

dern auch für den aktuellen Bilddiskurs der Gegenwart sind Boissards Ovid-Illustrationen eine ergiebige Bilderquelle, die den Eigenwert des Bildes und seine kontextbezogenen Entstehungsbedingungen exemplarisch vor Augen führen. Die vorliegende Publikation ist in dieser Hinsicht ebenso Nachschlage- wie Grundlagenwerk.

PHILIPP ZITZLSPERGER

*Institut für Kunstgeschichte
Humboldt-Universität Berlin*

Susan Foister: Holbein and England; New Haven, London: Yale University Press 2004 (erschienen: April 2005); 308 S.; 267 teils farbige Abb.; ISBN 0-300-10280-1; £45,-

Jochen Sander: Hans Holbein d.J. Tafelmaler in Basel 1515–1532; München: Hirmer Verlag 2005; 504 S.; 78 Farbtafeln; 282 SW-Abb.; ISBN 3-7774-2275-0; € 98,-

Die erstaunliche Fülle an wissenschaftlichen Arbeiten – Aufsätzen wie Monographien –, die Hans Holbein d.J. (1497/98–1543) in den letzten Jahren, namentlich im Hinblick auf seinen 500. Geburtstag, auf sich gezogen hat, wird neuerdings ergänzt durch die gewichtigen, gleichsam komplementären Bücher von Susan Foister, die den ‚englischen Holbein‘ – die in England zwischen 1526 und 1543 entstandenen Werke – behandelt, und von Jochen Sander, der Holbein als „Tafelmaler in Basel“ – das heißt die Zeit bis zu dessen zweiter Reise und endgültiger Übersiedlung nach England 1532 – in den Blick nimmt.

Jochen Sander, Leiter der Gemäldeabteilung des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt a. M. und ausgewiesener Kenner namentlich der altniederländischen Malerei, bietet in seiner umfangreichen, vorzüglich ausgestatteten Untersuchung – zugleich seiner Freiburger Habilitationsschrift – vor allem zweierlei: eine kritische Auseinandersetzung mit der bisherigen Forschungsliteratur, mit deren Prämissen und Thesen, und eine genaue Darstellung des materiellen Befundes wie der Entstehungsgeschichte von Holbeins Tafelbildern (das heißt nicht seiner Wandbilder oder graphischen Arbeiten) vor 1532.

Nach einem kurzen Abschnitt, der als nüchterne Bestandsaufnahme „Hans Holbein d.J. in der schriftlichen Überlieferung seiner Zeit“ (S. 15–33) – mit dem dankenswerten Abdruck der entsprechenden Quellen im originalen Wortlaut – vorstellt, erörtert Sander im ersten Hauptteil zunächst „Holbein-Bilder. Entstehung und Kritik“ (S. 35–98), das heißt jene Grundvoraussetzungen, unter denen das Werk des Künstlers traditionell betrachtet worden ist. Zur Sprache kommt die Bedeutung des Basilius Amerbach und seiner im Hinblick auf die eigene Gemäldesammlung vorgenommenen Zuschreibungen (1585/87) an Holbein, deren Stellenwert eine Relativierung erfährt durch den Verweis auf das ‚Schulmeisterschild‘ (dessen zwei Darstellungen unterschiedlichen Händen zugeschrieben werden) und das Gemälde von ‚Venus und

Amor' (das Sander einem Werkstatt-Mitarbeiter, dem von ihm sogenannten „Venus-Maler“ [S. 229], zuweist). Sander behandelt die Fehleinschätzung der ‚Passions-Flügel‘ als ein durch den Restaurator Nikolaus Grooth 1771 vermeintlich „bis zur Unkenntlichkeit“ (S. 48) entstelltes Werk und umgekehrt der ‚Solothurner Madonna‘, die tatsächlich 1865/66 „nahezu vollständig übermalt“ wurde, als ein vermeintlich „überdurchschnittlich gut erhaltene[s]“ Bild (S. 53). Weiter ist von der Holbein üblicherweise attestierten frühen Prägung durch (nord-)italienische Einflüsse zu hören – einer Auffassung, der gegenüber Sander bei der ‚Solothurner Madonna‘ vielmehr eine Ausrichtung an der Kunst des Jan van Eyck vermutet. Eingehend diskutiert werden die künstlerischen Beziehungen zwischen Holbein, seinem Vater – Hans Holbein d. Ä. –, seinem Bruder Ambrosius und dem seit 1492 in Basel tätigen Hans Herbst, in dessen Werkstatt Ambrosius und mutmaßlich auch Hans beschäftigt waren – wobei Sander angesichts der „fast vollständigen Zerstörung [...] der [vorreformatorischen] Baseler Malerei im Bildersturm des Jahres 1529“ (S. 82) eben diesem Hans Herbst einige Werke zuzuschreiben sucht, um einen Bezugspunkt für Holbein in Basel zu gewinnen. Den ersten Teil beschließt eine kurze Auseinandersetzung mit dem (von Oskar Bätschmann und Pascal Griener bei Holbein konstatierten) „Stilpluralismus als künstlerisches Kalkül“ (S. 96–98), den Sander (mit Recht) in Frage stellt angesichts der Tatsache, „daß die stilistische Vielfalt, die an den Werken Holbeins zu beobachten ist, in demselben Maße abnimmt, in welchem das Schaffen des Künstlers zeitlich voranschreitet“ (S. 97).

Der zweite – und weit umfangreichere – Hauptteil gilt der sorgfältigen materiellen Bestandsaufnahme von Holbeins in Basel (und England) 1515 bis 1532 geschaffenen Gemälden (S. 99–347). Chronologisch und nach Art eines Werk- oder Bestandskatalogs werden die Tafelbilder jeweils, unter Bestimmung der Realien, einläßlich beschrieben, ihre Entstehungsgeschichte wie ihre *Fortuna critica* (nicht selten mit längeren Zitaten) dargelegt und namentlich neuere Positionen der Forschung prüfend ausgebreitet. Besonderes Gewicht erhält dieser Teil – der noch ergänzt wird durch separat angeführte detaillierte Angaben zum materiellen Bestand, zum gemäldetechnischen Befund, zu dokumentierten restauratorischen Eingriffen, zur Provenienz und zur Literatur („Katalog der behandelten Werke“, S. 422–468) – durch die „erstmalige systematische gemäldetechnische Untersuchung sämtlicher vor 1532 entstandenen Tafelbilder“ (S. 13). Dank zahlreicher Röntgenaufnahmen und vor allem Infrarotreflektographien, die, in ausgezeichneter Qualität reproduziert, die tieferen Schichten und vor allem die Unterzeichnung der Gemälde in Gesamt- und Detailansichten vor Augen bringen, läßt sich der Werkprozeß im einzelnen verfolgen.

Erhellend in jedem Fall kann hier im besonderen etwa die höchst komplizierte Genese der ‚Darmstädter Madonna‘ und die Funktion der Zeichnungen von Jacob Meyer, seiner zweiten Ehefrau und seiner Tochter – die überraschenderweise nicht als Vorstudien, sondern erst im Fortgang der Arbeit an dem Gemälde entstanden – geklärt werden (S. 256–274). Eindrucksvoll und schlüssig erscheinen auch die Überlegungen zu Holbeins Familienbild, das angesichts des Papierformats ursprünglich um ein Drittel höher und doppelt so breit gewesen sein und damit eine Wiedergabe

auch des Künstlers (an der Staffelei) umfaßt haben könnte (S. 323–334). In der klaren Erörterung solcher handgreiflichen Gegebenheiten liegen die Stärke und ein Hauptverdienst des Buches, ebenso wie in der Darlegung der jeweiligen Forschungsgeschichte und einer kritischen Prüfung der Stimmen eines mitunter dissonanten Chors von Interpreten. Es darf Sander ohne Einschränkung gutgeschrieben werden, daß er etwa hinsichtlich des Erasmus-Porträts ‚mit dem Renaissance-Pilaster‘ verschiedene ambitionierte Deutungsversuche lediglich abwägend oder auch nur referierend auseinandersetzt, ohne mit einer eigenen neuen Interpretation aufzutumpfen zu wollen.

Sanders vordringliches Anliegen ist es, auf der Grundlage einer materiellen Bestandsaufnahme zum einen Fragen der Zuschreibung zu klären, das heißt das Werk Holbeins in seiner Vielgestalt schärfer als bisher zu umgrenzen, zum anderen hinsichtlich der künstlerischen Einflüsse – oder richtiger: der von Holbein aufgenommenen Anregungen – den Blick nicht auf Italien zu begrenzen, sondern die Bedeutung auch niederländischer bzw. franko-flämischer Künstler für Holbeins Entwicklung herauszustellen. Behutsam erfolgt die Argumentation bei der Bestimmung von Holbeins Frühwerk, bei Werken also, die vor dem Bildnis des Bonifacius Amerbach entstanden sind. Bei der ‚Gesellschule‘ des ‚Schulmeisterschildes‘ wie bei dem ‚Sündenfall‘, aber auch bei der ‚Geißelung‘ – einer Szene der ‚Leinwand-Passion‘ – wird die Entscheidung, ob Holbein oder vielleicht Hans Herbst sie geschaffen habe, offengelassen; dem Künstler zugeschrieben werden dagegen die beiden Heiligen-Köpfe im Basler Kunstmuseum und das ‚Abendmahl‘ der ‚Leinwand-Passion‘ (S. 100–105). Kühner erscheint die Konstituierung eines kleinen Oeuvres, das Sander, ausgehend von der für Holbein wohl nicht mehr in Anspruch zu nehmenden Tafel mit ‚Venus und Amor‘, als das Werk eines Werkstatt-Gehilfen, des „Venus-Malers“, bestimmt (S. 224–255). Mit diesem „Venus-Maler“ soll erstmals eine „eigenständige künstlerische Persönlichkeit neben Holbein“ (S. 224) in dessen Werkstatt faßbar werden; Sander weist diesem Gehilfen weiter das ‚Bildnis einer Bürgersfrau‘ (Maurits-huis, Den Haag), die farbige unvollendete Porträtzeichnung einer jungen Frau (Kupferstichkabinett, Basel), das ‚Bildnis eines jungen Mannes‘ (National Gallery of Art, Washington) und (über Holbeins Unterzeichnung) die Ausführung des Basler ‚Abendmahls‘ (das übrigens nicht die „Einsetzung des Abendmahls“ [S. 236 u. 241], sondern die Ankündigung des Verrats zeigt, wie aus dem lebhaften Gespräch der Jünger, vor allem aus der Anrede des Petrus an Johannes [vgl. Joh. 13, 21–24] hervorgeht) sowie, „als vergleichsweise selbständige Schöpfungen“ (S. 249), die ‚Heiligen Georg‘ und ‚Ursula‘ in der Karlsruher Kunsthalle zu. Über diesen Werkkomplex und das künstlerische Profil des „Venus-Malers“ dürfte eine kontroverse Diskussion zu erwarten sein; es erscheint fraglich, ob die genannten eher heterogenen und jedenfalls schwer auf einen gemeinsamen Nenner zu bringenden (bei den Porträts einerseits und den religiösen Bildern andererseits auch nicht leicht miteinander zu vergleichenden) Werke tatsächlich einer einzigen Hand zuzuschreiben sind. Dabei bleiben Sanders stilistische Hauptkriterien bei den Porträts – ein „unentschiedenes Schweben“ der Hände bzw. deren „optische Ablösung vom verschatteten Bildgrund“ und

eine „Verzeichnung des [...] Unterkörpers“ (S. 234f.) – angesichts sonst zu beobachtender m. E. nicht unerheblicher formaler Differenzen vielleicht doch zu vage.

Was die für Holbein prägenden künstlerischen Eindrücke betrifft, so lenkt Sander mit allem Recht den Blick über Italien hinaus auf die Niederlande bzw. auf die franko-flämische Kunst. Porträts wie die des Erasmus ‚mit dem Renaissance-Pilaster‘, des Nikolaus Kratzer und des Georg Gisze, aber auch das Doppelporträt des Thomas Godsalve und seines Sohnes haben ihre nächsten Parallelen wohl tatsächlich in der Bildniskunst eines Quentin Massys, Bernard van Orley oder Jan Gossaert (S. 175, 294, 297 u. 344), auch des Jan van Scorel. Zweifelhafter erscheint der Verweis auf Jan van Eyck hinsichtlich der – traditionell mit italienischen Vorbildern assoziierten – ‚Solothurner Madonna‘ aufgrund motivischer Gemeinsamkeiten, der brillanten Stofflichkeitsillusion und der mit Lasuren arbeitenden Maltechnik (S. 59–61 u. 160–163) oder auch des genannten Erasmus-Porträts aufgrund des Stillebens mit Glaskaraffe im Hintergrund (S. 175). „Massys und Gossaert könnten nun als eine Quelle für Holbeins Interesse an der großen Tradition der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts in Frage kommen“ (S. 161), mit einer Bezugnahme auf Massys und Gossaert (und deren Zeitgenossen) allein – die ihrerseits, bei allen Italianismen, doch der Tradition des altniederländischen ‚Detailrealismus‘ verpflichtet bleiben – wären die niederländischen Qualitäten bei Holbein jedoch hinlänglich ‚erklärt‘, der Rekurs auf van Eyck erscheint unnötig, zumal die motivischen Parallelen der ‚Solothurner Madonna‘ zu van Eycks ‚Madonna des Kanonikers Joris van der Paele‘ sich darauf beschränken, daß die Muttergottes von zwei Heiligen im bischöflichen Ornat bzw. in Rüstung flankiert wird und einen Teppich zu ihren Füßen hat (schon der architektonische Rahmen ist grundverschieden). Als Frage bleibt, wie Holbeins Auseinandersetzung mit Dürer zu denken ist und in welchem Verhältnis der Chormantel des hl. Martin in der ‚Solothurner Madonna‘ zum Pluviale des Papstes in Dürers ‚Rosenkranzfest‘ steht. Von Dürer ist bei Sander nur wenig die Rede.

Gewisse Vorbehalte beziehen sich nun auch auf die Feststellung weiterer stilistischer Konnexionen. Holbeins Kenntnis von Werken franko-flämischer Künstler – namentlich des ‚1520s Hours Workshop‘ –, mit denen er auf seiner Reise nach Frankreich in Berührung gekommen sein könnte, ist nicht in Abrede zu stellen. Über die Beziehung zu Hugo van der Goes‘ ‚Monforte-Retabel‘, dessen Kenntnis durch eine Zeichnung von Holbein d. Ä. (Abb. 140) vermittelt worden sein dürfte, und vielleicht zu Goes‘ (nur in Kopien überlieferten) ‚Anbetung der Könige vor dem Stall im Hügel‘ hinaus ist die postulierte Abhängigkeit des ‚Oberried-Retabels‘ von weiteren niederländischen und franko-flämischen Vorbildern nicht leicht nachvollziehbar. „Joos van der Cleves Figur einer nackten weiblichen Göttin“ (S. 200) in der Dresdner ‚Kleinen Königsanbetung‘ läßt sich kaum in der auf einer Säule stehenden Frauenfigur bei Holbein wiedererkennen, und die von Sander angeführten Illustrationen in Stundenbüchern des Verlegers Geofroy de Tory (Abb. 146–149) können m. E. nicht zwingend als Voraussetzung für Holbeins ‚Oberried-Retabel‘ in Anschlag gebracht werden; zu allgemein oder lose bleiben die Gemeinsamkeiten.

Ähnliches gilt für die ‚Passions-Flügel‘, eine Stiftung der Maria Zscheckenbür-

lin, deren Entstehungsgeschichte Sander durch ergänzende Archivfunde zu bereichern weiß (wobei 1526/27 wohl einen ‚terminus ante quem‘ gibt, das Jahr 1524 aber – das heißt ein Stillschweigen über das Retabel in der Änderung des Testaments der Stifterin vom 12. Februar 1524, das nichts über den Stand der Arbeiten an dem Werk besagt – keinen ‚terminus post quem‘ liefert [S. 207 f.]). Unbeschadet der möglichen künstlerischen Anregungen, die Holbein von Andrea Solario auf seiner Frankreich-Reise empfangen haben könnte, ist die im Louvre bewahrte ‚Kreuzigung‘ (Tafel 51) des lombardischen Malers für die ‚Kreuzigung‘ auf Holbeins ‚Passions-Flügeln‘ nach meiner Auffassung keinesfalls als „eine Vorlage dingfest [zu] machen“ (S. 211). Wiederum sind die benannten motivischen Übereinstimmungen – etwa die „zwei Berittene[n, die] wie im Gespräch einander zugewandt ins Bild gesetzt [sind], während rechts ein einzelner Reiter das Geschehen betrachtet“ (S. 211) – viel zu allgemein, um eine direkte Abhängigkeit auch nur wahrscheinlich zu machen.

Zuletzt muß dies auch für das von Sander – im Anschluß an Bätschmann und Griener – beigebrachte vermeintliche Vorbild für die ‚Darmstädter Madonna‘ festgestellt werden: die ‚Schutzmantelmadonna‘ des Giovanni Antonio Della Gaia im Collegio Papio in Ancona (Abb. 208) – die mit der ‚Darmstädter Madonna‘ nicht mehr gemeinsam hat, als daß die Muttergottes (in jeweils vollkommen anderer Haltung, hier mit, dort ohne Kind) vor einer Muschelkalotte (in einem ganz unterschiedlichen architektonisch-dekorativen Zusammenhang) zwischen anbetenden Männern links und Frauen rechts (in jeweils unterschiedlicher Zahl) steht – wird man schwerlich als „ersten handgreiflichen Beleg für eine Reise Holbeins über die Alpen“ (S. 270) werten dürfen.

Die von Sander konstatierte Orientierung Holbeins an der niederländischen, der franko-flämischen und, etwas relativiert und zu einem späteren Zeitpunkt als traditionell angenommen, auch noch immer an der italienischen Malerei, wie schließlich nicht zuletzt an der altdeutschen Kunst (etwa des Mathis Gothart Nithart) soll nicht bestritten werden, vielmehr öffnet sie den Blick für die vielfältigen denkbaren Bezugspunkte des Künstlers; der Versuch indes, bestimmte Vorlagen für Holbein auszumachen, vermag in den genannten Fällen nicht zu überzeugen.

Es liegt im Charakter der auf materielle und formal-stilistische Gesichtspunkte abzielenden Untersuchung, daß bestimmte inhaltliche Aspekte außer Betracht bleiben. Nicht weiter erläutert wird die theologische Bedeutung zum Beispiel der frühen ‚Sündenfall‘-Tafel, wo Eva einen wurmstichigen, angebissenen Apfel nicht einfach „als Sinnbild des Sündenfalls [...] anklagend vorweist“ (S. 101), sondern – vor dem Hintergrund der im Mittelalter etymologisch hergestellten Beziehung zwischen ‚morsus‘ (Biß) und ‚mors‘ (Tod) – dem Betrachter demonstriert, wie durch den Sündenfall der Tod in die Welt gekommen ist, oder die Aussage des Diptychons mit Christus im Elend und seiner Mutter – als auf ihren Sohn hinweisende Schmerzensmutter –, wo der Erlöser nicht nur mit einem „schwermütigen Nachsinnen“ (S. 129), sondern appellativ – mit zum Sprechen geöffnetem Mund – an den Betrachter sich wendet, wohl im Sinne von, wenn nicht konkret nach Klg. 1, 12: „[...] o vos omnes qui transitis per viam adtendite et videte si est dolor sicut dolor meus“. Überlegungen, die in dieser

oder einer anderen Richtung Holbeins religiöse Kunst im (frömmigkeits-)geschichtlichen Zusammenhang verankern, werden nicht angestellt. Auch beim ‚Oberried-Relabel‘ oder den ‚Passions-Flügeln‘, die „von der kunsthistorischen Forschung seit dem frühen 19. Jahrhundert kritisch beurteilt worden“ waren und denen nicht zuletzt „der Vorwurf mangelnder religiöser Empfindung“ (S. 215) gemacht wurde, wird diesen (Vor-)Urteilen nicht begegnet etwa mit einer eingehenden Betrachtung von Holbeins spezifisch eigener Darstellung oder Erzählweise des Passionsgeschehens im Vergleich mit entsprechenden Zyklen seiner Zeitgenossen (nur zwei Szenen der ‚Passions-Flügel‘ kommen genauer zur Sprache, doch lediglich in Hinblick auf künstlerische Vorbilder). Wie folglich eine Kennzeichnung von Holbein als Maler religiöser Themen unterbleibt, so erfährt am Ende auch der Porträtmaler keine zusammenfassende Charakterisierung, die auseinandersetzt, wodurch Holbein sich beispielsweise von Dürer und Cranach oder auch Massys und Gossaert als Bildnismaler unterscheidet. Wie verhält es sich mit Holbeins „grandiose[r] Sachlichkeit“ (S. 277)? Das Profil des Künstlers bleibt damit – trotz einer präziseren Umgrenzung des Oeuvres durch wohlüberlegte Zu- und Abschreibungen – eigentümlich unscharf.

Feststellungen dieser Art können allerdings aufs ganze gesehen die Bedeutung von Sanders schnörkellos-klar geschriebener Arbeit kaum schmälern. Der ausgebreitete Reichtum an neuem (Bild-)Material und die verlässliche Darstellung des materiellen Befundes wie der Forschungsgeschichte allein schon sichern dem Buch den Rang eines Grundlagenwerkes; die verschiedenen Vorstöße, was Zuschreibungen und künstlerische Vorbilder betrifft, dürften hingegen die weitere Forschung anregen – zu Widerspruch oder Zustimmung.

Von anderem Charakter als Sanders Untersuchung der Basler Zeit ist das – ähnlich prachtvoll ausgestattete – Buch von Susan Foister, Kuratorin der altniederländischen, deutschen und britischen Gemälde in der National Gallery in London, über Holbeins Jahre in England. Die Verfasserin bietet hier die Summe einer reichlich zweieinhalb Jahrzehnte währenden Beschäftigung mit diesem Künstler, die von der ‚MA thesis‘ über ‚Holbein and the English Reformation‘ (1977) und der Dissertation über ‚Holbein and his English Patrons‘ (1981) – beide unveröffentlicht –, über verschiedene Aufsätze bis hin zur Mitarbeit am Katalog der Ausstellung über ‚Holbein’s Ambassadors‘ in der National Gallery (1997) reicht. Entsprechend ist eine materialreiche, vielseitige und abgeklärte Studie entstanden, die es unternimmt, Holbeins besondere Kunst in die allgemeinen gesellschafts-, kirchen-, kunst- und geschmacksgeschichtlichen Verhältnisse der frühen Tudor-Zeit einzubetten.

Gerahmt von kurzen Einleitungs- und Schlußkapiteln, werden in fünf (im Umfang erheblich variierenden) Hauptkapiteln zunächst der Künstler, seine Auftraggeber sowie seine Arbeitsweise („Holbein“, S. 9–71) und das Themenspektrum wie der Stellenwert von Bildern zur Zeit Heinrichs VIII. („England“, S. 73–119) in den Blick genommen, ehe in den übrigen drei Kapiteln Holbeins Werke – Wandbilder, Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphik – zur Sprache kommen: seine Wandbilder und Dekorationsarbeiten einerseits und Entwürfe für Goldschmiede andererseits

(„*Decoration and Design*“, S. 121–147), die mit der Reformation in Zusammenhang stehenden Werke („*Holbein and the English Reformation*“, S. 149–169), endlich, als umfangreichster Teil, die Bildnisse („*Holbein the Portraitist*“, S. 171–261).

„Holbein's role at Henry's court is by no means as obvious as is sometimes assumed“ (S. 10) – im Lichte dieser Feststellung sucht Susan Foister im ersten Kapitel zunächst Holbeins Aufgaben und Stellung am Hof Heinrichs VIII. zu bestimmen; dabei wird die Möglichkeit erwogen, daß der Künstler – seit 1536 nachweislich „*pictor regis*“, allerdings als einer unter anderen Malern dieses Titels – bereits bei seiner ersten England-Reise in ein Dienstverhältnis zum König getreten sein könnte (S. 11). Aufschlußreich ist die Charakterisierung der verschiedenen am Hof bestellten Maler, ihrer Tätigkeit (nach Ausweis schriftlicher Quellen) und ihrer Entlohnung. Es erweist sich zum einen, daß offenbar ausschließlich Holbein 1538/39 damit betraut war, die Porträts verschiedener Heiratskandidatinnen des Königs anzufertigen (S. 22), und zum anderen, daß er das zweithöchste Jahresgehalt unter den Hofkünstlern empfing (S. 17 u. 22). Ebenso erhellend ist die Kennzeichnung der sozialen Stellung von Holbeins übrigen Auftraggebern, hinsichtlich des Adels beispielsweise die Bemerkung: „*Seventeen of the eighty-three peers, or their spouses or children, can be identified as the subjects of portrait drawings or paintings by Holbein, making nearly a fifth of the total*“ (S. 29). Eingehend kommt danach Holbeins Arbeitsweise – von der Wahl der Pigmente bis zur Realisierung der Porträts – zur Sprache. Wichtig ist hier bereits der Hinweis auf die Vorbereitung der Bildnisse durch Zeichnungen (in der Regel allein von Kopf und Schultern) des Modells ‚nach dem Leben‘ und deren genaue Übertragung auf die Bildtafel, während danach eine behutsame Modifizierung bzw. Idealisierung der Physiognomie erfolgte. „*Holbein not only adjusted facial contours and minor details, but he also altered expressions and the direction of glances, sometimes even facial proportions*“ (S. 60). Das erste Kapitel beschließen Überlegungen zu Holbeins Mitarbeitern in England bzw. gar einer (größeren) Werkstatt – deren Existenz eine offene Frage, tendenziell aber eher zweifelhaft bleibt, da in den meisten Fällen, wo Entwürfe Holbeins von anderer Hand umgesetzt sind, wo Kopien vorliegen oder auf Werke von ihm Bezug genommen wird, die stilistische Differenz gegenüber eigenhändigen Arbeiten zu groß erscheint, als daß die Ausführung unter den Augen des Meisters vorstellbar wäre. „*Moreover, although one or two assistants to a foreign painter in royal service might have been tolerated, a very large workshop producing multiple replicas might have attracted protests from Holbein's English contemporaries*“ (S. 65).

Das zweite Kapitel zielt zunächst darauf, die Bilderwelt der frühen Tudor-Zeit – religiöse wie profane Themen – angesichts des weitestgehenden Verlustes der Werke mit Hilfe schriftlicher Quellen (Inventaren, Testamenten) zu rekonstruieren, um den Rahmen für Holbeins Schaffen in England zu markieren. Während die Ubiquität des religiösen Bildes im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts in England nicht anders als auf dem Kontinent konstatiert wird, stellt Susan Foister trotz Heinrichs VIII. Bruch mit Rom und der (moderaten) Entfernung von Bildern in den Kirchen fest: „*Devotional paintings, however, were as common in English homes throughout the reign*

of Henry VIII as they had been before it; [...] there was no reason why Holbein should not have been commissioned to produce religious paintings“ (S. 84f.). Und zuvor als zentrale These (die einer älteren gegenläufigen Auffassung antwortet): „Portraits by Holbein were additions to other types of image, not substitutes for them“ (S. 73; s. a. S. 6). Auch die Bedeutung des Porträts – neben religiösen und vermehrt aufkommenden profanen Themen – und die Zusammenhänge, in denen dies in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts begegnet (genealogische Darstellungen, Totengedächtnis, [Braut-]Werbung etc.), werden auseinandergesetzt. Bemerkenswert erscheint dabei, daß selbständige Bildnisse von Privatpersonen, auf dem Kontinent seit langem faßbar, in England, abgesehen von Holbeins und den von ihm abhängigen Bildnissen wie auch denen anderer ausländischer Künstler, vor der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts kaum nachweisbar sind; dies deutet darauf hin, daß für potentielle englische Auftraggeber entsprechende Bildnismaler kaum verfügbar waren (S. 93). Die Durchsicht des Bilderkreises komplementieren Ausführungen über den Rang und Wert, die speziell Tafel- und Leinwandbildern im Vergleich mit anderen Bildmedien zugemessen wurden, und über den Erwerb von Bildern – jeweils wiederum unter Heranziehung von (unveröffentlichten) Inventaren und Testamenten. Wiewohl die Ergebnisse hier vielfach kaum verwundern und erwartungsgemäß ausfallen – daß Gemälde gegenüber Tapisserien, Goldschmiedearbeiten u. ä. geringer taxiert wurden, daß sie gleichwohl nur für die Wohlhabenderen erschwinglich waren und daß mit humanistischer Bildung eine neue Wertschätzung der Malerei einherging –, liegt der Wert von Susan Foisters Darlegungen in der Fülle des ausgebreiteten Quellenmaterials, das diesen Ergebnissen eine so feste wie feingliedrige Basis verschafft. Ein Hinweis auf den doch wohl relativen Grad an Wertschätzung auch von Holbeins Tafelbildern ist die Tatsache, „that not a single extant will of any of Holbein’s sitters mentions a portrait“ (S. 98) und daß in einem Inventar Holbeins Name erstmals auftaucht „not in a probate inventory, or even in the royal inventories taken at the end of the reign of Henry VIII, but in the Lumley inventory [im Inventar von John, Lord Lumley, des bekannten Holbein-Sammlers] at the end of the sixteenth century“ (S. 100). Die Erkenntnis dann, daß englische Höflinge im Ausland vor allem auf niederländische Gemälde (und Kunstgegenstände) ihr Augenmerk richteten (S. 116), mag für Holbeins künstlerische Form, seinen außerordentlichen ‚Detailrealismus‘ (den Jochen Sander zu Recht mit niederländischen Vorbildern in Verbindung bringt), nicht ohne Bedeutung gewesen sein und zum Verständnis von dessen Erfolg in England beitragen.

Den Werken Holbeins sind, wie erwähnt, die Kapitel 3 bis 5 gewidmet. Die dekorativen Arbeiten des Künstlers anlässlich der Festlichkeiten zu Ehren einer französischen Gesandtschaft in Greenwich 1527 – nicht vollkommen sicher, da in den Rechnungen nur von einem „maister hans“ die Rede ist, aber aus verschiedenen Gründen tatsächlich wohl „beyond reasonable doubt“ (S. 122) –, und zwar eine Darstellung der Schlacht von Thérouanne (eines Sieges Heinrichs VIII. über die Franzosen 1513) und das Deckenbild eines ephemeren Theaters (ein Himmelsgewölbe), die beide nicht erhalten und von denen keine bildlichen Zeugnisse überkommen sind, werden anhand

der schriftlichen Quellen erörtert. Ebensovienig erhalten, doch in einer originalen Zeichnung bzw. in Kopien überliefert, sind Holbeins (auf Leinwand gemalte) Monumentaldarstellungen des ‚Triumphes des Reichtums‘ und des ‚Triumphes der Armut‘, die für die Gildhalle der hansischen Kaufleute in London im Stahlfhof (Steeleyard) geschaffen wurden. Während Oskar Bätschmann und Pascal Griener noch 1997 resignierten, daß über die Anordnung der Bilder im Speisesaal der Gildhalle „sich nichts [habe] eruieren“ lassen und auch für „die Unterschiedlichkeit der Formate und die gleiche Richtung der Triumphzüge [...] keine Erklärung [habe] beigebracht werden“ können (Oskar Bätschmann u. Pascal Griener: Hans Holbein, Köln 1997, S. 86), vermag Susan Foister anhand eines Planes des Stahlfhofs um 1600 mit großer Wahrscheinlichkeit den (danach T-förmigen) Raum zu bestimmen, in dem, an unterschiedlich langen Wänden, die beiden Triumphzüge ihren Platz fanden (angesichts mehrerer unterschiedlich langer Wände bleibt der genaue Ort der Anbringung allerdings ungewiß). Auch die Thematik erfährt eine überzeugende bodenständige Untersuchung. „The subjects of Holbein’s paintings were not as esoteric as has usually been claimed. The theme of the ‚Triumphs of Riches and Poverty‘ and its significance for a group of merchants must have been readily understood“ (S. 134). Eine Erörterung von Holbeins Entwürfen für Goldschmiede beschließt das dritte Kapitel. Umsichtig auch hier – da „no piece of metalwork survives that can be connected with a design known to be by Holbein“ (S. 138) – wird die mögliche Funktion der Zeichnungen, etwa auch als Nachzeichnungen oder Studienmaterial (für den Schmuck der von ihm Porträtierten), diskutiert.

Das kurze, aber inhaltsreiche vierte Kapitel – vorbereitet durch Susan Foisters ‚MA thesis‘ – behandelt diejenigen Werke Holbeins, die mit der Reformation in Verbindung zu bringen sind, das heißt namentlich seine Fassung des von Lucas Cranach d.Ä. (und Luther) konzipierten Themas ‚Gesetz und Gnade‘, die in Camaieu-Technik auf Pergament ausgeführte Darstellung von ‚Salomo und der Königin von Saba‘, Entwürfe für die Titelseiten der Coverdale-Bibel und anderer Bücher sowie einzelne Holzschnitte. Bei der Interpretation der Camaieu-Miniatur – ihrer Funktion nach mutmaßlich ein Neujahrs Geschenk für Heinrich VIII. – wird hier der Bezug zum König richtig herausgestellt, zugleich aber gegenüber jüngeren weitergehend-hochgespannten Deutungsversuchen (die nicht diskutiert werden) kluge Zurückhaltung geübt (S. 154). Im besonderen zu erwähnen sind die Überlegungen hinsichtlich der Coverdale-Bibel, deren Titelseite Holbein gleichzeitig mit den jeweils das königliche Wappen tragenden Titelblättern für ein Neues Testament und Philipp Melanchthons ‚Loci communes‘ geschaffen haben könnte; alle drei Werke hätten möglicherweise ursprünglich in demselben Jahr 1535 erscheinen und Heinrich VIII. präsentiert werden sollen, ergänzt vielleicht noch durch das von Holbein gemalte Kapselbildnis Melanchthons (heute im Niedersächsischen Landesmuseum, Hannover). „Together, portrait and book designs suggest an important body of Reformation work by Holbein, the impact of which was largely lost to the court through the dangers posed by too great an evangelical enthusiasm at this early date“ (S. 165). Nicht zustande gekommen ist anscheinend noch ein weiteres Buchprojekt, auf das vier Holzschnitte nach

Entwürfen Holbeins, in drei Fällen mit dezidiert antimonastischer bzw. reformatorischer Stoßrichtung, hindeuten. Anknüpfend an Alfred Woltmann (1860) bringt Susan Foister diese Blätter mit einer durch Thomas Cromwell zwischen 1533 und 1540 initiierten ‚Propaganda-Kampagne‘ gegen den päpstlichen Supremat und zugunsten der englischen Reformation in Verbindung, genauer: mit einer Publikation in diesem Zusammenhang, die schließlich aus politischen Erwägungen nicht erschien. Angesichts der wenigen von Holbein tatsächlich ausgeführten reformatorischen Darstellungen einerseits und der politischen Situation andererseits lautet das vielleicht verblüffende Fazit: „Had Holbein found a more fertile context for his art, England might have produced Reformation imagery of a quality greater than anywhere in Europe, even though it could never have equalled the scale of that produced in Germany“ (S. 169).

Das fünfte und letzte, ein Drittel des Buches umfassende Kapitel wendet sich schließlich, geordnet nach fürstlichen, ausländischen und englischen Auftraggebern, Holbein als Porträtmaler zu. Am Anfang steht das zerstörte, nur in Kopie und einem Fragment von Holbeins Karton überlieferte monumentale Wandbild Heinrichs VIII. mit seiner dritten Frau, Jane Seymour, und seinen Eltern in Whitehall Palace. Eingehend besprochen werden die genauere Örtlichkeit, das Privy Chamber, und der Zusammenhang, in dem diese Selbstpräsentation der jungen Tudor-Dynastie vor Augen trat, ebenso deren Anlaß und Funktion und nicht zuletzt das Bild, das Holbein insbesondere von Heinrich VIII. durch das breitbeinige Standmotiv und die (noch gegenüber dem Karton geänderte) ‚en face‘-Ansicht vermittelte. Zu Recht macht Foister auf das Ungewöhnliche dieser Darstellung aufmerksam. „In its power and its novelty, Holbein’s image of the king in the Whitehall wall painting had the potential to be an ‚official‘ portrait, one which was intended to be widely distributed, both geographically and in various media, and to supersede all other royal images“ (S. 191). Dies aber geschah auffälligerweise nicht, und erst mit Verzögerung avancierte Holbeins Bildformel zur charakteristischen Darstellung Heinrichs VIII. Eindrucksvoll gerade angesichts des detailgenauen Naturalismus und des scheinbaren Realismus von Holbeins Kunst ist Susan Foisters eindringliche Analyse des kunstvoll idealisierten Porträts, der Unterschiede des Kartons gegenüber dem Brustbild in der Sammlung Thyssen-Bornemisza in Madrid, dann der Modifikationen in dem Wandbild, der nun gewählten ‚en face‘-Wiedergabe. Glänzend die abschließende Kennzeichnung: „the facial model of an impersonal deity takes on the specific features of the man, with thin, raised brows, small eyes and mouth set in a large-jawed, broad-browed head. The result is a formal, edited reality combined with an extraordinarily forceful impression of reality, a mixture at which Holbein excelled“ (S. 196).

Die weitere Erörterung von Holbeins Porträtkunst ist hier nicht im einzelnen zu referieren; es mag der Hinweis genügen, daß Funktion, Inhalt und Form gleichermaßen Berücksichtigung finden und die Bedeutung oder der Stellenwert ikonographischer Details – etwa der Veilchen am Hut des Simon George (S. 238 ff.) oder der Halskette des Sir Richard Southwell (S. 240) – ebenso sorgfältig reflektiert werden wie die künstlerische Form der Porträts (wenn hier auch ein genauerer Vergleich mit Holbeins künstlerischen Vorbildern oder Bezugspunkten ausgespart und die Unter-

suchung immanent bleibt). Die Charakterisierung der Bildnisse, der Versuch, ihre Eigenart zwischen Realismus und Idealität zu fassen (besonders S. 258 ff.), dürfte dem Phänomen denkbar nahe kommen.

Zusammenfassend zeichnet sich Susan Foisters Buch aus durch die Weite der historischen Gesichtspunkte, durch die Fülle des (größtenteils unveröffentlichten) Quellenmaterials und durch eine höchst umsichtige, disziplinierte Argumentation, die zwischen Faktum und Hypothese klar unterscheidet, die namentlich auch angesichts des Reichtums an Substantiellem sich spekulativer Interpretationen und kühner Thesen enthält (entsprechende Thesen stehen übrigens – im Gegensatz zu Sanders Vorgehensweise – auch nicht zur Diskussion, wie überhaupt auf Forschungsliteratur explizit [!] nur sehr vereinzelt Bezug genommen wird). Mit dieser wie mit Jochen Sanders Studie sind der Holbein-Forschung (und nicht ihr allein nur) – bei aller Verschiedenheit – zwei bedeutende, in vieler Hinsicht zweifellos auf sehr lange Dauer zentrale Grundlagenwerke an die Hand gegeben.

THOMAS NOLL
Göttingen

Hermann W. von der Dunk: Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts (aus dem Niederländischen von Andreas Ecke); München: Deutsche Verlags-Anstalt 2004; 2 Bde., zus. 1304 S., 190 Abb., geb. m. Schutzumschlag im Schubert; ISBN 3-421-05604-8; € 128,-

Es gibt eine Kulturgeschichte des Sonnenbadens, eine Kulturgeschichte der Todesfeststellung, des Baums, des Telefons, der weiblichen Bühnenkunst, der medialen Umbrüche, des Fremden in der Kolonialzeit, eine Kulturgeschichte zu Literatur und Traum, eine Kulturgeschichte des gesunden Lebens der Haare, der Beschleunigung, des Spuckens, der chemischen Verbindungen, des Arbeitsrechts, des Denkens oder des Schwimmens. So war es also an der Zeit, daß nun auch *die* „Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts“ erschien. Mit dieser Ambition jedenfalls tritt die zweibändige, 2004 bei der Deutschen Verlags-Anstalt ansprechend edierte deutsche Übersetzung der ursprünglich niederländischen Publikation von Hermann Walther von der Dunk auf. Sieht man sich aber dazu den Originaltitel des pünktlich nach dem Ende des 20. Jahrhunderts, im Jahr 2000, bei Meulenhoff in Amsterdam verlegten Übersichtswerkes an, so vertrat diese Untersuchung ursprünglich zunächst einen weniger grundlegenden und allumfassenden Anspruch, so scheint es. Denn im Niederländischen war sie als etwas bescheidenere Analyse und historischer Versuch benannt, „über die europäische Kultur“ unseres letzten Jahrhunderts zu handeln: „De verdwijnende hemel. Over de cultuur van Europa in de twintigste eeuw“. So fügt sich also der Titel der deutschsprachigen Ausgabe offensichtlich dem allgemein auszumaachenden Trend, wonach weite wissenschaftliche Bögen der Schablone eines anscheinend allenthalben nachgefragten Übersichtswerks oder leicht zu konsumierenden Bildungskanons anzupassen sind. Ob sich dafür allerdings der Preis von € 128,-