Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 55 (1998)

Heft: 2-4: Hans Holbein der Jüngere

Artikel: Text versus Bild : Holbeins Interpretation Heinrichs VIII. am Beispiel der "Salomo-Miniatur"

Autor: Buck, Stephanie

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-169557

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Text versus Bild: Holbeins Interpretation Heinrichs VIII. am Beispiel der «Salomo-Miniatur»

von Stephanie Buck

Die Heinrich-Darstellungen nehmen in Holbeins Œuvre nur einen kleinen Teil ein. Doch gehören sie schon wegen der Prominenz des Dargestellten zu den wichtigsten Arbeiten, die Holbein während seines zweiten Englandaufenthalts, also seit 1532, schuf.[1] Nur vier Kompositionen sind bekannt, in denen er den englischen König porträtierte oder auf ihn anspielte und die er zumindest teilweise selbst ausführte. Davon sind nur zwei so erhalten, dass unser heutiger Eindruck vom Bild mit dem ursprünglich intendierten weitgehend übereinstimmt, nämlich das kleinformatige Brustbildnis der Sammlung Thyssen (Tafel 21 und Abb. 2)[2] und die in Camaïeu-Technik auf Pergament ausgeführte Komposition «Salomo und die Königin von Saba» (Abb. 1).[3] Doch sind auch diese beiden Werke nicht im originalen Zusammenhang auf uns gekommen, denn der Tafel fehlt der alte Rahmen und der Miniatur eine anzunehmende Bindung.[4] Verbrannt ist 1698 das monumentale Wandgemälde im Whitehall Palace von 1537,[5] das Heinrich mit seinen Eltern und Jane Seymour zeigte. Neben einer 1667 datierten Kopie von Remigius van Leemput[6] dokumentiert das eigenhändige Kartonfragment in der Londoner National Portrait Gallery[7] Holbeins Komposition zumindest teilweise (siehe oben S. 164, Abb. 24). Das grossformatige Tafelbild mit «Heinrich VIII. und den Barber Surgeons»[8] wurde erst nach dem Tod des Meisters fertiggestellt, wobei gewisse kompositionelle Änderungen vorgenommen wurden. Zudem übermalten verschiedene Hände das Bild in späterer Zeit.[9]

Viel stärker als diese grösstenteils eigenhändigen Gemälde prägten und prägen ganz- oder halbfigurige Kopien der Whitehall-Figur die Vorstellung von Heinrich VIII. als eines in jeder Hinsicht überragenden Renaissancefürsten. Die Kompositionen zeigen nur Heinrich.[10] Breitbeinig steht er in einer Pose, die Kraft und enorme Vitalität ausdrückt, und auch in der halbfigurigen Fassung fordert das en face die unmittelbare Konfrontation mit dem Betrachter: Die Figur verlangt ehrfürchtige Unterwerfung. Holbeins Original stellte den König dagegen in einen grösseren kompositorischen Zusammenhang, der eine differenziertere Lesart der Heinrich-Figur wünschte. In Whitehall gehörte eine Inschrift in diesen Kontext, die das ikonographische Programm festlegte, und auch in der Salomo-Miniatur ist Text im Bild integriert, wenn auch nicht ganz so dominant.

Textgrundlage der Salomo-Miniatur sind die Verse 1 bis 12 im 2. Buch der Chronik (Paralipomenon), Kapitel 9, die

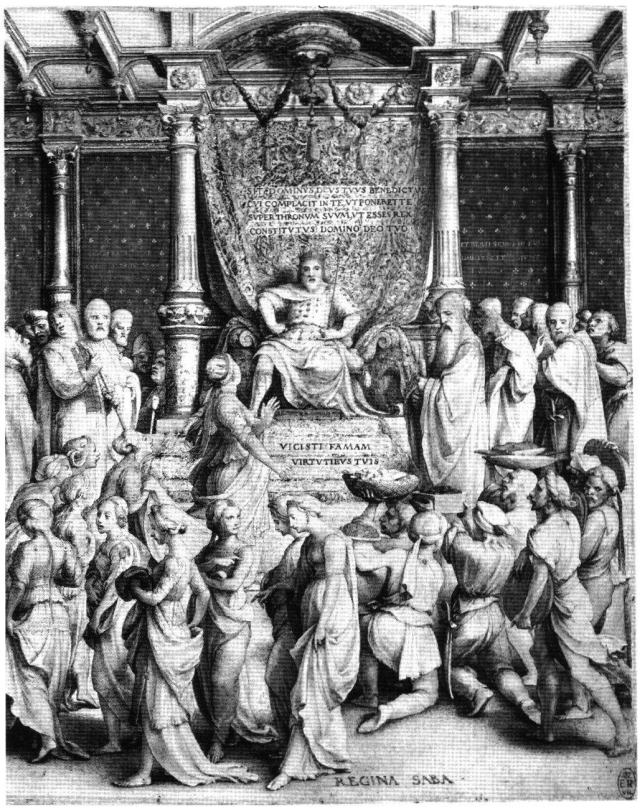

Abb. 1 Salomo und die Königin von Saba, von Hans Holbein d. J., um 1534. Metallstift, Feder und Pinsel, verschiedenfarbige Wasserfarben, grau-braun laviert, weiss und gold gehöht auf Pergament, 228 × 181 mm. Windsor Castle, Royal Library, RL 12188.

den Besuch der Königin von Saba bei Salomo beschreiben. Im Bild kann das Thema eindeutig bestimmt werden, weil «REGINA SABA» gut sichtbar im Vordergrund steht. Zudem wird aus den Versen 6 und 7 zitiert. Die Position der Figuren gibt dabei die Plazierung des Textes im Bild vor. Deshalb sind die einzelnen Sätze von unten nach oben zu lesen. Voller Erstaunen und Bewunderung über Salomos Weisheit preist die Königin von Saba: «VICISTI FAMAM VIRTVTIBVS TVIS». Diesen Text schrieb Holbein so auf die Thronstufen, dass er auf der Bildfläche genau zwischen den erhobenen Händen der Königin erscheint und damit als Eröffnung der Rede verstanden werden kann. Der folgende Satz bezieht sich auf Salomos

Hofstaat und ist deshalb in drei durchgehend zu lesenden Zeilen links und rechts vom Thron zu finden: «BEATI VIRI TVI ET BEATI SERVI HI TVI QUI ASSISTVNT CORAM TE OMNITPE ET AVDIVNT SAPIENTIAM TVAM». Bis hierhin wird der Paralipomenon-Text der Vulgata-Fassung zitiert. Die Schlussworte, die unmittelbar über dem thronenden Salomo stehen, weichen jedoch leicht von dieser Bibelstelle ab. Bei Holbein exklamiert die

Abb. 2 Bildnis Heinrichs VIII., von Hans Holbein d. J., um 1537. Öl auf Eichenholz, 28×20 cm. Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.

Königin: «SIT DOMINVS DEVS TVVS BENEDICTVS, CVI COMPLACIT IN TE, VT PONERET TE SVPER THRONVM SVVM, VT ESSES REX (CONSTITVTVS) DOMINO DEO TVO».[11] Hier ist Vers 8 von Paralipomenon mit einer zweiten Beschreibung des Besuchs der Königin von Saba kombiniert, wie er in 1 Könige, Kapitel 10, Vers 9, beschrieben ist.[12] Bei der Zusammenstellung wurde darauf geachtet, die Worte «thronum suum» und nicht «thronum Israël» zu verwenden.

Das wörtliche Zitieren der Bibelstelle impliziert eine enge Verbindung von Text und Bild, und man möchte annehmen, dass sich beide erläutern und in der wechselseitigen Unterstützung eine gemeinsame Bildaussage transportieren. Doch ist das Verhältnis spannungsreicher. Was ist im Bild gezeigt?

In einem prächtigen Renaissancesaal tritt die Königin vor Salomo, der die Huldigung der Besucherin entgegennimmt. Beide Herrscher sind von zahlreicher Gefolgschaft begleitet, die Hauptperson ist aber eindeutig der König: Als einzige Gestalt ist er en face gezeigt. In der zentralen Bildachse plaziert und über die anderen Personen erhoben, beherrscht er die Darstellung. Als Ziel der verschiedenen Gruppen wenden sich ihm alle Figuren zu oder bewegen sich auf ihn hin. Davon zeigt er sich unbeeindruckt, denn er neigt sich weder der vor ihm stehenden Königin zu, noch blickt er sie an.

Diese ist mit ihren Dienerinnen von rechts herangekommen und steht links der Bildmitte vor Salomo, und zwar so, dass die Sicht auf ihn frei bleibt. Die Königin, die die Rede an Salomo richtet, blickt ihn an. Sie wendet den Körper nach rechts, und nur der Kopf ist weiter ins Bild gedreht, so dass er im verlorenen Profil erscheint. Das Gesicht kann der Betrachter deshalb nicht sehen. Kompositorisch ist diese spannungsvolle Drehung sinnvoll, da sie die Bewegung des Zuges der Dienerinnen aufnimmt und zu Salomo überleitet.

Vergleicht man nun Bildtext und figürliche Komposition, stellen sich mehrere Fragen: Wie wird veranschaulicht, dass der thronende König Salomo laut Textaussage weise ist, ja als Personifikation von Weisheit verstanden werden soll? Wie drückt Holbein konkret in der Figur der Königin von Saba die ehrfürchtig huldigende Annäherung dem Weisen gegenüber aus, die sich in der Rede manifestiert? In welchem Verhältnis steht die Königin von Saba also zu Salomo, und gibt das Bild eine Erklärung dafür, dass die Bibelstellen aus dem Buch der Chronik und dem Buch der Könige kombiniert werden?

Für die letzte Frage bietet sich eine Antwort, die mit der Interpretation der «Salomo-Miniatur», wie sie die Forschung anbietet, Hand in Hand geht. In Salomo wird nämlich ein Porträt Heinrichs VIII. gesehen, und nach allgemeiner Auffassung ist die Miniatur auch für den englischen König bestimmt gewesen. Der Paralipomenon-Text sagt: «Gepriesen sei der Herr, dein Gott, der gewollt hat, dich auf seinen Thron zu setzen.» Im Buch der Könige heisst es dagegen alternativ: «Gepriesen sei der Herr, dein Gott, der an dir Gefallen hat und der dich auf den Thron Israels setzte.» Das explizite Gefallen wird also nur im zweiten Text genannt; dies aber ist eine positive Bestätigung Salomos, die auch Heinrich VIII. wohl gerne auf sich übertragen hat. Der Thron Israels lässt sich dagegen nicht ohne weiteres auf einen neuzeitlichen weltlichen Herrscher beziehen, sondern bestimmt den in der Rede Adressierten als alttestamentlichen König. Die entsprechende Stelle in Paralipomenon lässt in diesem Fall einen grösseren Interpretationsspielraum zu, denn auf «seinem», also Gottes Thron zu sitzen, konnte Heinrich als Legitimation seiner gottgewollten Königswürde generell und seiner jüngsten

Gesetzgebung im speziellen verstehen: Gott selbst hatte für ihn den englischen Thron bestimmt, Heinrich unterstand also nicht dem Papst und konnte deshalb für sich in Anspruch nehmen, die englische Kirche zu leiten.

Die Datierung der «Salomo-Miniatur» ist aus stilkritischen Gründen in die ersten Jahre von Holbeins zweitem englischem Aufenthalt zu legen, also um 1532/35. Hierzu passen auch die kirchenpolitischen Ereignisse im wohlbekannten Zusammenhang mit Heinrichs Scheidung von Katharina von Aragon und seiner Hochzeit mit Anne Boleyn, die Kardinal Cranmer am 28. Mai 1533 für rechtmässig erklärte, die erste Ehe aber für nichtig. In diesem Jahr hatte Heinrich VIII. den «Act in Restraint of Appeals» und 1534 den «Act of Supremacy» erlassen, die ihn unangefochten zum Oberhaupt der englischen Kirche machten und den Bruch mit Rom endgültig vollzogen. Diesen Hintergrund wird das Programm der «Salomo-Miniatur» reflektieren, wie Susan Foister in ihrer Dissertation von 1981 darlegte.[13] Das Programm war genau durchdacht, worauf die spezielle Auswahl der Bibelstellen für den Bildtext schliessen lässt. Es sollte Heinrich VIII. die Möglichkeit zur Identifikation mit dem Bildgegenstand bieten. Dabei werden in der Literatur verschiedene Deutungen für die Huldigung vorgeschlagen: Nach John Rowlands sei die neue Unterwürfigkeit der Kirche gegenüber der Krone thematisiert,[14] und auch Jane Roberts geht davon aus, dass in der Königin von Saba wie üblich die Kirche personifiziert sei.[15] Michael Levey und Simon Thurley wiesen jedoch zu Recht darauf hin, dass die Königin höfisch und nicht klerikal gekleidet ist; deshalb verkörpere sie nicht die Kirche, sondern die englische Nation,[16] bzw. «secular powers paying hommage to the king».[17] Eric Ives hat eine konkretere Identifizierung vorgeschlagen, denn er sieht in der Königin von Saba Anne Boleyn, die ihrem Gatten und König huldigt.[18]

Prämisse all dieser Deutungen ist die zweifelsfreie Identifikation Salomos mit Heinrich VIII. Handelt es sich aber wirklich um ein eingekleidetes Herrscherbildnis?[19] Dafür müsste die Bildfigur eindeutige physiognomische Ähnlichkeiten mit Heinrich VIII. aufweisen, wie er im Thyssen-Bild und in Whitehall erscheint, oder die Identifikation müsste durch Attribute nahegelegt werden.

Salomo (Abb. 3) ist nicht reicher geschmückt als die ihn umgebenden Männer, und wie sie trägt er ein Phantasiegewand, das durch Schultermantel und Sandalen antikischen Charakter hat. Dazu passt auch der schmale Kronreif mit hohen spitzen Zacken, der sich nicht von der Krone der Königin von Saba unterscheidet. Der an der Brust eng anliegende, in der Taille straff gegürtete Rock mit den symmetrisch gesetzten Knöpfen erinnert zwar an die Kleidung Heinrichs VIII. auf dem Bildnis der Sammlung Thyssen (Abb. 2) und in Whitehall, doch fehlen individualisierende Details wie die arabesken, kalligraphisch gezeichneten Borten und die Stoffbäusche, der hohe Kragen und die geschmückten Unterärmel. Ausserdem hat das nicht näher bestimmbare Tuch mit den weich fallenden Säumen nicht den Charakter von schwerem Stoff, aus dem Heinrichs Kleidung sonst gefertigt ist. Damit verzichtet Holbein auf die bei Porträts so wichtige Möglichkeit, die Figur durch das Kostüm zu individualisieren. In der Gewandung spielt er bestenfalls auf den englischen König an.

Abb. 3 Salomo, Detail aus Abb. 1.

Auch Salomos Statur zeichnet sich kaum durch individuelle Merkmale aus, die ihn mit Heinrich VIII. verbinden könnten: Er ist nicht grösser als die vor ihm stehende Königin; Heinrich war auf seinen hohen Wuchs von weit über 1,80 Meter stolz.[20] In Whitehall und im Thyssen-Bild sticht die enorme Schulterbreite als Merkmal hervor. Dagegen entspricht Salomo in der Schulterbreite den anderen Männern, auch wenn er breiter als sie wirkt, da er frontal gezeigt ist und die Arme – mit Whitehall vage vergleichbar – in die Hüften legt. Das könnte ebenso wie der enge Rock, der entfernt an Heinrichs Kleidung erinnert, auf den englischen König anspielen.

So verhält es sich auch mit der Beinstellung, die die Ähnlichkeit zwischen Salomo und Heinrich VIII. letztlich begründet. Denn fast immer, wenn ein thronender Herrscher gezeigt ist, sei es auf Dedikationsminiaturen, Siegeln, Initialen (Abb. 4) oder in der Monumentalmalerei, sind die Unterschenkel dicht nebeneinander parallel gestellt.[21] Die gespreizten Beine sind dagegen für Holbeins Auffassung von Heinrich VIII. typisch und beim Whitehall-Bild Inhaltsträger.[22] Dort steht der englische König kraftstrotzend in einer Siegerpose. Salomo sitzt dagegen mit zurückgelehntem Oberkörper eher lässig provokativ, so dass die breitbeinige Haltung nicht denselben Sinn haben kann.

Um Ähnlichkeit zwischen Salomo und Heinrich aufzuzeigen, hätte Holbein das Band unterhalb von Salomos Knie, welches sofort an den Hosenbandorden erinnert, wie in Whitehall und dem Barbers-Bild, als solchen deutlich kennzeichnen können. Damit wäre der Zusammenhang zwischen historischer und biblischer Figur deutlich geworden. Salomos «Strumpfband» ist aber Teil seiner Sandale.

Abb. 4 Initiale mit Heinrich VIII., von Lucas Horenbout (?), in: Vertrag von Windsor, 1532. Feder (braun), braun laviert auf Pergament. Paris, Archives Nationales, AE III 31.

Solche Sandalen tragen die Soldaten auf Holbeins Basler «Passionsaltar».[23] Was also zunächst ein charakteristisches Merkmal Heinrichs VIII. zu sein scheint, ist nur ein sehr allgemeiner Verweis auf die Antike.

Als ein Porträt des englischen Königs müsste Salomos Kopf Ähnlichkeiten mit dem Heinrich-Bildnis der Sammlung Thyssen aufweisen. Anders als der englische König trägt Salomo die Haare jedoch lang über die Schultern fallend, sein Bart läuft am Kinn leicht spitz zu. Auch sind seine Augen im Unterschied zu Heinrichs recht gross und rund, die kräftigen Brauen gerade gewachsen. Der Mund ist voll und unterscheidet sich von Heinrichs schmalen Lippen. Salomos Gesicht findet sich beim links stehenden Mann, der zum Thron schaut, mit denselben Merkmalen sogar ganz ähnlich wieder. Die Gesichtszüge sind also weit davon entfernt, individualisiert zu sein.

Was es heisst, ein eingekleidetes Porträt vor sich zu haben, zeigen Jean Mallards um 1540 entstandene Miniaturen im Psalter Heinrichs VIII.,[24] die König David in Gestalt des englischen Monarchen darstellen. Hier werden die Gesichtszüge zitiert, die auch Holbeins Bildnisse überliefern und die bei der Salomo-Figur fehlen: die schmalen Lippen, die hochgezogenen Brauen über den flach liegenden Augen ebenso wie der breite, aber kurzgeschnittene Bart. Schematische Stirnfalten betonen die Alterszüge und zeigen, dass eine spezielle Person gemeint ist. Schliesslich trägt David Heinrichs bekannte Kleidung und hat sogar den Hosenbandorden um die Wade geschlungen. Hier darf von einem Bildnis gesprochen werden. Holbeins Salomo ist dagegen nicht zweifelsfrei mit dem historischen Heinrich identifizierbar; es handelt sich um eine Porträtallusion. Dadurch wird die gängige Interpretation problematisch, die die Huldigung oder gar die Unterwerfung von Kirche oder Nation unter Heinrichs Herrschaft thematisiert sieht.

Ein Blick auf die Bildtradition, in der die Königin von Saba Salomo huldigt, macht dieses Problem noch deutlicher. Gleichgültig, welche Orchestrierung für die Begegnung gewählt wird, ob zahlreiche oder nur wenige Figuren gezeigt sind, ob Salomo im Profil gegeben ist oder frontal thront, wendet er sich der Ankommenden mit Blick und Geste zu.[25] Die Königin verneigt sich ehrfürchtig und bringt Geschenke dar, die sie selbst oder ihre Gefolgschaft tragen kann. So stellt auch Raimondi die Szene auf seinem Kupferstich dar (Abb. 5), mit dem sich Holbein auseinandersetzte,[26] denn er zitiert mit dem rechts ins Bild schreitenden Diener, der ein schweres Tablett vor der Brust hält, Raimondis Krugträger in Schrittstellung, Armhaltung und Tracht. Zudem wiederholt die sich nach hinten umwendende Frau in der «Salomo-Miniatur» die Dienerin, die links hinter Raimondis Königin von Saba steht. Letztlich sind Kleidung, Haartracht und Zackenkrone der Königin bei Holbein von der Fürstin dort übernommen, und beide Gestalten weisen mit einem ausgestreckten Arm auf die Träger mit den Gaben.

Doch auf dem Stich begegnet die Königin Salomo demütig mit gesenktem Haupt und vor die Brust gelegter Hand; sie verehrt ihm gleichzeitig die Geschenke als Zeichen ihrer Hochachtung. Holbeins Figur unterwirft sich dagegen nicht, wie es der Bildtext erfordert; weder kniet sie, noch verneigt sie sich, sondern steht aufrecht mit hoch erhobenem Haupt.[27] Körperhaltung und Gestik der Besucherin drücken nicht Demut, sondern nur eine Einladung aus, die Gaben anzunehmen,[28] und weisen sie als eine Figur aus, die spricht.

Holbeins Verzicht, Huldigung und Ehrfurcht gestisch prägnant auszudrücken, widerspricht zunächst Salomos Inszenierung. Im Unterschied zum italienischen Kupferstich sitzt der König frontal auf einem wie dort mit Säulen flankierten, weit über die Königin erhobenen Thron. Die Darstellung eines thronenden Herrschers en face, die ihn in Anlehnung an die Majestas Domini gottähnlich zeigt,

betont seine Erhabenheit und fordert die Unterwerfung derer, die vor ihn treten, und damit verbunden auch des Betrachters. Der gewählte Typus des thronenden Herrschers passt zu den im Bild zitierten huldigenden Worten der Königin von Saba.

Jedoch verhält sich Salomo nicht angemessen (Abb. 3). Um Erhabenheit zu veranschaulichen, müsste der Thronende streng aufrecht sitzen. Salomos Oberkörper ist aber nicht nur zurückgelehnt, sondern auch leicht schräg gerückt, und die Beine sind provokant gespreizt, das Anwinkeln der Arme ist ebensowenig würdig. Als «sich flegeln» charakterisiert Daum die Haltung deshalb umgangssprachlich, doch prägnant.[29]

Da die Strenge der Figur formal aufgegeben ist, wird die zunächst angelegte Ähnlichkeit mit der Majestas Domini konterkariert: Die in die Hüfte gestemmten Hände betonen allgemein die Macht des Thronenden, dessen Sicherheit und Festigkeit bei Entscheidungen.[30] Doch kann diese Gestik auch negativ konnotiert sein, sie drückt Masslosigkeit und Hochmut eines Königs aus, wenn der Körper nicht streng aufgerichtet ist. Ein figürliches Beispiel für diese negativ besetzte Gestik findet sich in einer Handschrift vom Ende des 11. Jahrhunderts, den «Commentaires sur les Psaumes» von Augustinus in Le Mans.[31]

Problematisch ist Salomos Gestik auch deshalb, weil nur die rechte Hand energisch in die Hüfte gestemmt ist; die linke umfasst dagegen locker das Zepter, und der kleine Finger ist elegant abgespreizt. Der Eindruck von geballter Kraft wird untergraben, da sich die Gesten nicht ergänzen, sondern miteinander in Konflikt stehen.[32]

Eine exakte Analyse der Figurensprache ist schwierig, da es keine illustrierte zeitgenössische Aufschlüsselung von Gesten gibt; doch nimmt John Bulwer den ausgestreckten kleinen Finger in sein 1644 in London publiziertes und mit zahlreichen Holzschnitten illustriertes Werk «Chirologia: Or the Natural Language of the Hand» auf. Dort erläutert er, dass es verächtlich und provozierend sei, bei geschlossener Hand mit dem kleinen Finger zu winken.[33] Das entspricht Salomos Geste natürlich nicht exakt; doch im Zusammenhang mit den weit auseinandergespreizten Beinen, einer Haltung, die Jodocus Willich 1540 als ungehörig kritisiert hat[34] und die auch beim Whitehall-Bild befremdet, verdichtet sich die Vermutung, dass die Pose negativ konnotiert ist. Wie auch immer die exakte Bedeutung von Salomos Gebärdensprache zu fassen ist, sie manifestiert weder Weisheit noch begründete Erhabenheit.[35]

Abb. 5 Salomo und die Königin von Saba, von Marcantonio Raimondi, um 1520. Kupferstich, 401 × 565 mm. London, British Museum, B. 13.

Auch Salomos mangelnde Reaktion auf die einladende Gebärde der Königin lässt seine Gestik in der ikonographischen Tradition negativ erscheinen. Denn weder mit Blick noch mit einer Wendung des zurückgelehnten Körpers antwortet er auf die Besucherin, erhebt sich also hochmütig über sie. Aufschlussreich ist dabei ein Vergleich mit einer heute falsch montierten Scheibe der Kapelle von King's College in Cambridge; auf ihr war Salomo inschriftlich mit Heinrich identifiziert, so dass die Forschung das Glasbild um 1535 datiert, als Heinrich VIII. Bauherr war.[36] Der Entwerfer scheint die «Salomo-Miniatur» rezipiert zu haben,[37] denn die ungewöhnliche weibliche Rückenfigur mit langem Zopf vorne links kommt bei Holbein an gleicher Stelle vor. Die Königin von Saba reicht Salomo auf dem Glasbild

aber ganz traditionell einen Goldpokal; seinerseits wendet sich der König, dessen Füsse zusammengestellt sind, ihr gütig zu, indem er die Hand ausstreckt und die Ankommende anblickt. Wenn der Glasmaler Holbeins Komposition wirklich kannte, korrigierte er das Vorbild in entscheidenden Details, vielleicht, weil er verstand, dass das Verhältnis zwischen Salomo und der Königin in der Miniatur unangemessen formuliert ist.

Durch die verschiedenen kleinen Veränderungen im Vergleich zur Majestas Domini kommt es bei Holbein zu einer kritischen inhaltlichen Verschiebung: Wie die Königin von Saba nicht der Inbegriff einer demütig huldigenden Besucherin ist, so kann Salomo nicht als Inkarnation von Königswürde und Weisheit gelten, wie es der Bildtext sagt. Zwar sitzt er auf einem Löwenthron, dem betonten Symbol seiner Herrschaft, doch präsentiert er sich selbstherrlich. Die erst an späterer Stelle, nämlich in 1 Könige 11 formulierte Kritik an Salomos mangelnder Gottesfurcht scheint im Bild impliziert zu sein. Holbeins Salomo ist also eine zwiespältige, durchaus nicht nur gefeierte Figur.

Durch die subtil angelegte Spannung zwischen Textaussage und figürlicher Darstellung, zwischen formaler Inszenierung und im Detail widerrufener Charakterisierung durchdringt Holbein das Thema inhaltlich komplex. Dem Betrachter bietet er verschiedene Verständnismöglichkeiten: Heinrich VIII. konnte die Porträtallusion als Angebot annehmen und sich egozentrisch mit Salomo identifizieren. Er konnte den Text auf sich beziehen, die überwältigende Dominanz des alttestamentarischen Herrschers gutheissen und womöglich sogar mit dem Besuch der Königin von Saba Englands Huldigung an ihn, Heinrich, assoziieren. Salomos negativ konnotierte Selbstherrlichkeit und die fehlende Demut der Königin müssen ihm dabei nicht bewusst gewesen sein. Denn erst im Blick auf die Bildtradition werden die ungewöhnlichen darstellerischen Einzelheiten sinnträchtig.

Setzt man Heinrich von vornherein mit Salomo gleich und die Königin von Saba mit England oder auch nur mit der englischen Kirche, wird Holbein zum scharfen Kritiker von Heinrich und dessen Politik, und das scheint historisch unhaltbar!

Akzeptiert man die Möglichkeit, dass dem Text eine klare Bildaussage überlassen, die bildnerische Gestaltung aber facettenreich aufgebrochen und propagandistischen Zwecken ebenso wie der eindimensionalen ikonographischen Festlegung entzogen wird, dann kann die «Salomo-Miniatur» als Bravourstück von Holbeins Kunst verstanden werden.

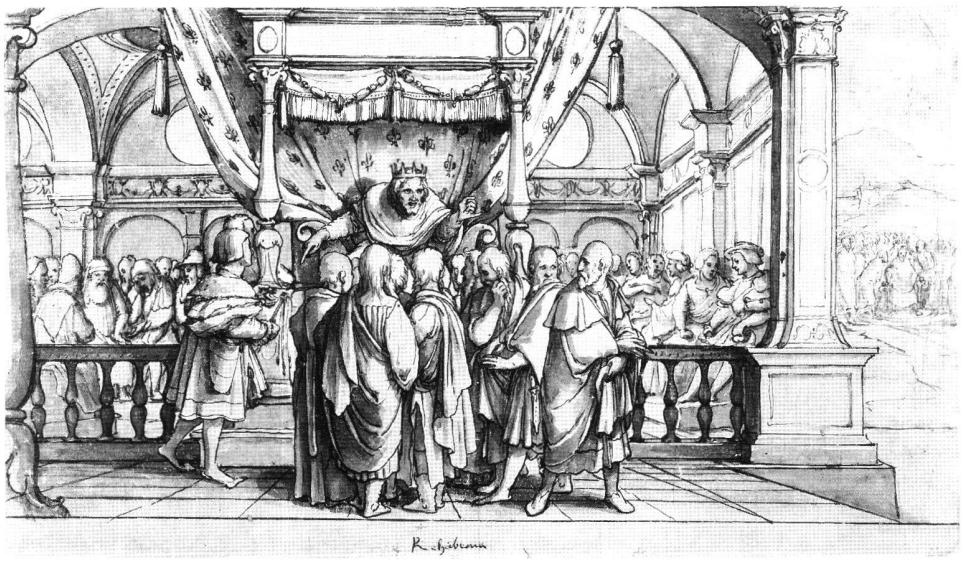

Abb. 6 Rehabeams Übermut, von Hans Holbein d.J., um 1530. Feder (braun), grau und blau laviert und aquarelliert, über Kreidevorzeichnung auf Papier, 225 × 383 mm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 1662. 141.

Auf das künstlerische Selbstverständnis des Malers verweist ein Detail, das sich zunächst einmal nur auf eine frühere Arbeit bezieht: 1530/31 hatte Holbein während seines zweiten Aufenthaltes in Basel die Ausmalung des Grossratsaales vollendet.[38] Eines der Bilder auf der Südwand zeigte als Exempel schlechter Herrschaft Rehabeams Übermut (Abb. 6). Illustriert wurde 1 Könige 12. Das Volk Israel hatte sich bei Salomos Sohn und Nachfolger Rehabeam über die Strenge von Salomos Herrschaft beschwert und erflehte Milderung. Doch entgegnete der König auf Anraten seiner jungen Gefolgschaft: «Mein kleiner Finger soll dicker sein als meines Vaters Lenden. [...] Mein Vater hat euch mit Peitschen gezüchtigt, ich will euch mit Skorpionen züchtigen.»[39]

In einer vorbereitenden Zeichnung[40] illustriert Holbein die Stelle treffsicher, wo Rehabeam en face thronend, je-

doch weit nach vorne gebeugt, mit der Rechten auf Peitsche und Skorpion weist, seine erhobene Linke wütend zur Faust ballt und dabei den kleinen Finger ausstreckt. Wenn Holbein wenige Jahre später in der Miniatur ohne inhaltliche Motivation Salomo die ungewöhnliche Geste ähnlich wiederholen lässt, wird er das Motiv in Erinnerung an den Rehabeam des Wandbildes bewusst gewählt haben, um so die charakterliche Verwandtschaft im Stolz und Hochmut zwischen Salomo und Rehabeam zu betonen; die beiden Könige versteht er in diesem Sinne als Vater und Sohn. Ob ein englischer Betrachter der Miniatur das Basler Wandbild gekannt hat, wissen wir nicht.

Hier stellt sich die Frage nach den Adressaten einer künstlerisch so spitzfindigen Darstellung, wie sie die «Salomo-Miniatur» ist. Ihr Auftraggeber ist nicht bekannt, doch wird er am Hof zu suchen sein. Denkbar ist, dass er das Programm in Form des Bildtextes festlegte, das Holbein dann illustrieren sollte. Ob die Miniatur, wie die Forschung annimmt, wirklich für Heinrich VIII. bestimmt war, lässt sich nicht mit Sicherheit beantworten.[41] Als kunstverständiger Betrachter hätte der König die ausserordentliche Qualität der exquisit gemalten Arbeit sicherlich geschätzt. Doch darf man annehmen, dass er den scharfsinnigen Witz und die künstlerische Raffinesse von Holbeins doppelbödiger Interpretation akzeptieren konnte, sofern er sie erkannte?[42]

Am 2. Januar 1518 schrieb Erasmus an den Franziskaner Johann von Löwen in Amsterdam: «Der Heilige Vater las die ‹Moria› und lachte. Er fügte nur bei: ‹Ich freue mich, dass auch unser Erasmus in der ‹Moria› steckt›, und doch behandle ich niemanden schroffer als die Päpste.»[43] Das Buch, das diese Briefstelle anspricht, ist das «Lob der Torheit», jenes paradoxe Werk, in dem Erasmus in die Haut der Torheit schlüpft und das menschliche Zusammensein analysiert. Eigenliebe, Täuschung und Schmeichelei geben die Spielregeln in allen Bereichen des Lebens vor, auch der Scherz gehört in das Gefolge der Torheit. Zwar klingen diese Eigenschaften negativ, doch wäre ohne sie kein Zusammenleben möglich. Deshalb sind die Grenzen zwischen Torheit und Weisheit fliessend. Die Torheit ist insofern ehrlich, als sie nicht vorgibt, weise zu sein. Dennoch spricht sie weise, wenn sie sagt, dass es unter den Menschen keine Weisheit geben kann, so dass diejenigen, die für Weise gehalten werden wollen, in Wirklichkeit grosse Toren sind und deshalb zu Recht «Weisheitsnarrren» genannt werden.[44] Die Angehörigen aller Stände nimmt sich die Torheit vor; besonders leidenschaftlich zeichnet sie ein Bild der Welt am Hofe und der Kirche, und ohne einen Zeitgenossen beim Namen zu nennen, kann sich jeder Leser an die eigene Nase fassen, da er die eigenen Torheiten entlarvt sieht. Genau das scheint Leo X. verstanden zu haben, als er das Buch las und lachte. Offensichtlich hatte er das intellektuelle Niveau, den scharfsinnigen Text zu begreifen und Gefallen daran zu finden.

Das «Lob der Torheit» war früh schon populär; 1509 hatte es Erasmus in London im Haus des Thomas Morus geschrieben und das Werk dem Humanistenfreund gewidmet. 1511 erschienen die ersten Drucke in Paris und Strassburg; bis Erasmus 1536 starb, lagen über vierzig Ausgaben vor, nicht nur in der originalen lateinischen Fassung, sondern auch in französischer und deutscher Übersetzung.[45] 1515 erschien Frobens Nachdruck in Basel mit einem Kommentar des Utrechters Gerhard Lister; das Exemplar von Myconius schmückte Holbein mit Randillustrationen, die zu seinen frühesten erhaltenen Werken gehören.[46] Gleichgültig, ob Holbein den lateinischen Text mit Listers Kommentar lesen konnte oder zumindest als Ganzes überschaute oder ob Myconius ihm den Inhalt nur in groben Zügen erläuterte, die in nur zehn Tagen entstandenen Randzeichnungen belegen, dass schon der junge Holbein in die Welt der Satire und der Doppeldeutigkeit eindrang und für die beschriebenen Szenen prägnante künstlerische Darstellungsformen suchte. Der Maler erreichte sein Ziel, indem er Gebärden zum wichtigsten Inhaltsträger machte, die teilweise übertrieben ausdrucksstark sind. An den Stellen, wo Erasmus einen Stand tadelt, ohne dabei einen Vertreter konkret beim Namen zu nennen, geht Holbein einen Schritt weiter; denn der Papst ähnelt dem seit 1512 amtierenden Leo X.,[47] und die Stelle, die von den Fürsten

Abb. 7 Kaiser Maximilian und sein Hofnarr, von Hans Holbein d. J. Feder, Randzeichnung in: Erasmi Roterodami encomium moriae i. e. Stultitiae laus, Johannes Froben, Basel 1515, fol. H 4. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 1662. 166.

und ihren Toren spricht, illustriert eine Zeichnung von Maximilian I. mit einem Hofnarren (Abb. 7).[48] In dem zugehörigen Kapitel heisst es: «So scheinen mir die Fürsten bei aller Herrlichkeit darin doch recht arme Menschen zu sein, dass sie niemand haben, von dem sie die Wahrheit hören, und Schmeichler für Freunde nehmen müssen. Aber Fürsten wollen ja, wird man mir einwenden, die Wahrheit nicht hören, und eben darum gehen sie jenen Weisen aus dem Wege, aus Angst, auf einen gar zu freimütigen zu stossen, der ihnen sagt, was mehr wahr als angenehm ist. Ganz richtig: verhasst ist Königen Wahrheit. Doch nun kommt das Merkwürdige: aus dem Munde meiner Narren hören sie nicht bloss Wahrheit, nein, auch Grobheit mit wahrer Wonne an; was einen Weisen den Kopf kostete – spricht es der Narr aus, so macht es ihnen unglaublichen Spass. Denn es wirkt ein ursprünglicher Zauber in der Wahrheit, sobald sie nicht verletzt.»[49]

Weisheit ist auch der Kernbegriff, um den Holbeins «Salomo-Miniatur» kreist. Auf die biblischen Sprüche der Weisheit vom Prediger Salomo beruft sich die Torheit in ihrer Lobrede,[50] und Holbein identifiziert in seiner Randillustration den Prediger mit König Salomo.[51] Zwanzig Jahre später alludiert er in der Gestalt dieses Herrschers auf Heinrich VIII. Weise sei er, schmeichelt der Text, Zentrum ist er auch in der Komposition; Ehrentuch und Säulen betonen seinen Stand. «Glücklich sind deine Männer und glücklich diese deine Diener, die allezeit vor dir stehen und deine Weisheit hören», sagt die Königin von Saba. Auch die Torheit kennt den Hofstaat, denn sie berichtet von den Adligen: «Sie beglückt es genug, dass sie den König ihren Gnädigen Herrn nennen dürfen.»[52]

Nur im Detail verlässt Holbein den Weg der Schmeichelei und zeigt mit Salomo einen egozentrischen, von Eigenliebe geprägten König. Auf ebenso diplomatische Weise wie Erasmus in seinem Buch, gibt auch der Maler im Bild kein Porträt Heinrichs VIII. und lässt ihm doch die Möglichkeit zur Identifikation. So tritt Holbein in der Gestalt des Toren auf, der weise ist, und präsentiert Heinrich als Weisen, der wie jeder Mensch ein Tor ist. Wirklich weise wird er, wenn er den Tadel erkennt. Der Erkenntnis gebührt dann wahres Lob. In dieser Nuancierung verstand Leo X. wahrscheinlich den Text des Erasmus; so mag auch ein gebildetes Publikum, das für die ans Wortspiel grenzenden Doppeldeutigkeiten im «Lob der Torheit» empfänglich war, Holbeins Bild begriffen haben.

In der «Salomo-Miniatur» bezieht sich Holbein nicht konkret auf den Text von Erasmus, doch beschreibt das «Lob der Torheit» eine Geisteshaltung, mit der der Maler seinen Arbeiten gegenübertrat und die er mit einigen Auftraggebern teilte. Erasmus hatte die Schrift Thomas Morus gewidmet,[53] Holbeins Auftraggeber während dessen erstem englischem Aufenthalt. Der Autor der «Utopia»,[54] dieser 1516 erstmalig in Löwen gedruckten, von hintergründigem Humor geprägten staatsphilosophischen Schrift, war am 10. Mai 1532 als Kanzler zurückgetreten, weil er Heinrichs Heirats- und Kirchenpolitik nicht unterstützen konnte. Nicht bereit, den Eid auf die Suprematie Heinrichs als Kirchenoberhaupt zu leisten, wurde er am 7. Juli 1535 geköpft. Wie Holbein zu diesen Ereignissen stand, wissen wir nicht. Für Anne Boleyns Triumphzug am 31. Mai 1533, dem Tag vor ihrer Krönung, schuf er einen «Parnass» als Festdekoration.[55] Hofmaler war er unter Annes Nachfolgerinnen bis zu seinem Tod 1543.[56]

Bei Erasmus spricht die Torheit: «Wer wahrhaft klug sein will, der sage sich: Du bist ein Mensch; drum begehre nicht mehr zu wissen, als dir beschieden ist, und mach's wie die andern – die drücken lachend ein Auge zu oder lassen sich gutmütig über den Löffel balbieren. ‹Gerade das aber›, sagt man, ‹ist Torenmanier!›. Ich bestreite es nicht; nur soll man mir zugeben, dass sich so und nicht anders die Lebenskomödie spielt.»[57] Holbein hat seine Rolle gut gespielt.

ANMERKUNGEN

1 Der Vortrag basiert auf einem Teil meiner Dissertation: STEPHANIE BUCK, *Holbein am Hofe Heinrichs VIII.*, Berlin 1997. Dort stehen Holbeins Heinrich-Darstellungen im Zentrum; für die Diskussion der hier vorgeschlagenen weiterführenden Überlegungen danke ich Eberhard König.

2 Vgl. JOHN ROWLANDS, *Holbein. The Paintings of Hans Holbein the Younger. Complete Edition*, Boston 1985, Nr. 61, S. 144, Farbabb. 25. – CHRISTOPHER LLOYD / SIMON THURLEY, *Henry VIII. Images of a Tudor King*, Katalog der Ausstellung in Hampton Court Palace, 13. September 1990–14. April 1991, Oxford 1990, S. 72–76 und Nr. 29, S. 121. ISOLDE LÜBBEKE, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early German Paintings 1350–1550*, London 1991, Nr. 53, S. 250–255. – STEPHANIE BUCK (vgl. Anm. 1), S. 82–102.

3 Vgl. JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 2), Nr. M. 1, S. 150, Farbabb. 35. – JANE ROBERTS, *Holbein and the Court of Henry VIII. Drawings and Miniatures from The Royal Library Windsor Castle*, Katalog der Ausstellung in Edinburgh (National Galleries of Scotland), 2. Oktober 1993–17. April 1994, Nr. 29, S. 86–87. – STEPHANIE BUCK (vgl. Anm. 1), S. 253–287.

4 Die Funktion der Miniatur ist ungeklärt. Ein Entwurf für ein grösseres Gemälde war sie wohl kaum; das Pergament als Material und die feine Camaïeu-Technik belegen eindrücklich den hohen Anspruch eines für sich selbst stehenden Kunstwerks. Die Rückseite ist nicht bemalt oder beschrieben, so dass hier kein Hinweis auf einen Buchzusammenhang gefunden werden kann. Links am Rand ist aber die Farbe, wohl vom Umblättern, berieben. Die Miniatur war also nicht immer gerahmt; ungerahmt und ohne Bordüre wird sie aber nicht übergeben worden sein, so dass man eine ursprüngliche repräsentative Heftung oder Bindung annehmen darf. Für eine Diskussion der verschiedenen Vorschläge zur Funktion der Miniatur vgl. STEPHANIE BUCK (vgl. Anm. 1), S. 281–285.

5 Vgl. ROY STRONG, *Lost Treasures of Britain*, London 1990, S. 158–163. – ROY STRONG, *The Tudor and Stuart Monarchy. Pageantry, Painting Iconography*, vol. 1: Tudor, Woodbridge 1995, S. 5–6. – STEPHANIE BUCK (vgl. Anm. 1), S. 103–195.

6 Öl auf Leinwand, 88,9 × 98,7 cm. Royal Collection, Hampton Court; vgl. JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 2), Nr. L. 14a i, S. 225, Abb. 196. – CHRISTOPHER LLOYD / SIMON THURLEY (vgl. Anm.

2), Nr. 14, S. 117, Farbabb. 15, S. 96. – SIMON THURLEY, *The Royal Palaces of Tudor England. Architecture and Court Life 1460–1547*, New Haven/London 1993, S. 208–209, Farbabb. S. 210. – *Dynasties. Painting in Tudor and Jacobean England 1530–1630*, Katalog der Ausstellung in London (Tate Gallery), 12. Oktober 1995–7. Januar 1996, hrsg. von KAREN HEARN, Nr. 5, S. 40–41.

7 Pinsel und schwarze Tinte, rot, braun und grau laviert auf Papier, 257,8 × 137,1 cm, National Portrait Gallery, London; vgl. JOHN ROWLANDS, *The Age of Dürer and Holbein, German Drawings 1400–1550*, Cambridge/New York/New Rochelle/Melbourne/Sydney 1988, Nr. 213, S. 252, Abb. S. 251.

8 Öl auf Eichenholz, 180, 3 × 312,4 cm, Barber-Surgeon's Hall, Monkwell Square, London. Holbeins Karton zu dem Gemälde ist erhalten, wenn auch mit Ölfarbe übermalt: 160 × 280 cm, Royal College of Surgeons, London; vgl. BERTRAM COHEN, *A Tale of Two Paintings.* Vicary Lecture, 1980, London o. J., S. 13–22. – JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 2), Nr. 78, S. 148–149, Abb. 117–121. – ROY STRONG 1995 (vgl. Anm. 5), S. 55–70. – STEPHANIE BUCK (vgl. Anm. 1), S. 196–252.

9 Der wichtigste Eingriff war die Restaurierung von Richard Greenbury, der für seine «Verschönerung» am 20. August 1634 £10 erhielt; vgl. *The Accoumpts of Mr John Davies Rentor Warden*, 21th of August 1634 untill the 20th of August 1635, Barbers Hall, London: «Paid to Mr Grenebury rebeutifyeing of Hen: the 8th and the 41 Philosophers pictures in the Hall x li.» Zur Restaurierungsgeschichte des Bildes vgl. STEPHANIE BUCK (vgl. Anm. 1), S. 206–214.

10 Holbeins Whitehall-Figur wurde in zahlreichen Kopien verbreitet; zu den besten Arbeiten, die wohl noch aus Holbeins Werkstatt stammen, gehören das ganzfigurige «Porträt Heinrichs VIII.» (Holz, 221 × 129,5 cm) in der Walker Art Gallery in Liverpool oder das dreiviertelfigurige «Porträt Heinrichs VIII.» (Holz, 88,2 × 75 cm) in der Galleria Nazionale, Arte Antica im Palazzo Barberini, Rom; vgl. ROY STRONG, *National Portrait Gallery. Tudor and Jacobean Portraits*, London 1969, S. 158–159. – JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 2), S. 226, Nr. L. 14c. – *Dynasties. Painting in Tudor and Jacobean England 1530–1630* (vgl. Anm. 6), Nr. 8, S. 43.

11 Der vollständige Bildtext lautet in deutscher Übersetzung: «Die Königin von Saba: / Durch deine Tugenden hast du deinen Ruf übertroffen. / Glücklich sind deine Männer und glücklich diese deine Diener, die allezeit vor dir stehen und deine Weisheit hören. / Gepriesen sei der Herr, dein Gott, der an dir Gefallen hat, so dass er dich auf seinen Thron gesetzt hat, der erwählte König zu sein durch den Herrn, deinen Gott.» Verse 6 bis 8 des Vulgata-Textes lauten: «vicisti famam virtutibus tuis / beati viri tui et beati servi tui hii qui adsistunt coram te in omni tempore et audiunt sapientiam tuam. / Sit Dominus Deus tuus benedictus qui voluit te ordinare super thronum suum regem Domini Dei tui quia diligit Deus Israhel et servare eum in aeternum idcirco posuit te super eum regem ut facias iudicia atque iustitiam.» Auf die Abweichung vom Vulgata-Text wurde hingewiesen in: *Holbein and the Court of Henry VIII.* Katalog der Ausstellung in London (The Queen's Gallery, Buckingham Palace), von 1978–1979, Nr. 88, S. 130: «the text incorporated in the inscription is not the text of the Vulgate which was traditionally used in the sixteenth century, and it may be for this reason that the word ‹CONSTITUTUS› has been bracketed». Die Abweichung betrifft aber nur den letzten Satz.

12 1 Könige 10, 9 lautet: «Sit dominus deus tuus benedictus cui conplacuisti, & posuit te super thronum Israël, eo quod dilexerit dominus Israël in sempiternum, & constituit te regem ut faceres iudicium & iusticiam». Als Textgrundlage dient mir die im März 1530 in Basel bei Hieronymus Froben verlegte Bibel. Auf die beiden Textstellen verwies auch ERIC W. IVES, *The Queen and the Painters. Anne Boleyn, Holbein and Tudor Royal Portraits*, in: Apollo 140, 1994, S. 38–39 und Anm. 20, S. 45.

13 Vgl. SUSAN FOISTER, *Holbein and his English Patrons*, Ph. D. Thesis, University of London Cortauld Institute of Art 1981, S. 291–292 und 343. Auch JANE ROBERTS (vgl. Anm. 3), S. 86 geht auf diesen Hintergrund ein und datiert die Miniatur um 1534, FOISTER um 1534/35.

14 Vgl. JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 2), S. 92.

15 Vgl. JANE ROBERTS (vgl. Anm. 3), S. 86. Das nimmt auch DAUM an: WERNER DAUM (Hrsg.), *Die Königin von Saba. Kunst, Legende und Archäologie zwischen Morgenland und Abendland*, Stuttgart 1988, S. 18.

16 Vgl. MICHAEL LEVEY, *Painting at Court* (The Wrightman Lectures, Bd. 5), New York 1971, S. 95. Leveys Deutung wird akzeptiert von FRIEDRICH POLLEROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, Teil 1, Worms 1988, Nr. 326, S. 114.

17 Vgl. CHRISTOPHER LLOYD / SIMON THURLEY (vgl. Anm. 2), S. 29.

18 IVES geht in seiner Interpretation davon aus, die Huldigung der Königin von Saba an Salomo verweise traditionell auf die Huldigung der Kirche an Christus. Auf einer zweiten Deutungsebene sei Salomo mit Heinrich VIII. zu identifizieren, die Königin mit der englischen Kirche. Weiterhin würde die Kirche üblicherweise als Christi Braut verstanden. Da in Salomo ein Porträt Heinrichs vorliege, sollte die Königin von Saba mit Anne Boleyn identifiziert werden; ERIC W. IVES (vgl. Anm. 12), S. 38–39.

19 Zum Identifikations-Porträt vgl. FRIEDRICH POLLEROSS, *Between Typology and Psychology: The Role of the Identification Portrait in Updating Old Testament Representations*, in: Artibus et Historiae 12, Nr. 24, 1991, S. 75–117. Hier finden sich weitere Hinweise zur umfangreichen Literatur. POLLEROSS versteht unter einem eingekleideten Porträt: «a work which was conceived as a separate portrait assumes, through additional attributes and ‹disguises›, the character of a devotional or historical picture» (ebenda, S. 76). Das Bild ist also in erster Linie ein Porträt. Dennoch akzeptiert POLLEROSS die «Salomo-Miniatur» als Identifikationsporträt und verweist auf die Inschriften, die «correspondence of the virtues of the type and the antetype in the legend» nahelegen (ebenda, S. 94).

20 Auf dem Kartonfragment für das Whitehall-Wandbild ist die Figur Heinrichs VIII. etwa 185 cm gross und entspricht damit der wirklichen Grösse des Königs. Das beweist dessen erhaltene Rüstung, die 188 cm misst: Rüstung Heinrichs VIII. (Stahl mit vergoldeten Bordüren, II 8, Royal Armouries, HM Tower of London); vgl. KAREN WATTS, in: *Henry VIII. A European Court in England*, Katalog der Ausstellung in Greenwich (National Maritime Museum), 1991, hrsg. von DAVID STARKEY, Nr. V. 7, S. 64.

21 Eine Fülle von Beispielen für das Motiv, die vor der Regierungszeit Edwards VI. datieren, bei ERNA AUERBACH, *Tudor Artists*, London 1954, Abb. 1–25. Ein für die englische Königsikonographie besonders wichtiges Beispiel ist das lebensgrosse ganzfigurige «Porträt Richards II.» (Holz, 213,5 × 110 cm. Westminster Abbey, London), das um 1395 entstand; vgl. *Age of Chivalry. Art in Plantagenet England 1200–1400*, Katalog der Ausstellung in London (Royal Academy of Arts), 1987, hrsg. von JONATHAN ALEXANDER / PAUL BINSKI, Nr. 713, S. 517–518, Farbabb. S. 518.

22 Vgl. STEPHANIE BUCK (vgl. Anm. 1), S. 130–139. CHRISTIAN MÜLLER verdanke ich den Hinweis auf Zoan Andreas Kupfer-

stich eines «Neptunbrunnens» (B. 13, Nr. 15), mit dem sich Holbein mehrfach auseinandersetzte. Der fast frontal sitzende Neptun mit gespreizten Beinen diente als Vorlage für die Figur des antiken Feldherrn Sertorius, wie sie eine Nachzeichnung im Basler Kupferstichkabinett überliefert, die Müller um 1540 datiert und die eine Komposition von Holbein kopiert, vgl. CHRISTIAN MÜLLER, *Die Zeichnungen von Hans Holbein dem Jüngeren und Ambrosius Holbein* (= Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Katalog der Zeichnungen, Bd. 3, Teil 2A), Basel 1996, Nr. 125, S. 89, Tafel 37. Schon im «Diptychon mit Christus und Maria als Mater Dolorosa» von 1519/20 im Basler Kunstmuseum (vgl. JOHN ROWLANDS [vgl. Anm. 2], S. 126, Nr. 8, Farbabb. 2–3) bezog sich Holbein auf den Stich ebenso wie wenig später in dem Holzschnitt «Thronende nackte Gottheit mit Füllhorn und Granatapfelszepter» (vgl. CHRISTIAN MÜLLER, *Hans Holbein d. J. Die Druckgraphik im Kupferstichkabinett Basel*, Basel 1997, Nr. 92, S. 272, Abb. S. 119). Die Salomo-Figur kann problemlos ans Ende dieser Reihe gestellt werden; doch bietet Zoan Andreas Stich nur die Basis, auf der Holbein seine Gestalten entwickelte. Durch spezifische Kombinationen von Gesten, Körperwendungen und der Kopfhaltung unterscheiden sich die Figuren sowohl von der Vorlage als auch untereinander und sind deshalb auch inhaltlich verschieden konnotiert. Die Interpretation der Salomo-Figur betrifft der Vergleich deshalb nicht ohne weiteres.

23 Vgl. JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 2), S. 131, Nr. 19, Abb. 43–46.

24 Royal 2 A. XVI, British Library, London; vgl. PAMELA TUDOR-CRAIG, *Henry VIII and King David*, in: Early Tudor England. Proceedings of the 1987 Harlaxton Symposium, hrsg. von DANIEL WILLIAMS, Woodbridge 1989, S. 195–198. – CHRISTOPHER LLOYD / SIMON THURLEY (vgl. Anm. 2), S. 29–32, Farbabb. 20–23. – BACKHOUSE, in: *Henry VIII. A European Court in England* (vgl. Anm. 20), S. 162, Nr. XI. 31. – Zur Identifikation Davids mit Heinrich VIII. vgl. FRANK O. BÜTTNER, *Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle der Verähnlichung*, Berlin 1983, S. 192. – FRIEDRICH POLLEROSS (vgl. Anm. 16), S. 104.

25 Zur Ikonographie vgl. STEPHANIE BUCK (vgl. Anm. 1), S. 260–263.

26 Vgl. INNIS HOWE SHOEMAKER / ELIZABETH BROUN, *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, Katalog der Ausstellung in Lawrence, Kansas (The Spencer Museum of Art), 16. November 1981–3. Januar 1982, S. 168. SHOEMAKER datiert den Stich nach 1517–18 und um 1520–25. Holbein muss den Kupferstich schon bald nach seiner Entstehung gekannt haben, da er ihn bereits in der um 1520 zu datierenden Zeichnung «Maria zwischen Säulen» rezipiert (Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Basel, Inv. Nr. 1662. 130); vgl. CHRISTIAN MÜLLER 1996 (vgl. Anm. 22), Nr. 110, S. 78–79, Farbabb. 7. Holbeins Komposition kann für Raimondis Stich einen terminus ante quem liefern.

27 Zur Bedeutung der hier genannten Körperhaltungen und Gesten vgl. FRANÇOIS GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Age*, Bd. 1: Signification et symbolique, Paris 1982, S. 112–113 (zum Stehen und Knien); ebenda, S. 171–180 (zur geöffneten Hand). Demut und Gehorsam drückt die Gebärde aus, die ebenda S. 186–187, Abb. F, illustriert ist und die für die Königin von Saba ikonographisch üblich ist: Das Haupt ist gesenkt und eine Hand liegt auf der Brust.

28 Zur einladenden Geste vgl. den Holzschnitt «Der Gastwirt» in: JACOBUS DE CESSOLI, *Libro di giuocho delli scacchi*, Florenz 1493/94; vgl. MICHAEL BAXANDALL, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford 1988, S. 67, Abb. 33. Gesten sind durch zeitgenössische illustrierte Quellen nicht gut erschlossen. Ein früher illustrierter Text ist JOHN BULWERS Abhandlung zur Gebärdensprache. Dort bedeutet die Geste «W», die mit der Handhaltung der Königin von Saba vergleichbar ist, «Invito»: JOHN BULWER, *Chirologia: Or the Natural Language of the Hand. Composed of the Speaking Motions, and Discousing Gestures thereof. Whereunto is added Chironomia: Or the Art of Manuall Rhetoricke*, London 1644, S. 151.

29 Vgl. WERNER DAUM (vgl. Anm. 15), S. 18. In der Forschung zogen ungenaue Beschreibungen von Körperhaltung und Gestik der Figuren subjektive, teilweise konträre Charakterisierungen nach sich. So kritisiert SCHMID die Salomo-Figur als «kläglich, kraft- und würdelos», siehe HEINRICH ALFRED SCHMID, *Hans Holbein der Jüngere. Sein Aufstieg zur Meisterschaft und sein englischer Stil*, Basel 1948, S. 398. – Dagegen beschreibt WATSON Salomo als «massig, stämmig, provozierend selbstbewusst, finster blickend»; die Königin sei demütig, siehe PAUL F. WATSON, *Die Königin von Saba in der christlichen Tradition*, in: WERNER DAUM (vgl. Anm. 15), S. 61. – UTHMANN ist ein vielsagender Fehler unterlaufen, wenn er behauptet, die Königin knie und Salomo blicke sie herausfordernd an, siehe JÖRG VON UTHMANN, *Salomo und die Königin von Saba. Ein Gipfeltreffen mit Folgen*, in: WERNER DAUM (vgl. Anm. 15), S. 209. – Ebensowenig trifft KINGS Bemerkung zu: «the queen averts her head as a mark of homage», siehe JOHN N. KING, *Tudor Royal Iconography*, Princeton 1989, S. 83.

30 Vgl. das Beispiel aus einer *Bible moralisée* in Paris bei FRANÇOIS GARNIER, *Le Langage de l'image au Moyen Age*, Bd. 2: La Grammaire des Gestes, Paris 1989, S. 136 und Textabb. 190, S. 139: Ein thronender König ist von einer Mandorla umgeben, die zweifelsfrei auf seine gottähnliche Bedeutung verweist.

31 Ms. 228, fol. 151v. Bibliothèque Municipale, Le Mans; vgl. FRANÇOIS GARNIER (vgl. Anm. 30), S. 128 und Textabb. 177, S. 129 und S. 406, Abb. 193. Auch im Oxforder Band der *Bible moralisée* ist ein hochmütiger Herrscher gezeigt; vgl. ebenda, S. 132 und Textabb. 182, S. 133.

32 Salomos Weisheit kann durch ein Buch als Attribut ausgedrückt werden. So deutet König Salomo in Holbeins Randillustration zu Erasmus' «Lob der Torheit» auf ein geöffnetes Buch; vgl. CHRISTIAN MÜLLER 1996 (vgl. Anm. 22), S. 64, Nr. 78, Tafel 22.

33 Geste «R» der Tabelle, die ein *Alphabet of naturall Gestures of the Fingers* illustriert; vgl. JOHN BULWER (vgl. Anm. 28), S. 188–189. – STEPHANIE BUCK (vgl. Anm. 1), Abb. 85. BULWER bezieht sich in seinem Text wiederholt auf QUINTILIAN und auch auf den spätantiken BEDE; dessen Schrift *Abacusat que vetustissima* wurde mit Holzschnitten illustriert und 1532 in Regensburg veröffentlicht. Für die «Salomo-Miniatur» relevante Gesten werden hier jedoch nicht besprochen. Die Ausgabe zeigt nur, dass auch nördlich der Alpen zur Zeit, als Holbeins Bild entstand, gestisches Sprechen diskutiert wurde. Zu BULWER und den antiken Quellen vgl. RUDOLF PREIMESBERGER, *Tragische Motive in Raffaels «Transfiguration»*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 50, 1987, S. 101–104. PREIMESBERGER diskutiert auch, inwieweit die bei Bulwer zitierten Gesten auf Malerei des 16. Jahrhunderts bezogen werden können.

34 Vgl. JODOCUS WILLICH, *Liber de pronunciatione rhetorica*, Basel 1540. In diesem Buch stellte der Frankfurter Professor Regeln für schulmässige Schauspielkunst auf. Die Ausführungen basieren auf QUINTILIAN und CICERO, beziehen jedoch auch Beobachtungen zur «modernen Normalgestik» mit ein; vgl. MAX HERRMANN, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte*, Berlin 1914, S. 261. Bezüglich der Beinstellung schreibt WILLICH: «Porro infimum locum sortiti sunt pedes, in

quibus duo tamen observantur: status et incessus (...) Sed ad pedes revertermur, quorum alter porrigatur: iunctis enim pedibus stare potius mulierum est (...) Vitiosa est immodica pedum divaricatio, supplosio autem pedis olim in loco opportunior fuit quam hodie»; ebenda, S. 265.

35 Zwar gibt es Beispiele in der englischen Königsikonographie, wo thronende Monarchen auf *Charters* und *Plea Rolls* den linken kleinen Finger abspreizen und Zepter oder Apfel als Insignien der Königswürde halten, doch wird dies nie im Zusammenhang mit einer Geste gezeigt, die körperliche Kraft veranschaulicht; vgl. z. B. Edward IV., der auf der *Easter Plea Roll* von 1466 in der Rechten sein Zepter und in der Linken den Reichsapfel hält und den rechten kleinen Finger abspreizt, vgl. ERNA AUERBACH (vgl. Anm. 21), Abb. 2b, das *Patent* für das Cardinal College, Ipswich vom 26. Mai 1529, vgl. ERNA AUERBACH (vgl. Anm. 21), Abb. 13, oder die *Plea Roll von Hilary* von 1542–43, vgl. ERNA AUERBACH (vgl. Anm. 21), Abb. 19. Auch in französischen Beispielen findet sich die Geste, etwa in der Miniatur mit der «Krönung Ludwigs XII.», in Ms. lat. 8132, fol. 4v (Bibliothèque Nationale, Paris). Hier thront der König und wird gekrönt, hält in der Rechten locker das Zepter, der kleine Finger ist abgespreizt; die Hände liegen entspannt auf den Knien; vgl. ROBERT SCHELLER, *Gallia Cisalpina: Louis XII and Italy 1499–1508*, in: Simiolus 15, 1985, S. 22, Abb. 15.

36 Auf einer Schrifttafel, die von einem Putto gehalten wird, befand sich ursprünglich rechts oben im Bild das Monogramm «HR», für Henricus Rex; vgl. HILARY WAYMENT, *The Windows of King's College Chapel Cambridge* (= Corpus Vitrearum Medii Aevi. Great Britain, Supplementary Vol. 1), London 1972, Nr. 4. 3, S. 55–56, Abb. 61; zur Datierung vgl. ebenda, S. 27–29. Die ursprüngliche Komposition des Fensters ist heute leicht verändert, da der Putto fälschlicherweise in das Fenster mit der «Beschneidung Isaaks» (ebenda, Nr. 4. 1) integriert wurde. Der originale Zusammenhang kann jedoch zweifelsfrei rekonstruiert werden; ebenda, S. 55–56. Erstmalig hat MORRIS 1955 die Salomo-Figur in Cambridge mit Heinrich VIII. identifiziert, siehe G. C. MORRIS, *The Tudors*, London 1955, Abb. 15. – HILARY WAYMENT (vgl. oben), S. 4, 27, 56, JOHN N. KING (vgl. Anm. 29), S. 85–88, und ERIC W. IVES (vgl. Anm. 12), S. 39, akzeptieren die Identifizierung.

37 Vgl. ERIC W. IVES (vgl. Anm. 12), S. 39.

38 Vgl. JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 2), S. 220–221, Nr. L. 6. – CHRISTIAN MÜLLER 1996 (vgl. Anm. 22), S. 85–87.

39 1 Könige 12, 10–11, zitiert nach: *Die Bibel oder die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der Übersetzung Martin Luthers*, Stuttgart 1979. Gemäss Quellen des 17. Jahrhunderts war die Bibelstelle auf der Wand zitiert; vgl. CHRISTIAN MÜLLER 1996 (vgl. Anm. 22), S. 93, Nr. 137.

40 Vgl. CHRISTIAN MÜLLER 1996 (vgl. Anm. 22), S. 93, Nr. 137, Farbtafel 19. Das Wandbild ist zerstört, doch sind Fragmente im Basler Kunstmuseum erhalten. Eines zeigt Rehabeam – im Unterschied zur Zeichnung im Profil – wie er den kleinen Finger seiner rechten Hand ausstreckt; vgl. JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 2), Nr. L. 6. IIa, Abb. 174.

41 Vgl. *Holbein and the Court of Henry VIII* (vgl. Anm. 11), S. 130, Nr. 88. – SUSAN FOISTER (vgl. Anm. 13), S. 290. – Auch JANE ROBERTS (vgl. Anm. 3), S. 86, geht davon aus, die Miniatur sei Heinrich bald nach ihrer Vollendung übergeben worden.

42 Heinrich VIII. darf als Empfänger nicht ausgeschlossen werden, da Holbein auch im Wandbild des Whitehall-Palastes eine ambivalente Deutung des englischen Königs gab; vgl. dazu STEPHANIE BUCK (vgl. Anm. 1), Kapitel C, besonders S. 130–139.

43 P. S. ALLEN / H. M. ALLEN, *Opus Epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, Bd. 3: 1517–1519, Oxford 1913, Nr. 749, S. 184: «Summus Pontifex perlegit Moriam et risit. Tantum hoc adiecit: ‹Gaudeo› inquit ‹nostrum quoque Erasmum esse in Moria›; et tamen nullos acerbius tracto quam pontifices.» Zu Johann von Löwen vgl. *The Correspondence of Erasmus*, Bd. 5: Letters 594 to 841 1517 to 1518, annotated by PETER G. BIETENHOLZ, Toronto/Buffalo/London 1979, Nr. 749, S. 258. Schon am 13. Dezember 1517 schrieb Erasmus an Antoon van Bergen, weltweit würden die Gelehrten dem Buch zustimmen ebenso wie Bischöfe, Erzbischöfe, Könige, Kardinäle und sogar Papst Leo X., der es ganz gelesen habe: «Postremo opus hoc, qualecunque est, placet eruditis totius orbis omnibus, placet episcopis, archiepiscopis, regibus, cardinalibus, atque ipsi Leoni pontifici maximo, qui a capite vsque ad calcem totum perlegit»; P. S. ALLEN / H. M. ALLEN (vgl. oben), Nr. 739, S. 169.

44 ERASMUS VON ROTTERDAM, *Moriae encomium id est Stultitiae Laus*, in: Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami, Bd. 4,3, hrsg. von CLERENCE H. MILLER, Amsterdam und Oxford 1979, S. 74: «Proinde istos, cum sint μωρότατοι re, caeterum sophi ac Thaletes videri velint, nonne iure optimo μωροδόφους illos appelabimus?» Für eine deutsche Übersetzung vgl. ERASMUS VON ROTTERDAM, *Ausgewählte Schriften*, 8 Bde. Lateinisch und Deutsch, hrsg. von WERNER WELZIG, Bd. 2: ΜΩΡΙΑΣ ET ΚΩΜΙΟΜ. Sive Laus Stultitiae und Carmina Selecta: Auswahl aus den Gedichten, Deutsche Übersetzung von WENDELIN SCHMIDT-DENGLER, hrsg. von WENDELIN SCHMIDT-DENGLER, Darmstadt 1975, S. 15.

45 Vgl. HEINRICH ALFRED SCHMID (Hrsg.), *Erasmi Roterodami encomium moriae i. e. Stultitiae laus Basler Ausgabe von 1515 mit den Randzeichnungen von Hans Holbein d. J.*, Basel 1931, S. 14 und 91.

46 ERASMI ROTERODAMI *Encomium moriae i. e. Stultitiae laus*, Johannes Froben, Basel März 1515, 4°. Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Basel, Inv. Nr. 1662. 141; vgl. CHRISTIAN MÜLLER 1996 (vgl. Anm. 22), Nr. 10–91, S. 50–66, Tafel 5–25: Nur drei der Zeichnungen (Nr. 52, S. 60; Nr. 61, S. 61; Nr. 64, S. 62, Tafel 18–19) schreibt MÜLLER Ambrosius Holbein zu und folgt damit ERIKA B. MICHAEL, *The Drawings by Hans Holbein the Younger for Erasmus' «Praise of Folly»*, Phil. Diss. Washington D. C./New York/London 1986.

47 ERASMI ROTERODAMI (vgl. Anm. 46), fol. R4; vgl. CHRISTIAN MÜLLER 1996 (vgl. Anm. 22), Nr. 69, S. 63, Tafel 20.

48 ERASMI ROTERODAMI (vgl. Anm. 46), fol. H4; vgl. CHRISTIAN MÜLLER 1996 (vgl. Anm. 22), Nr. 31, S. 56, Tafel 10.

49 ERASMUS VON ROTTERDAM 1975 (vgl. Anm. 44), S. 83–85. – ERASMUS VON ROTTERDAM 1979 (vgl. Anm. 44), S. 114–116: «Porro in tanta felicitate, tamen hoc nomine principes mihi videntur infelicissimi, quod deest, a quo verum audiant, et assentatores pro amicis habere coguntur. Sed abhorrent a vero principum aures, dixerit aliquis, et hac ipsa de causa sapienties istos fugiant, quod vereantur ne quis forte liberior existat, qui vera magis quam incunda loqui audeat. Ita quidem res habet: inuisa regibus veritas. Sed tamen hoc ipsum mire in fatuis meis vsu venit, vt non vera modo, verum etiam aperta conuicia cum voluptate audiantur, adeo vt idem dictum, quod si a sapientis ore proficiscatur, capitale fuerat futurum, a morione profectum, incredibilem voluptatem pariat. Habet enim genuinam quandam delectandi vim veritas, si nihil accedat quod offendat.»

50 Vgl. ERASMUS VON ROTTERDAM 1979 (vgl. Anm. 44), S. 178–180. – ERASMUS VON ROTTERDAM 1975 (vgl. Anm. 44), S. 179–183.

51 ERASMI ROTERODAMI (vgl. Anm. 46), fol. R verso; vgl. CHRISTIAN MÜLLER 1996 (vgl. Anm. 22), Nr. 65, S. 62, Tafel 19.

52 ERASMUS VON ROTTERDAM 1975 (vgl. Anm. 44), S. 161. – vgl. ERASMUS VON ROTTERDAM 1979 (vgl. Anm. 44), S. 170: «Hoc abunde felices sibi videntur, quod regem haerum vocare liceat.»

53 Erasmus schreibt im Vorwort, der Name Morus habe ihn zum *Lob der Torheit*, der Moria, angeregt, und er denke, solch ein Sprachwitz sei ganz im Geschmack des Morus; vgl. ERASMUS VON ROTTERDAM 1979 (vgl. Anm. 44), S. 67: «Quae Pallas istuc tibi misit in mentem? inquies. Primum admonuit me Mori cognomen tibi gentile, quod tam ad Moriae vocabulum accedit, quam es ipse a re alienus. Es autem vel omnium suffragiis alienissimus. Deinde suspicabar hunc ingenii nostri lusum tibi praecipue probatum iri, propterea quod soleas huius generis iocis, hoc est, nec indoctis, ni fallor, nec vsquequaque insulsis, impendio delectari, et omnio in communi mortalium vita Democritum quendam agere.»

54 THOMAS MORUS, *Utopia*, in: The Complete Works of St.Thomas More, Bd. 4:, hrsg. von EDWARD SURTZ / J. H. HEXTER, New Haven/London 1965. Zur Entstehungs-, Editions- und Rezeptionsgeschichte der *Utopia* vgl. UWE BAUMANN / HANS PETER HEINRICH, *Thomas Morus. Humanistische Schriften* (= Erträge der Forschung, Bd. 243), Darmstadt 1986, S. 128–187.

55 Schwarze Feder über schwarzem Stift, laviert, 423 × 384 mm. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin; GERO SEELIG, in: *Das Berliner Kupferstichkabinett. Ein Handbuch zur Sammlung*, Katalog der Ausstellung in Berlin (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett), 1994, hrsg. von ALEXANDER DÜCKERS, Nr. II. 63, S. 136.– Zum Einzug, vgl. auch SYDNEY ANGLO, *Spectacle, Pageantry and Early Tudor Policy*, Oxford 1969, S. 247 ff.

56 Es bleibt unsicher, in welchem Jahr Holbeins Arbeit als Hofmaler Heinrichs VIII. begann, da die *Accounts of the Treasurer of the Chamber* für die Jahre 1532 bis 1537 verloren sind. Dokumentiert ist Holbein als Hofmaler erst in den Rechnungsbüchern von 1538; vgl. ALFRED WOLTMANN, *Holbein und seine Zeit. Des Künstlers Familie, Leben und Schaffen*, Bd. 2, Leipzig 1876, S. 38–41; er wird aber schon früher Hofmaler gewesen sein, da sich Nicholas Bourbon in einem Brief vom September 1536 auf «Hanso, pictori regio» bezieht; vgl. PAUL GANZ, *Hans Holbein d. J. Des Meisters Gemälde* (= Klassiker der Kunst, Bd. 20), Stuttgart/Berlin 1912, S. XXXVIII. Regelmässige Zahlungen von einem vierteljährlich ausgezahlten Gehalt von £7 10s sind bis zu Holbeins Todesjahr 1543 nachzuweisen, vgl. SUSAN FOISTER (vgl. Anm. 13), S. 33.

57 ERASMUS VON ROTTERDAM 1975 (vgl. Anm. 44), S. 65. – ERASMUS VON ROTTERDAM 1979 (vgl. Anm. 44), S. 106: «Contra vere prudentis est, cum sis mortalis, nihil vltra sortem sapere velle cumque vniuersa hominum multitudine vel conniuere libenter vel comiter errare. At istud ipsum, inquiunt, stulticiae est. Haud equidem inficias iuerim, modo fateantur illi vicissim hoc esse vitae fabulam agere.»

58 Für die Übersetzungen der Zusammenfassung ins Französische und Italienische danke ich Alexandra Grömling und Jacob Wisse für diejenige ins Englische.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 3: The Royal Collection, Her Majesty Queen Elizabeth II. Abb. 2, 4, 5: Kunsthistorisches Institut, Freie Universität Berlin. Abb. 6, 7: Öffentliche Kunstsammlung, Basel (Foto: Martin Bühler).

ZUSAMMENFASSUNG[58]

Der Bildtext von Holbeins Komposition «Salomo und die Königin von Saba» thematisiert die Huldigung der Besucherin vor dem weisen Salomo und darf als Verbeugung vor Heinrich VIII. als direkt von Gott eingesetztem Oberhaupt der englischen Kirche gelesen werden. In der Salomo-Figur alludiert Holbein auf den englischen König, doch gibt er kein Porträt, da er spezifische Ähnlichkeiten vermeidet, wie Vergleiche zu dem Bildnis der Sammlung Thyssen und zum «Whitehall-Karton» zeigen. Zudem untergraben Körperhaltung und Gestik von Salomo und der Königin die programmatische Textaussage – als Bildfigur wird Salomo durchaus kritisch gesehen. Die sich eröffnenden Ambivalenzen lassen sich vor dem Hintergrund von Erasmus' paradoxem, scharfzüngigem «Lob der Torheit» verstehen.

RÉSUMÉ

Le texte dans la composition de Holbein «Salomo et la reine de Saba» exprime l'hommage de la reine de Saba au sage roi Salomo et peut être lu comme l'allégeance à Henri VIII tel que souverain de droit divin de l'église anglaise. Par la figure de Salomo Holbein fait allusion au roi anglais, sans pourtant en donner un portrait en ce qu'il évite des ressemblances spécifiques comme le montrent les comparaisons avec le Portrait de la collection Thyssen et avec le «Carton de Whitehall». De plus le maintien et la gestuelle de Salomo et de la reine sapent le texte référant; Salomo en tant que figure est abordé d'un point de vue critique. Ainsi apparaissent des ambivalences que l'on comprendra dans l'esprit de l'«Eloge de la follie» d'Erasme, œuvre paradoxe et mordant.

RIASSUNTO

L'iscrizione raffigurata nella composizione di Holbein «Salomone e la regina di Saba» esprime gli omaggi della visitatrice al saggio Salomone e può essere letta come riverenza a Enrico VIII quale capo della chiesa inglese designato direttamente da Dio. Con la figura di Salomone, Holbein allude al monarca inglese, ma senza darne un ritratto, visto che, come evidenziano i raffronti col Ritratto della collezione Thyssen e col Cartone di Whitehall, evita somiglianze specifiche. Inoltre la posizione e la gestualità di Salomone e della regina minano il testo programmatico: come figura Salomone è senz'altro visto in maniera critica. Le ambivalenze che ne risultano si capiscono meglio tenendo presente come retroterra culturale il paradossale e mordace «Elogio della follia» di Erasmo.

SUMMARY

The text in Holbein's "Solomon and the Queen of Sheba" expresses the Queen's homage to wise King Solomon and may be understood as a reference to Henry VIII as the divinely appointed head of the Church of England. The figure of Solomon alludes to the English King, but a comparison of the figure with the portrait in the Thyssen Collection or with the "Whitehall Cartoon" shows that specific similarities with Henry VIII are avoided and that Solomon is not a portrait. Moreover the poses and gestures of Solomon and the Queen undermine the meaning of the text; Holbein interprets Solomon critically. By taking into consideration the paradoxical, sharp-witted text of Erasmus's "Praise of Folly" the viewer can understand the resulting ambiguities.