und von den Fehleinschätzungen der Forscher des 19. und 20. Jahrhunderts, ihren Ahnungen und Selbsttäuschungen. Es folgt ein Überblick über bemalte Tischplatten aus der Zeit des 14. bis 16. Jahrhunderts. Der Herbst-Tisch ist eines der frühesten Beispiele der Gattung in der Renaissance, zugleich auch besonders wichtig wegen seines komplexen profanen Bildprogrammes. Erst Hans Baldung Griens Tischplatte von 1530, die sich ehemals im Schloßmuseum in Berlin befand, läßt sich unmittelbar vergleichen und weist ikonographische Analogien auf (vgl. Gert von der Osten, *Hans Baldung Grien, Gemälde und Dokumente*, Berlin 1983, Nr. WV 104, als Baldung-Werkstatt).

Die beiden folgenden Kapitel „Geschichte und Restaurierung der Tischplatte“ und „Technologie der Malerei und Restaurierung“ werden sehr ausführlich abgehandelt und durchdringen sich gegenseitig. Eine knappere Darstellung des Schicksales der Platte und ihrer Restaurierungen, die zu irreparablen Schäden geführt haben, wäre hier sinnvoll gewesen. Die umfangreichen Zitate aus Restaurierungsberichten und deren Auslegungen, die außerdem immer wieder mit ikonographischen Analysen durchmischt sind, hätten besser in einem Anhang Platz gefunden. Das Ablesen der schlecht erhaltenen Tischplatte wird durch die Umzeichnung von Georg Šubic (1875) und die Radierung von Victor Jasper (1878) wesentlich erleichtert, die in Wüthrichs Publikation gut reproduziert sind.

In den folgenden „Exkursen“ beschäftigt sich der Autor mit den sechs dargestellten Themen: „Der Krämer und die Affen“, „Nemo und seine zerbrochene Welt“ (im Zentrum der Platte), „Der Fischfang“, „Die Jagd“, „Der Vogelfang“, „Das Turnier“ (in den Randzonen). Die einzelnen Exkurse weiten sich dabei zu reichen und faszinierenden Beiträgen zur Realienkunde und sind also solche sehr verdienstvoll. Unter anderem erfahren wir viel über Techniken des Fischfanges, der Jagd, über Turniere, deren Form, und die Ausrüstung ihrer Teilnehmer. Doch warum Herbst dies eigentlich alles darlegt, erfahren wir nicht. So bleiben die einzelnen ikonographischen Analysen der zuvor besprochenen Tische und auch die Exkurse folgenlos. Wüthrichs These, die Zürcher Tischplatte stelle gleichsam ein Kompendium des profanen Lebens zur Zeit der Frührenaissance im süddeutschen Raum dar (Wüthrich, S. 13), erscheint trotz des Reichtums der Einzelheiten unhaltbar, u. a. deshalb, weil aus dem „Kompendium“ wesentliche Bereiche des Lebens ausgespart bleiben, etwa der Lebensraum der Dargestellten, ihre Wohnstätten. Herbst wählte seine Themen jedoch nicht willkürlich, und es ging ihm nicht darum, die sichtbare Welt um ihrer selbst willen abzubilden. Er bediente sich ikonographisch vorgeprägter Bildmuster, in denen die einzelnen Realien ihren Platz haben. Allen vier Darstellungen in den Randzonen ist die Naturkulisse gemeinsam. Auch wenn sie erst im Umschreiten des Tisches richtig abgelesen werden können, bleiben sie doch miteinander verbunden und sind auch auf einem Bild vorstellbar, das von einem Standpunkt aus betrachtet werden kann. Auf der „Die Freuden der Welt“ genannten, Dürer oder Hans von Kulmbach zugeschriebenen Zeichnung in Oxford (Winkler, Nr. 163) sind z. B. vor der Kulisse einer Burg dieselben Themen vereint, Turnier, Bad, Fischfang und

weitere Belustigungen. Es fehlt, wie bei Herbst, auch nicht die Figur des Narren. Außerdem ist der Tod dargestellt, der rechts unten die Szene betreten hat. Vor diesem Kontext werden die Narren, die bei Herbst die Turnierenden begleiten, mehrdeutig. Der Narr und die Eule als Lockvogel (bei Herbst) gehören zum Bildvokabular der sogenannten Liebesgärten, die voller erotischer Metaphern und allegorischer Anspielungen sein können. So ist auch die Darstellung der Frauen zu verstehen, die im „Vogelfang“ von einem Mann mit Netzen gefangen werden (vgl. etwa Keith P. F. Moxey, *Master E. S. and the folly of love*. In: *Simiolus, Netherlands Quarterly for the History of Art*, 11, 1980, S. 125 ff., 134 f.; Thomas Schwarz, *Der Tod im Gewande des Narren. Zur Verbindung von Narrenidee und Vanitas-Thematik in Wort- und Bildzeugnissen des 15. bis 17. Jahrhunderts*. In: *Narren, Schellen und Marotten* (=Kulturgeschichtliche Forschungen III), Remscheid 1984, S. 387–411). Die Randszenen lassen sich wie auch bei dem späteren Baldung-Tisch als Allegorie begreifen. Sie bedient sich eines Naturbildes, des traditionellen Gartenmotivs, das die Einzelbilder vereint. Ein späterer Vertreter mit enzyklopädischem Charakter ist etwa Matthias Gerungs „*Melancolia 1558*“ in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe (zusammenfassend: *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Neuerwerbungen für die Gemäldegalerie 1972–1984*, Karlsruhe 1984, Nr. 2619, S. 32 ff.). Eine bildliche und literarische Analogie bietet auch das Flugblatt *Die eytel vergenklich Freudt und wollust diser welt* von 1534, mit einem Holzschnitt von Erhard Schön und einem Text von Hans Sachs (Geisberg 1162). Ein Charakteristikum dieser Beispiele ist die paradoxe Erweiterung des Gartens, eines eigentlich begrenzten Bereiches. Tanz, Spiel, Jagd, Fischfang, Turnier, Bad etc. sind exemplarische Beschäftigungen. Sie stehen für die Vergnügungen und das Treiben der Menschen in der Welt, im „Garten des Lebens“ (vgl. hierzu Winfried Theiss, *Exemplarische Allegorik. Untersuchungen zu einem literarischen Phänomen bei Hans Sachs*. München 1968, bes. S. 69).

Die beiden Themen im Mittelfeld des Tisches, „Nemo im Elend“ und „Der Krämer und die Affen“ erweitern einerseits diesen Themenbereich, setzen aber auch an prominenter Stelle inhaltliche Akzente, die gut mit den Randszenen des Tisches korrespondieren. Der schlafende Krämer ist ein Vertreter der „Trägheit“, aus Unachtsamkeit wird er Opfer der wollüstigen Affen (*Voluptas*) und seiner Güter beraubt. Auch „Nemo“, der beschuldigt wird, die Gegenstände des täglichen Gebrauches beschädigt und verstreut zu haben, ist Opfer. Er muß die Schuld für die Unachtsamkeit der Menschen, ihre Trägheit und Leichtsinnigkeit auf sich nehmen, ohne sich wehren zu können. Geläufig ist etwa die Darstellung der „Trägheit“ als Frau, die bei ihrer Hausarbeit oder am Spinnrocken eingeschlafen ist (vgl. hierzu R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the history of natural philosophy, religion and art*. London 1964, bes. S. 300 ff., 316 f., Taf. 92). Werden in den Randszenen Sport, Spiel und Vergnügungen unmittelbar zur Anschauung gebracht, bedient sich der Maler im „Nemo“ mit den verstreuten Gegenständen einer zeichenhaften Bildsprache. Zugleich überspielt er hier in *Trompe-l'œil*-Manier die Realitätsebenen, stellt Gegenstände dar, die zum Bild gehören und solche, die auf dem Tisch zu liegen scheinen, wodurch der Betrachter besonders angesprochen wird. Trägheit und Wollust sind die Themen, um die die Darstellungen des Tisches kreisen. Sie regieren auch die Menschen, die sich in körperlicher Aktivität üben, darüber aber ihre wahre Bestimmung verkennen.

In seinem Kapitel „Der Stil des Künstlers der Tischplatte“ versucht Wüthrich noch einmal das von ihm beschriebene Werk zu charakterisieren. Herbst könnte mit der Werkstatt Hans Holbeins des Älteren in Augsburg Beziehungen unterhalten haben. Wüthrich sieht darin auch die Ursache für die Nähe der Werke von Herbst und Hans Holbein dem Jüngeren. Weitere Arbeiten Herbsts diskutiert Wüthrich hier nicht (etwa die, die Hans Kogler einmal für Herbst vorgeschlagen hat: Thieme/Becker, 16, 1923, S. 450—453). Statt dessen befaßt er sich nun mit den Randzeichnungen in einem 1515 bei Froben in Basel gedruckten Exemplar des *Lobes der Torheit* von Erasmus von Rotterdam, das im Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel aufbewahrt wird. Es gehörte einst dem Altphilologen Oswald Geißhüsler, genannt Myconius (1488—1552), der sich 1515 in Basel als Schulmeister betätigte. Basilius Amerbach (1533—1591) konnte es schließlich für seine Sammlung erwerben und führte es 1586 in seinem Inventar „D“ unter den eigenhändigen Werken Hans Holbeins auf. Amerbach und der Zürcher Maler Jakob Clouser (um 1520/25—1579), der das Buch für Amerbach zu erwerben suchte, müssen gewußt haben, daß die Randzeichnungen hauptsächlich von Hans Holbein stammen, obwohl der Vorname des Künstlers erst im Inventar „D“ in diesem Zusammenhang genannt wird. Clouser glaubte neben Holbein noch eine andere Hand zu erkennen, die in geringem Umfang an den Zeichnungen beteiligt war (vgl. H. A. Schmid, *Erasmi Roterodami Encomium Moriae. Basler Ausgabe von 1515 mit den Randzeichnungen von Hans Holbein d. J. in Faksimile*. Basel 1931, S. 82).

Dies deutet vielleicht auf die Mitarbeit von Ambrosius Holbein, die auch die meisten Autoren angenommen haben. Wüthrich geht jedoch von einer These Hans Koglers aus, nach der nicht nur Hans und Ambrosius Holbein beteiligt waren, sondern noch ein anderer Künstler — Hans Herbst — an den Zeichnungen mitgearbeitet hat (vgl. Thieme/Becker, 16, 1923, S. 452). Diese Vermutung haben auch Hans Reinhardt und Frank Hieronymus in neuerer Zeit aufgegriffen (vgl. Literatur Wüthrich, S. 205). Die Vorbemerkung Wüthrichs auf S. 16, man sei heute geneigt, einen Teil der Randzeichnungen Herbst zuzuschreiben, erscheint jedoch übertrieben. Erika Michael hat sich z. B. in ihrer Dissertation mit diesen Thesen auseinandergesetzt (Erika Michael, *The Drawings by Hans Holbein the Younger for Erasmus' „Praise of Folly“*. Diss. Washington 1981, New York, London 1986 [=Outstanding dissertations in the fine arts]).

Eine Beteiligung Herbsts lehnte sie nach einer genauen Untersuchung der Zeichnungen ab (vgl. auch E. Landolt, in Ausstellungskatalog *Erasmus von Rotterdam*. Historisches Museum Basel 1986, Nr. C 11; *Zeichnungen Hans Holbeins des Jüngeren aus dem Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel*. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel 1988, S. 20 ff.). Wüthrich entwickelt mehrere Möglichkeiten, bevorzugt jedoch die Variante, daß Hans Herbst Ende 1515 mit den Zeichnungen beginnt, schließlich Ambrosius Holbein hinzuzieht und die restlichen Zeichnungen 1516 Hans Holbein d. J. überläßt, von dem hauptsächlich die mit schwarzer Feder gezeichneten Illustrationen stammen. Hans Herbst komme am ehesten als Autor in Frage, weil ein Teil der größeren und weniger differenziert gezeichneten Illustrationen eine starke Ähnlichkeit mit Figuren auf der Tischplatte aufwies. Die Vergleiche, die Wüthrich anbietet, sind durchgehend ikonographischer Art. Einige überzeugen in diesem Sinn. So weist z. B. einer der jagenden Narren auf Zeichnung Nr. 24 (fol. 34 v) tatsächlich ein verwandtes

Laufschema auf, wie einer der Spießknechte auf dem Tisch (Wüthrich Abb. 119, 120a). Andere Vergleiche überzeugen auch nicht im Motivischen (Wüthrich Abb. 123, 124; 125, 126, 126a). Große Unterschiede bestehen aber in den Ausformulierungen der Gesichter. Bei Holbein sind es lebendige, individuelle Physiognomien, die seinen Figuren Porträtzüge verleihen, während Wüthrich die Figuren von Herbst selbst folgendermaßen charakterisiert: „Die Gesichter sind trotz der miniaturhaften Malerei sehr differenziert ausgeführt, und doch sind sie sich alle verwandt. Es herrscht bei den männlichen Personen ein jugendlich anmutender Boxertyp vor...“ (S. 181). Um seine These zu untermauern, müßte Wüthrich auch die Frage beschäftigen, warum einzelne Zeichnungen im *Lob der Torheit* nicht von Holbein stammen können. Von Holbein kennen wir verhältnismäßig viele Zeichnungen — von Herbst nicht eine einzige.

So bleibt die Basis für Zuschreibungen an Herbst zu schmal, und die Argumente, die für Holbein sprechen, werden immer dichter. Erika Michael hat noch einmal demonstriert, wie eng der Zusammenhang zwischen den skizzenhafteren, mit brauner Feder gezeichneten Illustrationen, die hauptsächlich am Anfang des Buches zu finden sind, und den detaillierteren, schließlich in schwarzer Feder gezeichneten ist, die vor allem im letzten Drittel zu finden sind. Ausgenommen hiervon sind drei Zeichnungen, die möglicherweise von Ambrosius Holbein stammen (Zeichnung Nr. 43, 52, 55; unsere *Abb. 12b*). Eine weitere Unterscheidung nach Händen erscheint nicht sinnvoll. Unterschiedlich breite Federn und unterschiedliche Tinten, etwa der Wechsel von braun oxidierender Tinte, die aus Galläpfeln hergestellt wurde, zu der mit hohen Rußanteilen versehenen Tusche, läßt im *Lob der Torheit* gewisse Schlüsse auf eine zeitliche Abfolge der Zeichnungen zu. Hieraus jedoch ein Argument für eine Händescheidung abzuleiten, überzeugt noch nicht. Hans Holbein d. J. arbeitete in seiner Frühzeit tatsächlich mit beiden Farbmitteln, sogar innerhalb einer Zeichnung, wie seine Kopie nach Lucas van Leydens „Ecce homo“ im Kupferstichkabinett Basel beweist (Katalog der Holbeinausstellung Basel 1988, Nr. 1). Dieses Blatt ist etwa zur gleichen Zeit wie die Randzeichnungen entstanden.

Unberücksichtigt blieb bisher der ausgesprochen linkshändige Charakter der meisten Zeichnungen im *Lob der Torheit*, der sich sehr gut mit Hans Holbein d. J. in Einklang bringen läßt (daß Holbein Linkshänder war, vermerkte schon Karel van Mander). Wüthrich nimmt aber an, daß Herbst Rechtshänder war (Wüthrich S. 77). Die Linkshändigkeit kommt in den Randzeichnungen u. a. in den von links oben nach rechts unten verlaufenden Schraffuren zum Ausdruck, die der Zeichner bevorzugte. Am Ende des Striches sitzt häufig ein sich nach links oben oder unten öffnender Haken. Dies läßt sich nicht nur in den Schraffuren beobachten, mit denen Holbein im Schatten liegende Bereiche (etwa in den Gewändern) markiert, sondern auch bei den Standflächen feststellen, auf denen die Figuren stehen. Sie sind häufig mit nach links gerichteten Grasbüscheln bewachsen, aus denen einzelne Gräser oder Blumen hervorragen. Den Beispielen aus dem *Lob der Torheit* (*Abb. 10 a und b*) sei Holbeins Zeichnung „Christus in der Rast“ von 1519 im Kupferstichkabinett Berlin (*Abb. 10c*) an die Seite gestellt. Auch die Landschaften im Hintergrund weisen diese Eigenarten auf. Hier finden sich häufiger bewaldete Hügelketten, die in schlaufenförmigen oder gezackten Linien wiedergegeben werden, die ebenfalls einen deutlich linkshändigen Zug haben. Charakteristisch sind

z. B. auch die nach links oben, spitz in Zacken auslaufenden Felsformationen, wie auf Holbeins Scheibenriß mit einem Schweinehirten im Kupferstichkabinett Basel (*Abb. 11a*; Katalog der Holbeinausstellung 1988, Nr. 9) und den hier abgebildeten Beispielen aus dem *Lob der Torheit* (*Abb. 10b, 11b 11c*). Daß diesem Phänomen Gewicht zukommt, zeigt der Vergleich mit Zeichnungen, die für Ambrosius Holbein in Anspruch genommen werden können. Auf der kleinen Zeichnung im Kupferstichkabinett Karlsruhe mit „Herkules und Antäus“ sind die Berge im Hintergrund ähnlich schnell gezeichnet (*Abb. 12a*), der Zug der Feder ist jedoch eindeutig von links nach rechts gerichtet. Auch die Gestaltung des Terrains wirkt hier anders. Die Gräser sind stärker rhythmisiert und schließen sich lanzenförmig zusammen. Einzelne sind deutlich nach rechts orientiert. Noch stärker findet sich dies auf Zeichnung Nr. 55 im *Lob der Torheit*, die von den meisten Autoren Ambrosius Holbein zugeschrieben wird (*Abb. 12b*). Daß Ambrosius Holbein sowohl mit der rechten als auch mit der linken Hand gezeichnet hat, haben verschiedene Autoren beobachtet (zuletzt J. E. von Borries, in *Kunstchronik* 6, 1989, S. 288 ff., 293).

Diese nicht bewußt eingesetzten stilistischen Phänomene sind umso aufschlußreicher für den Zusammenhang der Zeichnungen, als ihnen insgesamt keine einheitliche Konzeption zugrunde liegt. Auch waren sie wohl kaum dazu bestimmt, in einem drucktechnischen Verfahren reproduziert zu werden. Der Zeichner verliert beim Umblättern das soeben ausgeführte Werk aus dem Blick und stellt sich auf einen neuen Zusammenhang ein. Wie die Analysen von Erika Michael gezeigt haben, reagierte er sehr unterschiedlich, spontan und individuell auf den Text, bisweilen läßt sich gar kein einleuchtender Zusammenhang mehr erkennen. Warum also sollten die Zeichnungen einen „einheitlichen Stil“ aufweisen, der vielleicht bei einer von Anfang bis Ende gleichmäßig und bildhaft ausgeführten Zeichnung oder bei einem Gemälde zu erwarten wäre?

Der Zuschreibung von Zeichnungen im *Lob der Torheit* an Hans Herbst können wir uns nicht anschließen. Daß der Tisch jedoch von Hans Herbst stammt, und eine Beteiligung von Hans oder Ambrosius Holbein äußerst unwahrscheinlich ist, kann wohl kaum mehr bezweifelt werden. Wir können ihn in Zukunft „Herbst-Tisch“ nennen.

Christian Müller

CHRISTIAN VON HOLST, *Joseph Anton Koch. 1768—1939. Ansichten der Natur.* Katalog der Ausstellung in Stuttgart (Staatsgalerie, 26. 8.—29. 10. 1989) und Innsbruck (Ferdinandeum, 21. 11. 1989—18. 1. 1990). Stuttgart, Cantz 1989. 352 Seiten, zahlr. Abb. u. Taf.

Compared with his fellow landscape painter and almost exact contemporary Caspar David Friedrich, Joseph Anton Koch, whose work was of seminal importance for both his own and the younger generation of artists, particularly in Rome, has suffered unconscionable neglect. Not since 1939, when the centenary of his death was marked by a commemorative show in Berlin, had any significant exhibition of his paintings and drawings been organized until the recent retrospective held at the Staatsgalerie in Stuttgart and subsequently at the Ferdinandeum in Innsbruck. Moreover, for almost half