

Inhalt

Dank	13
Redaktionelle Notiz	15
Vorwort	17
A. Quellenlage und Forschungsgeschichte	21
I. Holbein ein Maler: zur Vita	21
II. Überlieferer von Holbeins Nachruhm: von Karel van Mander bis Horace Walpole	30
III. Kunstreisen und Kennerschaft: von Gustav Waagen bis zum Holbeinstreit	41
IV. »Die Lust zu einer vollständigen Biographie«: die erste Holbein-Monographie von Ulrich Hegner	44
V. Zwischen nationalem Stolz und Positivismus: die frühen Monographien von Alfred Woltmann und Ralph Nicholson Wornum	46
VI. Nach 1900: die weitere Erschließung von Holbeins Oeuvre	51
VII. Künstlerische Beziehungen: Holbein und Italien, Frankreich und die Niederlande	54
VIII. Holbein-Monographien der 20er und 30er Jahre	61

IX.	Kunstgeschichte als Entwicklungsgeschichte und vorläufiges Ende der Werksicherung: die Monographien von Heinrich Alfred Schmid und Paul Ganz und die Basler Ausstellung von 1960	63
X.	Ein Faß ohne Boden: Vielfalt der Methoden in der Holbein-Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts	67
XI.	Wichtige kunsthistorische Untersuchungen zu den Heinrich-Darstellungen	80
B.	Kleines Format, großer Anspruch: das <i>Heinrich-Porträt</i> der Sammlung Thyssen	82
I.	Provenienz und Quellenlage	82
II.	Vereinigte Gegensätze: Holbeins Gestaltungsprinzipien beim <i>Heinrich-Porträt</i>	83
III.	Funktion und Bildtypus	89
IV.	Porträts in Konkurrenz: Franz I. als möglicher Empfänger	94
V.	Die Datierung mehr als eine Zahl: das Verhältnis zum <i>Whitehall-Karton</i>	101
C.	Geistreiche Spannungen: die <i>Whitehall-Darstellung</i>	103
I.	Das zerstörte Wandbild	103
I.1.	Das Defizit an Quellen: Spurensicherung	103
I.2.	Der Whitehall-Palast und das Privy Chamber	106
I.3.	Zur Technik des Wandbildes	109
II.	Der <i>Whitehall-Karton</i> : Provenienz, Erhaltungszustand, Restaurierungen und Funktionen	110

III.	Die ehemalige Gesamtkomposition und das heutige Kartonfragment ...	119
IV.	Forschungsmeinungen	124
V.	Die Figur Heinrichs VIII.: wahrhafte Größe oder überspannte Selbstsucht	130
VI.	Die architektonische Anlage: Triumphbogen, <i>scenae frons</i> oder Staffage und Holbeins kritische Reflexion des heroisierenden Architekturvokabulars	139
VII.	Die Imperatorenbüste, Holbeins Spiel mit den Erwartungen des Betrachters und seine Interpretation des Programms in Whitehall	150
VII.1.	Wettstreit zwischen Malerei und Bildhauerei	151
VII.2.	Die Skulpturen im <i>Whitehall-Bild</i> und die Inschrift	162
VIII.	Noch einmal: die ehemalige Gesamtkomposition und das erhaltene Kartonfragment	166
IX.	Das Problem der figurlich nicht besetzten Bildmitte	167
X.	Ewiger Ruhm den Tudors: der dynastische Anspruch des <i>Whithall-Bildes</i> und sein Charakter als Werk der Memorialkunst	178
X.1.	Eine Inschrifttafel wie auf Epitaphien?	178
X.2.	Italienische Wandgrabmäler	181
X.3.	Das <i>Grabmal Maximilians I.</i>	182
X.4.	Der <i>Kamin im Franc</i> zu Brügge	186
X.5.	Englische Vorstufen	188
X.6.	Der Tod Jane Seymours: ein Ereignis als Datierungshilfe des Wandbildes	189
X.7.	Pläne für ein Grabmal Heinrichs VIII.	190
XI.	Planungsänderungen: vom Karton zum Wandbild	193
D.	Die Gilde und der Monarch: <i>Heinrich VIII. und die Barber Surgeons</i>	196
I.	Quellen, Provenienz und technische Daten der <i>Barbers-Tafel</i>	196

II.	Die <i>Barber Surgeons Company</i> : die Auftraggeber	197
III.	Das Tafelbild im heutigen Zustand	199
III.1.	Die Gesamtkomposition	199
III.2.	Naturgetreue Darstellung und individuelle Verlebendigung versus Verweis und Repräsentation	200
III.3.	Der Erhaltungszustand der <i>Barbers-Tafel</i> : die Geschichte der »Verschönerung« und anderer Eingriffe	206
III.4.	Eine späte Kopie	215
IV.	Der Karton im Royal College of Surgeons	216
IV.1.	Quellen und Provenienz	216
IV.2.	Der Erhaltungszustand des Kartons: ein ungewöhnlicher Befund	218
V.	Motivische Unterschiede zwischen Karton und ausgeführtem Gemälde	222
VI.	Heinrich als »guter Arzt«: die Inschrift auf der <i>Barbers-Tafel</i>	226
VII.	Arbeitsökonomie in Entwurf und Ausführung und das Problem der Holbein-Werkstatt	229
VIII.	<i>Heinrich VIII. und die Barber Surgeons</i> : altertümlich oder modern?	238
VIII.1.	Forschungsmeinungen	238
VIII.2.	<i>Heinrich VIII. und die Barber Surgeons</i> : ein säkularisiertes Altarbild?	239
VIII.3.	Analogien zum niederländischen Gruppenporträt und stilistische Vorläufer in Italien	241
VIII.4.	Der Mangel an Vergleichbarem in England: Lambart Barnards Gemälde in der Kathedrale zu Chichester	248
IX.	Ein schwieriges Unterfangen: Holbeins Lösung einer paradoxen Aufgabe	249

E.	Eine Allusion auf Heinrich VIII.: <i>Salomo und die Königin von Saba</i>	253
I.	Quellen, Provenienz, Technik und Erhaltung	253
II.	Die Komposition	255
III.	Die Verbildlichung eines alten Themas: Bild, Text und ikonographische Tradition	258
IV.	Salomo: ein eingekleidetes Bildnis Heinrichs VIII.?	263
IV.1.	Forschungsmeinungen: zur ikonologischen Deutung und Datierung	263
IV.2.	Überraschende Ambivalenzen: Heinrich als weiser König Salomo?	267
V.	Der ausgestreckte kleine Finger und andere ungewöhnliche Körperhaltungen: Versuch einer Bildinterpretation	272
VI.	Die Integration von Schrift in Holbeins Gemälden	278
VII.	Funktion, Auftrag und Zuschreibung	281
VIII.	Holbein als Miniaturmaler	287
VIII.1.	Reduzierte Farbigkeit: <i>Salomo und die Königin von Saba</i> in der Geschichte der Camaïeu-Malerei	287
VIII.2.	»Wie die Sonne den Mond an Helligkeit übertrifft«: Holbein und Lucas Horenbout	290
VIII.3.	Holbein und die franko-flämische Buchmalerei der 1520er Jahre: ein unbequemes kunsthistorisches Problem	294
VIII.4.	Raffinement der Technik: Godefroy le Bataves Illuminationen und die <i>Salomo-Miniatur</i>	309
IX.	Die Internationalität von Holbeins Kunst: stilistische Quellen für <i>Salomo und die Königin von Saba</i>	311
IX.1.	Weitere Parallelen zu Frankreich: die Bildarchitektur der <i>Salomo-Miniatur</i>	311
IX.2.	Der Stellenwert der niederländischen Malerei	312
IX.3.	Raphael als Leitstern	315

F.	Tradition und Innovation:	
	Holbein und die italienische Renaissance	323
I.	<i>Die Icones</i> und Raphaels <i>Loggien-Fresken</i>	323
II.	Holbeins Auseinandersetzung mit Mantegna und Leonardo	326
III.	Überschneidungen:	
	Holbein, Dürer und Venedig	330
G.	Die späten Porträts Heinrichs VIII.:	
	das Bildnis als Ikone	336
I.	Die vom Whitehall-Porträt abhängigen Versionen	336
II.	Die späten en face-Bildnisse in Castle Howard, Warwick Castle und beim Herzog von Manchester	338
II.1.	Forschungsmeinungen	338
II.2.	Der Bildtypus: Qualität und Zuschreibung	340
II.3.	Der Grund der weiten Verbreitung: das Bildnis als Ikone	344
	Zwischen Handwerk und künstlerischer Autonomie:	
	eine Zusammenfassung	349
	Literatur	352
	Abbildungsnachweis	374

Farbtafeln und Abbildungen