

Berthold Hinz
Holbeins »Schola Thomae Mori«
von 1527

Sozialgeschichtliches Interesse an Kunstwerken, wenn es denn die Auswertung von Akzessorien übersteigen soll, muß mit der Widerspenstigkeit seiner Quelle rechnen und möglicherweise Ergebnisse zur Kenntnis nehmen, die Zweifel an der Tauglichkeit des Ansatzes erwecken: so könnte sich vor allem bestätigt sehen, wer aufgrund des nachgerade axiomatischen Verständnisses von der Autonomie künstlerischer Hervorbringungen deren Verfügung unter solch heteronome, nämlich dokumentarische Bestimmung schon immer widersprochen hat. Vollends ein so magistrales Opus, wie das hier präsentierte, dessen singulärer Charakter sich durch die Prominenz der an ihm Beteiligten – Hans Holbein d. Jüngere, Thomas Morus sowie Erasmus von Rotterdam – ins Außerordentliche potenziert, scheint sich dem generalisierenden Blick der Geschichtsschreibung erst recht entgegenzustemmen. So müssen wir die eingangs unterstellte Widerspenstigkeit doppelt gewärtigen und wagen kaum zu erwarten, die herrschenden sozialen Sachverhalte im Bilde wiederholt zu finden.

Es kann aber ohnehin nicht unser Ziel sein, vorhandenes Wissen mit Hilfe von Kunstwerken nochmals bestätigt wissen zu wollen. Vielmehr geht es um *zusätzliche*, vielleicht vertiefende Erkenntnis, etwa um Einsichten, die sonst nicht zugänglich sind und möglicherweise gerade im Motiv des Plädoyers für die sozialgeschichtliche Abstinenz des Kunstwerks, nämlich seiner Distanz zur notorischen Realität begründet sind – in der immerwährenden Distanz zwischen dem, wie die Realität *ist*, und wie sie sein *sollte*. In diesem Sinne können wir die privilegierte Teilhabe künstlerischer Artefakte an der Wirklichkeit in ihrer Befähigung begreifen, eben diese Wirklichkeit – sei es defizitär, sei es komplementär – zur interpretieren: Subjektivität als Kategorie des Objektiven. Um aber die Modi der Teilhabe in den Formen erkennen zu können, bedarf es zunächst eines Blickes auf die je eigene (Bild-)Tradition und deren kulturell-künstlerische Handhabung. Die Virulenz solcher – oft wachsenden – Defizite kann sich aber zu-

gleich in unterschiedlichen Kontexten mitteilen und durch sie bezeugt werden; dieser immer notwendige Teil der Operation folgt im zweiten Abschnitt des Arbeitsgangs.

Bei der aufgeworfenen Frage nach den *Geschlechterbeziehungen* (in der frühen Neuzeit) können unterschiedliche Ikonographien zu Rate gezogen werden. Es empfehlen sich jedoch Darstellungen, in denen Menschen – Mann und Frau – möglichst ausschließlich aufeinander bezogen und in ihrem Geschlechtscharakter thematisiert sind. Da wäre gleich an die Stammeltern des Menschengeschlechts selbst – Adam und Eva – zu denken, die immer wieder zur exemplarischen Demonstration männlicher und weiblicher Natur erhalten mußten. Die auch hier fraglos vorhandenen Elemente der sozialen Wirklichkeit sind oft aber exegetisch und dogmatisch bis zur Unkenntlichkeit verpackt und müßten besonders behutsam herausgelöst werden. Und um einen weiteren möglichen Gegenstand auszuschließen: die mit Vorliebe zitierten und reproduzierten Genres von Liebespaaren, Badenden, Tanzenden etc., die sich mit dem Bilddruck seit der Mitte des 15. Jahrhunderts zu häufen beginnen, lassen in der Spanne zwischen Wunsch und Wirklichkeit so viel Spielraum offen, daß man ihnen selbst erst mit Hilfe des Materials, das sie kommentieren sollten, auf die Sprünge (in die Realität oder heraus) kommen könnte.

Solche Probleme werden mehr oder minder alle Ikonographien berühren, in denen informelle Beziehungen walten, sodaß man sich tunlichst an die förmlichen Verhältnisse hält: jene, die durch rechtlich-gesellschaftliche Setzungen, Ehe und Familie, begründet sind. Sieht man hier wiederum von den Allegorien und (zumeist biblischen) Historien ab, für die das gelten kann, was über »Adam und Eva« bemerkt worden ist, öffnet sich hier zugleich das Feld der Porträts. Bei ihnen hat man es mit Denkmälern zu tun, deren Aufgabe es ist, bestimmte und (im Prinzip) identifizierbare Personen und ihre persönlichen Verhältnisse zu repräsentieren. Folglich wird man erwarten dürfen, gewisse Formen des gesellschaftlichen und geschlechtsrelevanten Lebens konserviert zu finden; ob in den Bildern aber eher Normen, Realität oder Fiktionen walten und – sodann – ob und wie weit Fiktionen, Realität und Normen auseinanderklaffen, diese Fragen sollen hier gestellt und beantwortet werden.

Ehe wir uns in *qualifizierender*, deutender Absicht ans Werk

machen, lohnt ein Blick auf die *quantitative* Situation: Mangels einschlägiger Erhebungen läßt sich lediglich der Katalog altdeutscher Bildnisse (vor 1500) von Ernst Buchner¹ konsultieren, der durch seinen Corpus-Charakter eine gewisse Repräsentanz des Materials verspricht. Unter den 170 als Einzelporträts überkommenen Werken befinden sich 21 weibliche Bildnisse; zusätzlich sind 12 komplette Pendants sowie 13 Ehepaar-/Verlobtenbildnisse auf *einer* Tafel² verzeichnet. Die 21 einzelnen Frauenporträts lassen fast ausnahmslos schon durch ihre formale Struktur³ erkennen, daß sie als Teil eines ehemals vollständigen Pendantkomplexes zu gelten haben, dessen Partnerseite verloren ist. Auch wenn man annehmen muß, daß gleichfalls eine beträchtliche Anzahl der 149 Männerbildnisse ihrer dazugehörigen (Ehe-) Hälften verlustig gegangen ist, bleibt an dem Ergebnis nicht zu deuteln, daß kaum je eine Frau *außerhalb* ihrer förmlichen Beziehung zu einem, *ihrem* Mann porträtiert worden ist, daß Frauen also im Gegensatz zu Männern kraft eigener Kompetenz über das Repräsentationsinstrument des Bildnisses allenfalls ausnahmsweise verfügten.

Wenn man unter dem Eindruck dieses negativen Befunds für eine »autonome« Repräsentanz von Frauen im Medium des Porträts jedoch auf ihre (bildliche) Erscheinung an der Seite ihrer Partner blickt, muß ihre dortige Geltung überraschen: Generell kann die Valenz von Mann und Frau – sowohl auf Pendant- wie auf einteiligen Ehepaarbildnissen – als kongruent und ebenbürtig gelten.⁴ Wenn der Schluß von der Form auf das soziale Leben gestattet ist, scheint die ausgewogene, bipolare Komposition die vollendete Gleichrangigkeit der Geschlechter zu signalisieren – soweit sie ehelich verbunden sind. Dieser Schluß ist nicht einmal voreilig; gibt es doch gar keine andere Wahl, als die geläufigen Konnotationen des gesellschaftlichen Lebens auf die entsprechenden Mit-

1 Ernst Buchner, *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Renaissance*, Berlin 1953; der Katalog enthält 207 Nummern.

2 In diesem Teil der Buchnerschen Liste scheint nicht immer der Porträtcharakter der verzeichneten Werke gewährleistet.

3 So nehmen 17 der 21 Frauenbildnisse eindeutig die »Frauseite« (rechts im Blick des Betrachters) gemäß der heraldischen Anordnung wahr.

4 Vgl. Berthold Hinz, »Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses vom 15. bis 17. Jahrhundert«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19 (1974), S. 139-218.

teilungen der in ihm verwurzelten Kunst(-Werke) auszuweiten. Das Symbol der Gerechtigkeit – die ausbalancierte Waage – ist nur die exponierteste Formel für den bildlichen Vortrag des gemeinten sozialen Zustands. Erst in ferner Zukunft, wie etwa in Rubens' Selbstbildnis mit seiner Frau Isabella Brant von 1609/10,⁵ wird diese stabile Geschlechterbalance zugunsten einer stärkeren, oft allerdings chevaleresk-fürsorglichen und emotionalisierten Stellung des Mannes in Frage gestellt.

Wie man den Bildnissen von Mann und Frau kaum jemals eine Vorherrschaft patriarchalischer Verhältnisse abzulesen vermag, so zeigen auch die Darstellungen im größeren, dem Familienverbande, wo eine entsprechende Demonstration noch näher läge, keine wesentlichen Abweichungen von den festgestellten Usancen. Es ist kaum nötig zu betonen, daß für individuelle Konfessionen bei der waltenden Stereotypie der Formen, die sich über alle künstlerischen Qualitätsstufen erstreckt, nur geringer Spielraum blieb. Insofern sind die Bilder durchaus als Objektivationen eines gesellschaftlichen Konsenses zu nehmen und dürfen nicht etwa als private, womöglich auf psychologischem Wege erschließbare Bekundungen mißverstanden werden.

Die zu Beginn des 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum noch vorherrschende Form des Bildnisses von Familien war das Stifterbild, bei dem die Familienmitglieder beiderseits und unterhalb eines heilsversprechenden Motivs im Gebet versammelt sind: links der Vater mit den Söhnen, rechts die Mutter mit den Töchtern. Als Beispiel dafür können wir das Motivbild des Ulrich Schwarz, seiner drei Frauen und Kinder von Hans Holbein d. Ä. zitieren.⁶ Die zentrale salvatorische Instanz konnte, wie auf dem Epitaph des Hans Funk von Bernhard Strigel,⁷ durchaus wegfallen. Da so aber der Orantengestus keinen rechten Sinn mehr macht, verzichtete man zunehmend auf ihn und begnügte sich – unter Beibehaltung des zugrundeliegenden Schemas – mit der

5 Sog. »Geißblattlaube«, Alte Pinakothek, München; Katalog: Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek, München 1986, Taf. xix.

6 Städtische Kunstsammlungen, Augsburg, 87 × 76 cm, um 1508; Ausstellungskatalog: *Hans Holbein der Ältere und die Kunst der Spätgotik*, Augsburg 1965, Nr. 44, Abb. 44.

7 Allerheiligen Museum, Schaffhausen, 55 × 99 cm, wohl um 1513; Gertrud Otto, *Bernhard Strigel*, München/Berlin 1964, Nr. 51, Abb. 121.

bloßen Anwesenheit der Personen. Zum Motiv ihrer Versammlung diene mehr und mehr eine gemeinsame Mahlzeit, wie sie illustriert werden kann mit dem Kasseler Familienbild des Maerten van Heemskerck.⁸

Aus der gleichen schwäbischen Kulturlandschaft wie der Memminger Strigel stammen auch die Holbeins, wenn wir auch Hans d. J. (1497-1543) in der Vorstellung mehr mit Basel oder London in Verbindung bringen. Nach Lehr- und Studienzeiten in seiner Heimatstadt sowie in Basel, wo er sich niederließ, und Reisen nach Frankreich und Oberitalien ging Holbein u. a. mit einem Empfehlungsschreiben des Erasmus von Rotterdam an Thomas Morus im Herbst 1526 nach England. Der Gelehrte, damals u. a. englischer Schatzkanzler,⁹ quittiert des Malers Ankunft in einem Brief vom 18. Dezember 1526 an seinen Humanistenfreund: »Dein Maler, teuerster Erasmus, ist ein bewundernswürdiger Künstler; aber ich fürchte, er wird merken, daß England nicht so günstig und ertragreich ist, wie er es erhofft. Daß er England dennoch nicht als völlig fruchtlos erfährt, dafür will ich mich nach Kräften einsetzen.«¹⁰

Das war keine leere Versprechung, denn was Morus in dieser

8 Staatliche Gemäldegalerie, Kassel, 119 × 140,5 cm, um 1530; Rainald Grosshans, *Maerten van Heemskerck. Die Gemälde*, Berlin 1980, Nr. 11, Abb. 11.

9 Zu Morus allgemein vgl. die grundlegende Biographie von Raymond W. Chambers, *Thomas More* (1935), London 1948. Vgl. auch Joseph B. Trapp/Hubertus Schulte Herbrüggen, *The King's Good Servant. Sir Thomas More 1477/8-1535*, London (National Portrait Gallery) 1978; zuletzt noch den Ausstellungskatalog: *Thomas Morus 1477/78-1535. Humanist, Staatsmann, Märtyrer, Pirckheimer-Jahrbuch*, Bd. 3, 1987.

10 »Pictor tuus, Erasme charissime, mirus est artifex; sed vereor ne non sensurus sit Angliam ta(m) foecundam ac fertilem quam sperarat. Quanquam ne reperiat omnino sterilem, quoad per me fieri potest, efficiam.« Morus an Erasmus, 18. 12. 1526, *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, hg. v. Percy S. Allen/ Helen M. Allen u. Heathcote W. Garrod, 12 Bde., Oxford 1906-58, Bd. VI, Nr. 1770. Die Übersetzungen der Texte von Erasmus und Thomas Morus folgen z. T. dem Band: *Thomas Morus, Lebenszeugnis in Briefen*, ausgewählt und übersetzt von Ruth und Walter F. Schirmer, Heidelberg 1984. Aus der umfangreichen Holbeinliteratur das jüngste Œuvre-Verzeichnis (mit Auswahlbibliographie) von John Rowlands, *Holbein. The Paintings of*



Abb. 1: Hans Holbein d. J., Skizze des Bildes von 1527.
Öffentliche Kunstsammlung, Basel.

Sache selbst vermochte, sollte rasch geschehen: Der Maler war jedenfalls schon bald nach seiner Ankunft mit dem Bildnis seines neuen Gönners (und mutmaßlichen Gastgeber) in dessen Haus in Chelsea beschäftigt. Es folgte sogleich – wohl aus Anlaß von Morus' 50. Geburtstag – ein komplettes Familienbildnis in voller Lebensgröße und ganzen Figuren. Von dieser ersten englischen Arbeit Holbeins sind eine Umrißzeichnung des gesamten Bildes¹¹ (Abb. 1) und sieben Porträtblätter¹² erhalten. Die Umrißzeich-

Hans Holbein the Younger. Complete Edition, Oxford 1985, hier S. 222 f.

- 11 Federzeichnung, Papier auf Karton gezogen, 38,5 × 52,5 cm, Öffentliche Kunstsammlung, Basel, Inv.-Nr. 1662.31, Amerbach-Kabinet. Die Einfassungslinie fehlt oben und links, dort scheint das Blatt knapp beschnitten zu sein; nach den eingetragenen Lebensdaten nicht nach dem 7. 2. 1527 entstanden.
- 12 Mit den Brustbildern von Th. Morus, John More sen., John More jun., Elizabeth, Margaret, Anne Cresacre, Caecilia. Vgl. Paul Ganz, *Die Handzeichnungen Hans Holbeins d. J. Kritischer Katalog*, Berlin 1937, Nr. 25-31, Faksimile-Drucke im ersten der Tafelbände. Vgl. auch Karl T. Parker, *Die Zeichnungen Hans Holbeins in Windsor*, London 1947;

nung, die – von wenigen Änderungen abgesehen – mit großer Wahrscheinlichkeit die endgültige Fassung des Familienbildnisses wiedergibt, ward nach Art humanistischer Freundschaftsbezeugung für Erasmus bestimmt und wird von diesem in einem Brief vom 6. September 1529 an Morus' Tochter Margaret Roper entsprechend quittiert: »Mit Worten kann ich nicht wiedergeben . . ., welch große Freude ich empfunden habe, als der Maler Holbein mir Deine ganze Familie derart glücklich getroffen gezeigt hat, so daß ich Euch nicht besser hätte sehen können, wenn ich bei Euch gewesen wäre. Schon oft habe ich mir gewünscht, daß es mir noch einmal im Leben vergönnt sei, meinen liebsten Freundeskreis zu sehen . . . Einen großen Teil des Wunsches hat die geniale Hand des Meisters erfüllt. Alle habe ich wiedererkannt, aber keinen besser als Dich. Mir scheint, als sehe ich den schönsten Wohnraum durch den darin waltenden allerschönsten Geist durchschienen. Ich beglückwünsche Euch alle, besonders aber den besten Vater zu diesem gedeihlichen Familienleben.«¹³

Der vergegenwärtigende Effekt, den Erasmus an der Zeichnung bewundert, dürfte bei dem ausgeführten Gemälde, das vermutlich 1752 unterging,¹⁴ enorm gewesen sein: Das lebensgroße Format

das Blatt mit dem Bildnis des Thomas Morus (hier Nr. 3) ist etwas größer als die übrigen (40,2 × 30,1 cm) und zur Übertragung auf die Leinwand in den Konturen durchstoßen; es entspricht somit dem originalen (lebensgroßen) Format, wie es ungefähr in der Kopie von Nostell Priory erscheint, vgl. Anm. 14 u. 15.

- 13 »Vix ullo sermone consequi queam, Margareta Ropera, Britanniae tuae decus, quantum animo meo persenserim voluptatem, quum pictor Olpeius totam familiam istam adeo feliciter expressam mihi repraesentavit ut, si coram adfuissem, non multo plus fuerim visurus. Frequenter illud apud me soleo optare, ut semel etiam ante fatalem vitae diem intueri contingat charissimam mihi sodalitatem: cui meae, qualis qualis est, vel fortunae vel gloriae bonam partem debeo, nec ullis mortalium debeo libentius. Huius voti non minimam portionem mihi praestitit ingeniosa pictoris manus. Omnes agnovi, sed neminem magis quam te. Videre mihi videbar per pulcherrimum domicilium reluctem animum multo pulchriorem. Equidem vobis omnibus istam gratulor felicitatem, sed praecipue parenti optimo.« Allen (Anm. 10) VIII, Nr. 2212, vom 6. 9. 1529. Am Tag zuvor hatte Erasmus bereits in einem Brief an Morus die Zeichnung erwähnt, Allen, ebd., Nr. 2211.
- 14 Beim Brand von Schloß Kremsier, Südmähren, Sitz des Bischofs von Olmütz, wohin der Weg des Bildes rekonstruiert werden konnte. Vgl.

muß im Verein mit Holbeins sprichwörtlicher Präzision in der Zeichnung, der Perspektive und im Kolorit eine in dieser Epoche einzigartige mimetische Suggestion ausgeübt haben; die (modifizierte) Kopie in Nostell Priory kann das in gewissem Umfang bis heute bezeugen.¹⁵ Aber nicht die kunstgeschichtliche Stellung des Bildes, für das künstlerische Anregungen, geschweige denn Vorbilder kaum namhaft gemacht werden können, steht hier zur Diskussion, sondern die neue Ikonographie und das in ihr dokumentierte, gegenüber den geläufigen (Bild-)Vorstellungen der Zeit verblüffend gewandelte soziale Verhältnis der Geschlechter. Dabei ist besonders zu bewerten, daß Holbein nicht nur von Hause aus, wie wir gesehen haben, mit der herkömmlichen Bildauffassung vertraut war; er hatte vielmehr bereits selbst Proben von ihr geliefert: Von 1516 stammt das Diptychon des Basler Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen und seiner (zweiten) Frau Dorothea Kannengießer,¹⁶ dessen perspektivisch angelegter Renaissancedekor nicht über die beharrliche Bildtradition hinwegtäuschen kann. Und unmittelbar vor seiner Englandreise malte Holbein 1526, im Rahmen eines Motivbildes der Schutzmantelmadonna, dasselbe Paar erneut, nunmehr – symmetrisch – zur Familie vervollständigt – ein Bild, das er nach seiner Rückkehr 1528 um die bereits 1511 verstorbene erste Frau (Magdalena Baer) vermehrte, womit er der Konzeption des gerade geschaffenen Morus-Bildes eine deutliche Absage erteilte.¹⁷

Otto Kurz, »Holbein and others in a seventeenth century collection«, in: *The Burlington Magazine* 83 (1943), S. 279-282. Von Carel van Mander, der das Original zwischenzeitlich sah, wissen wir, daß es mit Wasser-(Leim-)Farben gemalt war: »eenen seer grooten doeck van Water-verwe« mit Figuren »so groot als t' leven«, in: *Het Leven der Doorluchtighe Nederlandsche en Hooghduytsche Schilders* (1617), Ausg. von Hanns Floerke, München/Leipzig 1906, S. 186.

15 Nostell Priory, Wakefield (Yorkshire), Öl auf Leinwand, 250 × 400 cm, mit dem Datum 1530, das jedoch zumeist als falsch angesehen wird; vgl. Anm. 51.

16 Öffentliche Kunstsammlung, Basel, je 38,5 × 31 cm, die Tafeln waren ehemals zu einem Diptychon verbunden, s. Paul Ganz, *Hans Holbein. Die Gemälde. Eine Gesamtausgabe*, Köln 1949, Nr. 25/26, Taf. 59/60.

17 Sog. »Darmstädter Madonna«, Schloßmuseum Darmstadt, 146,5 × 102 cm; die Einzelheiten kurzgefaßt im Ausstellungskatalog: *Die Malerfamilie Holbein in Basel*, Basel 1960, S. 206 ff.; vgl. Ganz (Anm. 16), Nr. 23, Taf. 55.

Bei dessen Besichtigung halten wir uns der Authentizität wegen im folgenden an die Basler Zeichnung, in der nachträglich die Namen und Lebensalter der versammelten Personen eingetragen worden sind – vermutlich durch die Hand Niklaus Kratzers, des Hofastronomen und Astronomielehrers der Morus-Kinder.¹⁸ Von dem traditionellen Schematismus, nach dem die Geschlechter – und zwar konfrontiert – üblicherweise ausgerichtet und zugleich die waltenden Verwandtschaftsverhältnisse unzweideutig gekennzeichnet sind, findet sich hier keine Spur: die vier anwesenden Männer besetzen die Mitte der halbkreisförmig arrangierten Gruppe; die Frauen – es sind sechs – bilden, rechts und links anschließend, gleichsam die Flügel. Aus einer solchen Komposition sind die elementaren Strukturen einer Familie nicht mehr ohne weiteres ablesbar.

Vermag man noch aufgrund allgemeiner hierarchischer Formeln, die indes für Familienbildnisse in der Regel keine Geltung besitzen, in der mittleren Person den Pater familias zu erkennen, wird man in der ausgegrenzten Position am rechten Bildrand die Ehefrau kaum vermuten wollen. Auch die weiteren Personen lassen sich überhaupt nur durch zusätzliche Informationen in ihren Verwandtschaftsverhältnissen identifizieren. Es sind von links nach rechts: *Elizabeth* (21 Jahre), Morus' zweite Tochter (1506-64, seit 1525 verheiratet mit William Dauncey), *Margaret Gigs* (22 Jahre), eine Pfllegetochter (ca. 1508-70, seit 1526 verheiratet mit John Clement, dem jungen Hauslehrer der Morus-Kinder), *John More d. Ä.* (76 Jahre, 1451?-1530), Vater des neben ihm sitzenden *Thomas Morus* (50 Jahre, 1477-1535); zwischen beiden *Anna Cresacre* (15 Jahre, 1511-77, Mündel des Thomas Morus seit 1512), 1527 – zur Zeit der Entstehung des Bildes – verlobt, 1529 verheiratet mit *John More II.* (19 Jahre, 1509?-1547), der rechts von seinem Vater, einen Brief lesend, erscheint. In frontaler Stellung neben ihm, als einziger der Gruppe den Bildbetrachter fixierend, *Henry Patenson* (40 Jahre), des Hausherrn »Morio«, der Narr. Vor ihm sitzt *Caecilia* (20 Jahre), die jüngste Tochter (geb. 1507, seit 1525 mit Giles Heron verheiratet), und vor ihr *Margaret* (22 Jahre), die älteste und Lieblingstochter (1505-44; seit 1521 mit William Roper verheiratet), auf der des Vaters Augen zu ruhen

¹⁸ Vgl. Otto Pächt, »Holbein and Kratzer as collaborators«, in: *The Burlington Magazine* 84 (1944), S. 134-139.

scheinen. Hinter ihrem Rücken kniet am Betstuhl *Alice More*, verwitwete Middleton (57 Jahre), Morus' zweite Frau; über ihr die handschriftliche Notiz Holbeins, »dise soll sitze(n)«, einer der Änderungswünsche, die, wie in der Kopie von Nostell Priory ersichtlich, auch berücksichtigt worden sind.¹⁹

Die Identifizierung der Personen hat erbracht, daß die vorgestellte Gruppe den Rahmen des Konnubiums und der Blutsverwandtschaft überschreitet. Neben den formalen sind also auch die inhaltlichen Kriterien des Familienbildnisses außer Kraft gesetzt, verbieten es doch die Konventionen, aus einsichtiger Ursache, weitere, nicht-blutsverwandte Personen – außer und neben den Ehepartnern – in den Familienkreis einzuschließen. In diesem Sinne keine Familie, scheint sich die dargestellte Gruppe eher der Vorstellung einer Hausgemeinschaft zu nähern, von der ja auch Erasmus wie selbstverständlich in seinem Dankesbrief gesprochen hat. So scheint die langjährige Hausgenossenschaft der Nicht-Blutsverwandten – des Ziehkinds Margaret, des Mündels Anna und des Hausnarren – sogar die legitimen, zumal als innig geschilderten Verbindungen der drei Töchter, die – längst verheiratet – z. T. mit ihren Männern im väterlichen Haus lebten, an Bildwürdigkeit überwogen zu haben. Daß aber der Sohn und seine Braut (*Anna Cresacre*), deren förmliche Beziehung bildlich keineswegs demonstriert ist, zugleich erscheinen, dürfen wir nunmehr weniger ihrer Verbindung als dem Umstand zuschreiben, daß beide unter demselben Dach aufgewachsen sind.

Der augenfällige Eindruck, daß die genealogischen Kriterien im Bild eine untergeordnete Rolle spielen, scheint durch die abgeordnete Stellung der Ehefrau bestätigt zu werden. Dafür kann man indessen auch den Umstand veranschlagen, daß Alice nicht die Mutter von Sir Thomas' Kindern war, sondern nach dem frühen Tod von Jane Colt, der ersten Frau (1511, im Alter von 22 Jahren), vorrangig zur Versorgung der vier kleinen Kinder und des Haushalts – »mehr zur Betreuung als zur Lust«²⁰ – an deren Stelle gefolgt war. Morus hatte sich mit der um sieben Jahre älteren Witwe, die eine Tochter gleichen Namens in die Ehe brachte, bereits vor Ablauf eines Monats nach dem Tode von Jane

19 Auch die andere eigenhändige Bemerkung: »Klaticordi und ander seyte spill uf dem bank« (links oben) ist in der Kopie realisiert.

20 »Magis curandae familiae quam voluptati«, Erasmus an Hutten, am 23. 7. 1519; Allen (Anm. 10) IV, Nr. 999.

verbunden. Was somit zwar genealogisch plausibel erscheint, ist dennoch mit den Bildnisnormen nicht vereinbar: Zweite oder auch dritte Frauen pflegten in ihrem Rang der ersten nicht nachzustehen – eine Vorbedingung der bis ins 17. Jahrhundert fortgesetzten ikonographischen Eigentümlichkeit, den Mann gegebenenfalls mit weiteren Ehefrauen, also Lebende und Tote gemeinsam, vorzustellen,²¹ wie es bei Holbeins sogenannter »Darmstädter Madonna« der Fall war. Dieser Gedanke war auch Morus nicht fremd, was seine von ihm selbst besorgte Grabinschrift bezeugt: »Hier ruht des Thomas Morus vielgeliebte Frau Jane, und ich bestimme dieses Grab auch für Alice wie für mich selbst. Jane, mir in den Jugendjahren verbunden, hat mich zum Vater von einem Knaben und drei Mädchen gemacht. Alice – was für eine Stiefmutter ein seltenes Lob ist – hat für ihre Stiefkinder so liebevoll gesorgt wie kaum eine andere Mutter für ihre eigenen. So hat die eine mit mir gelebt, so lebt die andere noch mit mir, und es ist nicht zu entscheiden, ob diese mir zugetaner ist als jene es war. Wie glücklich, wenn Schicksal und Religion uns erlaubten, zusammen zu leben! So bitte ich, daß das Grab, daß der Himmel uns vereine, dann wird der Tod geben, was das Leben nicht geben konnte.«²²

Die Bemerkung, »wenn Religion und Schicksal (es) erlaubten«, nämlich zu dritt zu leben, überschreitet allerdings die genealogi-

21 Vgl. die betreffenden Bemerkungen in der Rezension von Berthold Hinz zu Eddy de Jongh, *Portretten van echt en trouw. Huwelick en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw*, Zwolle/Haarlem 1986, in: *Die Kunstchronik* 40 (1987), H. 12, S. 647-652.

22 Mitgeteilt in Morus' letztem Brief an Erasmus, Juni 1533:

»Chara Thomae iacet hic Joanna uxorcula Mori,

Qui tumulum Aliciae hunc destino, quique mihi.

Una mihi dedit hoc, coniuncta virentibus annis,

Me vocet ut puer et trina puella patrem.

Altera privignis (quae gloria rara novercae est)

Tam pia quam gnatis vix fuit ulla suis.

Altera sic mecum vixit, sic altera vivit,

Charior incertum est haec sit, an haec fuerit.

O simul o iuncti poteramus vivere nos tres

Quam bene, si fatum religioque sinant!

At societ tumulus, societ nos obsecro coelum,

Sic mors, non potuit quod dare vita, dabit.«

Allen (Anm. 10) x, Nr. 2831.

schen Gründe für die betreffende Bildvorstellung; sie weicht zugleich von der kirchlich verordneten, bigamen Konstellationen gänzlich abholden Ehelehre ab, für deren Geltung Morus letzten Endes in den Tod gegangen ist, als er sich gegen die Scheidung des Königs und die daraus resultierenden kirchenpolitischen Folgen stellte. Erneut aber bemerkt man die zumindest gedankliche Bereitschaft von Morus, den gelebten oder für lebenswert gehaltenen Formen Vorrang vor den sozialen Normen einzuräumen.

Alle Beobachtungen sprechen dafür, daß die Auswahl der Personen und die gewählte Form einem wohlüberlegten Konzept folgen, dessen ikonographische Realisierung sicherlich durch den Umstand begünstigt wurde, daß vor Holbeins Ankunft keine nennenswerte Tafelmalerei in England existierte und die Porträtpaxis sich überwiegend auf den sepulkralen Bereich beschränkte. Dafür mag hier die Nielloplatte des Grabes von Thomas Pownder, in Begleitung seiner Frau und der gemeinsamen Kinder, von 1525 stehen²³ (Abb. 2), gezeichnet im Einklang mit der (auch Holbein aus seiner Heimat) vertrauten Konvention: so wie man sich beim Tafelbild davon befreit sehen konnte, an sanktionierte Überlieferungen wie diese anknüpfen zu müssen, durfte man dazu ermutigt sein, der neuen Kunst persönliche Konfessionen anzuvertrauen.

Hier stellt sich indes die entscheidende Frage: Schuldet sich die Kluft zwischen dem demonstrierten Familienkonzept und den herrschenden Manifestationen einem individuellen Impuls? Sorgen die intellektuelle und die künstlerische Singularität der Beteiligten dafür, daß ein singuläres Monument zustande kam, das sich den allgemeinen Maßstäben entzog und sich als ›freie‹ Kunst offenbarte? Oder existieren objektive Kriterien für die Singularität des Werks, welche es erlauben, in der demonstrierten Distanz von der Norm das Wesen der generellen Formulierungen durchleuchtet und in Frage gestellt zu sehen? Dazu müßte die Frage gestellt und beantwortet werden, *welches* wenn nicht das traditionelle Verhältnis der Geschlechter(-äquivalenz) in Holbeins Bild eigentlich thematisiert ist. Wir sahen Großvater, Vater, Sohn in

23 In St. Mary Quay, Ipswich; die Ehefrau (Emme) war, erkennbar an der veralteten Mode, längst (1500) verstorben; vgl.: *Catalogue of Rubbing of Brasses and Incised Slabs*, Victoria & Albert Museum, London 1968, Taf. 44.



Abb. 2: Grabplatte des Thomas Pownder und seiner Frau, 1525, graphischer Abdruck. St. Mary Quay, Ipswich.

gleichsam steigender Folge, vom »Narren« begrenzt, in der Mitte, zugleich der Tiefe des Bildraums aufgereiht; Morus selbst, der Hausherr, besetzt das Zentrum; exakt in der Rose seiner Amtskette (»Collar of SS«) schneiden sich die (gedachten) Bilddiagonalen. Die Frauen, mit Ausnahme Annes, erweitern diese Gruppe, rechts und links anschließend, zu einem Halbrund und wachsen – dem vorderen Bildrand und dem Betrachterauge entgegen – zu imposanter Statur. Das bewirkt, daß sie zugleich eine beeindruckende, für sich selbst sprechende Positur mit einer das Ganze rahmenden Rolle verbinden; der Bruder John, das jüngste Kind, erscheint dagegen zurückgenommen und eher nur als Deszendent ausgewiesen. Über eine ausgeprägtere Selbständigkeit verfügt indes allein Margaret, die unter den Augen ihres Vaters ein zweites Zentrum der Gruppe bildet und so in kleinerem Maße eine – quasi delegierte – subordinierende Rolle spielt. Weiß man die Personen des traditionellen Familienbildnisses – innerhalb der jeweiligen Generation – gleichrangig koordiniert, muß man hier ein Geflecht der Abhängigkeiten zur Kenntnis nehmen, das letztlich in der Person des Familienvaters gründet. Diese zunächst formale Relation wird inhaltlich prononciert durch die Absenz der (vier) Ehepartner, die – wie wir sahen – sonst überhaupt erst die Ursache für die bildliche Gegenwart von Frauen gaben. Befreit davon, lediglich durch den Ehestatus legitimiert zu sein (selbst die bereits vorhandenen eigenen Kinder fehlen), scheinen die Frauen als Töchter vorgestellt und unter der Observanz des (Haus-)Vaters geblieben. Es hat den Anschein, als hätten sie den vorgezeichneten Weg, sich durch die (Konsens-)Ehen, die sie eingingen, von der Dominanz des Vaters zu lösen und ihren rechtlichen Status zu realisieren, nicht in Anspruch genommen. Zum Kontrast sei nochmals die herkömmliche Logistik des Familienbildnisses anhand eines signifikanten Beispiels zitiert: Die Familie Moucheron/Gerbier mit den 18 wohlsortierten Kindern, von denen die bereits verheiratete Älteste, mit ihrem Mann Allard de la Dale symmetrisch die Eltern rahmend, ein erstes eigenes Kind vorweist.²⁴

So deutet sich ein paradoxes Zwischen-Ergebnis an: Das vermöge

²⁴ Rijksmuseum, Amsterdam, Cornelis de Zeeuw zugeschrieben, datiert 1563, 108 × 246 cm. Ralph Edwards, *Early Conversation Pictures from the Middle Ages to about 1730*, London 1954, Abb. Nr. 5.

der Überlegenheit seiner Urheber hochdifferenzierte und individualisierte Gruppenbildnis reicht – so sehr ihm unsere Sympathie gehört – in der Proklamierung der Geschlechteregalität nicht an die beschränkten Stereotypen des traditionellen Bildes von Ehepaaren und Familien heran. Sollte ausgerechnet hier die gerade in England durch das »dowry system«²⁵ besonders starke Stellung des Familienvaters so weit internalisiert worden sein, daß sie über ihre eheliche Ablösung hinaus freiwillig respektiert wurde, was schließlich die Rolle und Rechte der Ehepartner tangieren mußte? Das aber hieße, die väterliche Dominanz am wirtschaftlichen Gewicht festzumachen, wofür sich weder im Bild noch im Leben von Morus irgendwelche Anzeichen finden.

Wir sind in diesem, einem seltenen Falle allerdings in der Lage, zusätzliche Zeugnisse zu konsultieren: neben dem z. T. sehr persönlich geprägten Briefwechsel läßt vor allem die *Utopia*²⁶ weiteren Aufschluß über unsere Fragen erwarten. Die betreffenden Textstellen gehen mit dem Bild jedoch nur stellenweise überein, sie müssen zudem – in die Form eines Berichts eingekleidet – die Meinung des Autors nicht buchstäblich beurkunden. Wenn es dort über die Töchter heißt, sie heirateten sobald sie heiratsfähig seien, und zögen dann in die Wohnungen ihrer Männer (11,8), so weicht dieses von dem vorgestellten Zustand weiter ab als die Aussage, daß die Ältesten an der Spitze der Familie ständen, die Frauen den Männern und die Kinder den Eltern unterstellt seien (11,9). Für eine mindere Schätzung der Blutsverwandschaft, die ja auch in dem Bildnis zu lesen ist, spricht die Regelung, daß überschüssige Kinder aus besonders fruchtbaren Familien zu ihrem und Aller Besten in kinderarme Familien eingegliedert würden (11,8). Vergleichbares hatte Morus im eigenen Hause exerziert.

Das verlangte freilich die Erfüllung zweier Voraussetzungen, deren eine in der Tat so utopisch ist, daß sie sich nur für *Utopia* erörtern ließ: die Nichtigkeit des privaten Eigentums (an Vermögen wie Rechtstiteln), für dessen Kontinuität und Mehrung die legitimen Erbverhältnisse überhaupt erst zwingend geworden

25 Vgl. Lawrence Stone, *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*, London 1977, vor allem S. 88 ff.

26 Erstdruck Löwen 1516, Paris 1517, Basel 1518, mit Holzschnitten von Hans Holbeins Bruder Ambrosius. Hier gezählt nach: Thomas Morus, *Utopia*, in: *Der utopische Staat*, hg. und übersetzt von Klaus Joachim Heinisch, Reinbek 1960.

waren. In *Utopia* walten die erforderlichen kommunistischen Eigentumsverhältnisse.²⁷ Die zweite Voraussetzung versteht sich nach dem Wegfall materieller, auf Privatbesitz gründenden Privilegien von selbst: die Gewährleistung von Chancengleichheit in der (Aus-)Bildung (II,16), aufgrund derer die Kinder ihren eigenen Weg machen konnten.

Dieses utopische Ideal ist – wie die Vision des »utopischen« Staates selbst – schwerlich ohne Anstöße aus der Realität zu denken. In einer Zeit fortschreitender Durchlässigkeit der Standes- d. h. auch der sozialen Barrieren konnte sozialer Aufstieg von einer Sache des Einzelglücks zu der eines pädagogischen Programms werden; als Motor kam die individuelle, vorzugsweise geistige Leistung in Frage, was Erasmus jenseits der üblichen humanistischen Bildungseligkeit deutlich aussprach: »Sind die Vermögensverhältnisse mehr bescheidener Art, so bedarf man umso eher der Unterstützung durch Bildung und Wissenschaft, um sich aus dem Staube erheben zu können (. . .) Werden doch nicht viele aus niederem Stande in hohe Stellungen berufen (. . .) Nicht alle bringen es soweit, jedoch sind alle dahin zu erziehen.«²⁸ Juan Luis Vives, ebenfalls ein Mann aus dem Umkreis von Morus, sekundiert dem im Sinne der verbreiteten, bis auf Petrarca zurückreichenden antidynastischen Erbschaftskritik, hob aber die erzieherische Intention mehr auf die moralische Ebene: »Der Vater muß für die sittliche Erziehung seines Sohnes eifrig Sorge tragen, mehr als für die Erbschaft, da jene wertvoller ist als diese.«²⁹

Daß die egalitären Prinzipien des so verstandenen Bildungsideals das starre Consanguinitätsdenken zu alterieren imstande waren, belegt des Thomas Morus' eigene Formulierung, als er nicht ohne Humor die in seinem Hause Lernenden (brieflich) als »seine

27 In seinem Leben bewies der Autor immerhin stoischen Charakter in der Bewertung des Eigentums, als er und seine Familie infolge des Prozesses von bitterer Enteignung betroffen wurden.

28 In: *De pueris statim ac liberaliter instituendis libellus aureus et elegans* (Über die Notwendigkeit einer frühzeitigen wissenschaftlichen Unterweisung der Knaben), Basel 1529, zit. nach: *Ausgewählte pädagogische Schriften des Desiderius Erasmus*, übers. v. Dietrich Reichling, Freiburg i. Br. 1896, S. 87.

29 In: *Libri de disciplinis* (Über den Unterricht in den Wissenschaften), zuerst Brügge 1531, Oxford 1532, zit. nach: *Johannes Ludovicus Vives' pädagogische Schriften*, übers. v. Fr. Kayser, ebd., S. 251.

Schüler« ansprach: »Seht, welche kurze Anrede ich gefunden habe, um Zeit und Papier zu sparen (die eine förmliche Anrede mit den Namen aller gekostet hätte, Erg. des Verf.) . . . Euer Streben nach Wissen verbindet mich Euch inniger als die Bande des Bluts.«³⁰ Nichts kennzeichnet die im Bilde festgehaltene Situation besser als diese Bemerkung. Sie trifft sowohl die ikonographische Umwälzung als auch den in ihr zutagetretenden (antizipierten) Legitimationswandel der Familienkonstitution im Kern, deren Zweck nun nicht mehr darin besteht, äußeren Besitz, Titel und Ämter zu vererben, sondern innere Schätze – Bildung, Wissen und Anstand – auf den Lebensweg mitzugeben.

Die Qualifizierung des Kindes durch (Aus-)Bildung anstatt durch ein Erbe konnte, wenn es um die berufliche Zukunft ging, indessen kaum die Mädchen betreffen. Denn die geistigen Berufe, und nur bei ihnen war gegebenenfalls mit Talent und Schulung mehr als mit Stand und Namen auszurichten, blieben den Frauen noch unzugänglicher als die Ausübung von Handwerken. Die Gleichstellung der Mädchen in der (Erziehungs-)Sozialisation ist deswegen mehr idealistisch als pragmatisch begründet worden, obwohl auch Zeugnisse dafür existieren, daß weibliche Bildung als Mitgift Anerkennung fand und gebildete Mädchen von entsprechend sozialisierten Männern für die Ehe favorisiert wurden. Des Erasmus' Dialogfigur »Magdalia« hält sich diese Auffassung gegen ihren bildungsfeindlichen Diskussionsgegner jedenfalls zugute.³¹

Im übrigen wurde der Bildungszweck vom Bildungsziel fast gänzlich verdeckt. Mußte doch dieses Ziel, und erst recht die Beteiligung der Mädchen daran, im Bündnis mit natürlichem

³⁰ »Thomas Morus toti scholae suae salutem. En quod compendium salutationis inveni, quo mihi temporis et chartae dispendium redimerem, quod alioquin erat in singulorum nominibus recensendis in salutatione subeundam (...) Adeo me doctrinae studium vobis arctius propemodum quam ipsa sanguinis necessitudo constringit«; vom 23. 3. 1521, *The Correspondence of Sir Thomas More*, hg. v. Elizabeth F. Rogers, Princeton 1947, Nr. 101; zu Morus' »Schule« gehörten außer den eigenen Kindern noch Margaret Gigs, Anna Cresacre (beide im Bild), Alice Middleton (die Stieftochter) und Margaret Barrow.

³¹ *Abbatis et eruditae (Der Abt und die gebildete Frau), Colloquia familiaria*; in der Übersetzung von Hubert Schiel, *Erasmus von Rotterdam. Vertraute Gespräche*, Köln 1947, S. 185.

Recht und klingenden Namen aus der Geschichte, gegen manifeste Anfeindungen erst wirkungsvoll verteidigt sein. Morus selber hat mehrfach, wenn auch nicht systematisch, in diesem Sinne die Feder geführt,³² seinen vollen Einsatz aber lieber der erzieherischen Praxis gewidmet, zumal er die nötige ›Öffentlichkeitsarbeit‹ schon bald in guten Händen sah. 1523, dem Jahr seiner Ankunft in England, veröffentlichte Vives seine erste Schrift zur Mädchenerziehung,³³ die Morus selber hatte übersetzen wollen, wobei ihm aber Richard Hyrde zuvorkam.³⁴ Dieser Hyrde, einer der Hauslehrer der Mores, verfaßte 1524 die erste englischsprachige Schrift zum selben Thema in Form eines Vorworts zu Margaret Ropers Übersetzung eines theologischen Textes von Erasmus.³⁵ Bis zum Jahre 1538 folgten fünf weitere Traktate zur Mädchen- und Frauenbildung³⁶; sie alle waren im Umkreis von Katharina von Aragon, der ersten Frau Heinrichs VIII., entstanden, deren Ruf als eine der gebildetsten Frauen des Zeitalters mit ihrem Wirken für die Idee der Frauenbildung Schritt halten kann.

Der Impuls aus der spanischen Hofkultur – während der glänzenden Epoche Königin Isabellas (der Mutter Katharinas) – wäre vermutlich aber ohne die kongeniale Disposition des englischen Juristen, Humanisten und (späteren) Staatsmanns kaum nachhaltiger zum Zuge gekommen.³⁷ Das Beispiel seiner nachgerade le-

32 In mehreren Briefen, vor allem dem vom 22. 5. (1518?) an William Gonell, einen der Hauslehrer, vgl. Rogers (Anm. 30), Nr. 63.

33 *De institutione feminae christianae*, Erstdruck Antwerpen 1523.

34 *Instruction of a Christian Woman*, Erstdruck London 1540, abgedruckt in Foster Watson, *Vives and the Renaissance Education of Woman*, London 1912, S. 29 ff.

35 Erasmus' Abhandlung über die sieben Bitten des Vaterunser (*Predicatio dominica in septem portiones distributa*), Hyrde's Text, abgedruckt ebd., S. 159 ff.

36 Drei weitere Traktate von Vives, die »Schola Thomae Mori« und Thomas Elyot, *The Defence of Good Woman*; sämtlich publiziert bei Foster Watson ebd. Vgl. auch die zusammenfassenden Darstellungen von Myra Reynolds, *The Learned Lady in England 1650-1760* (1920), Gloucester (Mass.) 1964, Kap. 1, sowie Ruth Kelso, *Doctrine for the Lady of the Renaissance* (1956), Urbana/Chicago/London 1978, Kap. 4.

37 Über Morus kamen auch die Kontakte der englischen Königin mit ihrem Landsmann Vives zustande, vgl. Claus Uhlig, Christof K. Ar-

gendären »Schule«,³⁸ in der Latein, Griechisch, Logik, Philosophie, Theologie, Mathematik und Astronomie auf dem Lehrplan standen, konnte auf ein Denken, das sich mit Vorliebe an leuchtenden Exempla orientierte, den größten Eindruck machen; die königliche Familie, die hier eigentlich hätte vorangehen müssen, fiel dafür aus den bekannten Gründen aus; so blieb es einem privaten Haus überlassen, gesellschaftliches Vorbild zu sein. Tatsächlich besitzt der pädagogische Ruhm des Morus-Hauses, speziell für die Förderung der *Töchter* (und Frauen!³⁹), die Priorität vor der literarischen Offensive, die ihrerseits immer wieder mit dem »lebenden« Beispiel argumentiert. Namentlich Erasmus wurde erst durch das eigene Erlebnis, während seiner späteren Aufenthalte im Hause seines Freundes (1515, 1516), für den erzieherischen Gedanken gewonnen.⁴⁰

Es wäre allerdings verfehlt, bei den in dieser Sache Verbundenen eine gemeinsame Konzeption oder gar reformerische Strategie suchen zu wollen. Die Haltung der Königin erklärt sich aus der gefestigten Tradition der Prinzen-erziehung, die aus einsichtigen Gründen auch auf die Prinzessinnen ausgedehnt werden konnte, zumal wo weiblicher Thronfolge gegebenenfalls nichts im Wege stand. Die für Renaissance-Höfe bezeugte Liberalität, die am eindrucksvollsten im *Cortegiano* des Grafen Castiglione zur Sprache kommt, konnte indessen nicht die Sache einer betont katholi-

nold, »Vives in England«, in: *Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissance*, Bd. 3, hg. v. August Buck, Hamburg 1981, S. 141-164.

38 Nachweise für diese Benennung bei Watson (Anm. 34), S. xiv f.; unter dem Titel »Schola Thomae Mori« erschien eine Sammlung von Briefen (Morus') und Berichten, erstmals publiziert Douai 1588, ebd., S. 175 ff.

39 Wie des Erasmus' Mitteilung über die erste wie auch die zweite, im Alter schon fortgeschrittene, Ehefrau von Morus zeigt, im Brief vom 23. 7. 1519, dem literarischen Porträt des Morus, an Hutten, Allen (Anm. 10) IV, Nr. 447. In den wissenschaftlichen Zielen scheiterte die Ausbildung von Lady Alice, doch Zither, Laute, Monochord und Flöte habe die alte Frau, die »keineswegs wendigen Geistes« war, doch noch zu spielen gelernt; sicherlich die Ursache für die nachträgliche Änderung des Holbeinschen Entwurfs (vgl. Anm. 19), denn aufgrund dieser Fähigkeit konnte sie doch noch ein Mitglied der »Schule« sein.

40 Was Erasmus in einem Brief an Budé, September 1521, zugesteht, Allen (Anm. 10) IV, Nr. 1233.

schen Schulmeister-Mentalität sein, wie sie Vives eigen war; die Verbotslisten seines Lektürekurses waren – namentlich für die Mädchen – bezeichnend umfangreicher als die Lese-Empfehlungen. Die Heranbildung sittsam-tüchtiger Hausfrauen und Mütter war sein Ziel, Anpassung der Mädchenerziehung an die erreichten zivilisatorischen Standards. Bei Erasmus wiederum scheint der Reformimpuls überwiegend biographisch gespeist, als habe er vor allem das lichte Beispiel des Hauses Morus vor dem düsteren Hintergrund seiner eigenen Jugend im Auge gehabt, als ein Lehrstück an Humanität und Gerechtigkeitsinn, das sich zwanglos mit humanistischen, aus klassischer Lektüre geschöpften theoretischen Prinzipien verbinden ließ. In pragmatischer Hinsicht dachte Erasmus vor allem an eine mögliche Rolle der (gebildeten) Frau als Lehrerin ihrer Kinder.⁴¹

Als souveräner Teilhaber aller dieser unterschiedlichen Dispositionen muß aber wieder Morus erkannt werden, als Motor und Mitte ihres Zusammenspiels. Es war der Familie Morus eine Aufgabe zugefallen, die dem Königshaus angestanden hätte, sowohl aufgrund der höfischen Konventionen⁴² als auch aufgrund der dynastischen Interessenlage. Sir Thomas' Nähe zum Hof⁴³ zeigt sich denn auch in manchen Gepflogenheiten, etwa darin, daß er sich nach höfischem Vorbild einen Hausnarren hielt⁴⁴; er nahm

41 Vgl. Elisabeth Schneider, *Das Bild der Frau im Werk des Erasmus von Rotterdam*, Basel/Stuttgart 1955 (Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft, Bd. 55).

42 »Rex illiteratus asinus coronatus« (Wilhelm v. Malmesbury), wurde schon um 1120 in England ausgesprochen, ein Grundsatz, der – auch von Joh. v. Salesbury aufgegriffen – in England ungewöhnlich ernstgenommen wurde: Seit Heinrich II. hat es dort keinen »rex illiteratus« mehr gegeben; vgl. Joachim Bumke, *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, Bd. 2, München 1986, S. 599.

43 Das gilt unabhängig davon, daß sich Morus zunächst entschieden vom Hof und von den Fürsten ferngehalten hat, wie Erasmus ausdrücklich betont, Allen (Anm. 10) IV, Nr. 447.

44 Erasmus hatte sein (später von Holbein illustriertes) *Lob der Torheit* (*Morias enkomion seu laus stultitiae*, 1509, Erstdruck Paris 1511) bekanntlich in Morus' Haus geschrieben und, auch wegen des Wortspiels Morus/Moria (griech. Torheit = die Eigenschaft des Narren), seinem Freund gewidmet, Allen I, Nr. 222; in der *Utopia* werden Narren mehrfach erwähnt bzw. kommen zu Wort (Anm. 26), 5, 1 (S. 33 ff.), II, 24 (S. 84), bei der Gesandtschaft der Anemolier, II, 14

auch keinen Anstand, seine Töchter bei Hofe vorzustellen und sie mit dem König disputieren zu lassen.⁴⁵ Einem Privatmann, der Morus zugleich war, mußten darüber hinaus aber auch weitere Gesichtspunkte vertraut sein, aus der (bürgerlichen) Aufstiegsmentalität und dem idealistischen Ansatz, der sich aus dem Humanismus speiste. So hat er der Übersetzertätigkeit Margarets nichts in den Weg gelegt: »Toured into englishe by a yong vertuous and well lerned gentywoman of xix yere of age«, heißt es selbstbewußt auf dem Titelblatt ihrer Erasmusübertragung.⁴⁶ Alles dieses ist Ausdruck einer Liberalität, die Vives, der den Frauen Schweigegebot und Öffentlichkeits-Abstinenz auferlegte, völlig fremd war.⁴⁷ Gelegentlich widersprach Morus sogar der im übrigen unstrittigen weiblichen Subordinationspflicht, indem er Margaret einmal ausdrücklich ermunterte, ihren Mann wissenschaftlich zu übertreffen.⁴⁸ Erasmus endlich vermochte sich gelegentlich in erstaunlicher Unbedenklichkeit zu erklären und den Zirkel der Bildungsimmanenz, der die Mädchen soviel enger als die Knaben umschloß, couragiert aufzusprengen, wenn er etwa seiner »Magdalia« die unerhörte Rede gegen ihren geistlichen Widerpart in den Mund legte: »In Spanien und Italien gibt es nicht wenige Frauen aus den ersten Geschlechtern, die es mit jedem Mann aufnehmen können, in England die Frauen aus dem Hause des Thomas Morus, in Deutschland die aus den Familien der Pirkheimer und Blarer. Und wenn ihr euch nicht vorseht, wird es noch soweit kommen, daß wir in den theologischen Fakultäten den Vorsitz führen, auf die Kanzeln steigen und euch eure Bi-

(S. 66 ff.), stehen sich Einheimische und Besucher zuerst wie Narren gegenüber, bis sich das närrische Verhalten der Utopier als wahrhaft vernünftig erweist. Zu Morus' eigenem »Morio« (Narr) vgl. Enid Welsford, *The Fool. His Social and Literary History*, London 1935, S. 161 f., sowie Sandra Billington, *A Social History of the Fool*, Brighton 1984, S. 28 f., sowie Chambers (Anm. 9), S. 179.

45 Wie aus einem Brief von John Palsgrave ersichtlich, Rogers (Anm. 30), Nr. 168.

46 Vgl. Anm. 35.

47 Was Vives auch die Kritik des Erasmus eintrug (wegen zu großer Härte und Unnachsichtigkeit gegen Frauen), Allen (Anm. 10) VII, Nr. 1830.

48 »Iam qui semper tibi suadere soleo ut omnibus in rebus marito cederes, contra potestatem facio ut in pernoscenda sphaera maritum superare contendas«, Brief von 1521(?), Rogers (Anm. 30), Nr. 106.

schofsmützen wegschnappen (...) Ihr seht ja, daß sich die Schaubühne der Welt verändert: entweder hat man abzutreten oder man muß die einem zukommende Rolle spielen.«⁴⁹

Mit einem Ausbruch wie diesem konnte gerechnet werden, wenn Frauen im Vollbesitz ihrer geistigen Ebenbürtigkeit sich mit dem bloßen Ruhm, Bildung um ihrer selbst willen realisiert zu haben, bescheiden sollten, um wiederum, was die Lebenschancen anging, hinter den Männern zurückzustehen. Hier sind die Namen – der Morus, Pirkheimer, Blarer – als Zeugen einer neuen Epoche aufgerufen und nicht zur gefälligen Aktualisierung des formelhaften Frauenlobs entwertet, wie es sich seit Christine de Pizans Tagen in der ständigen, wehleidigen Litanei klangvoller Namenlisten gefiel. Zweckerwägungen im Rahmen des Status quo sind einer tatsächlichen Initiative gewichen, und sei diese nur verbal zur Verhöhnung dominierender Beschränktheit unternommen worden.⁵⁰

In Holbeins Familienbild verharren dagegen die Ziele und Medien der Frauenbildung im (väterlichen) Hause; die Kopie in Nostell Priory⁵¹ (Abb. 3) zeigt auf dem Regal links im Bilde des Boethius' Schrift *De consolatione philosophiae*, die bei den Mores

49 Vgl. (Anm. 31), S. 189, Magdalia verkörpert die Virago, Ehrentitel für eine Frau, an die der gleiche Maßstab wie an einen Mann gelegt wurde, allerdings eine eher literarische als wirkliche Erscheinung; dazu mit notorischen Beispielen Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860), im 6. Kap. (Stellung der Frau) des 5. Abschnitts (Die Geselligkeit und die Feste).

50 Noch forcierter, geradezu feministisch, hat nur Agrippa von Nettesheim den Rang und die Rolle der (zukünftigen) Frau, gleichsam ontogenetisch abgeleitet, vertreten: *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus* (*Vom Adel und Vorzug des weiblichen Geschlechts*), geschrieben 1509, Erstdruck Antwerpen 1529.

51 Vgl. Anm. 15; es wird unabhängig von der strittigen Frage, ob die Kopie von 1530 oder aber vom Ende des Jahrhunderts stammt, kaum mehr zu klären sein, ob diese Fassung dem endgültigen Bild Holbeins entspricht. Seine eigenhändigen Notizen auf dem Basler Blatt sind hier berücksichtigt, zugleich erscheinen aber weitere Änderungen, deren auffälligste die Vertauschung der beiden Frauen am linken Bildrand ist. Wäre der Umgang speziell mit den beiden im Bild demonstrierten Schriften (vgl. Anm. 52 u. 53) im Hause Morus nicht bezeugt, müßten diese wohl als Reflex auf die Hinrichtung gedeutet werden (im Sinne einer Überhöhung angesichts des auffallend vergleichbaren Schicksals



Abb. 3: Anonyme Kopie, 1530 (?)/um 1590 (?).
Nostell Priory, Wakefield.

besonders geschätzt war,⁵² und in Margarets Hand liegt Senecas Tragödie *Oedipus*. Die aufgeschlagene Seite zeigt den Beginn des Chorgesangs, welcher auf die Entdeckung von König Ödipus' Frevel folgt⁵³:

Könnt nach meinem Willen gehen
Meines Lebensschiffleins Bahn,
Ließ ich sanfte Winde wehen,
Daß nicht von zu starken Böen
Je zerbrechen seine Rahn.

des Boethius'), was notwendig auf die Spätdatierung hinauslaufen würde.

- 52 *Vom Trost der Philosophie*; auf das 5. Gedicht (»Stelliferi conditor orbis ...«) im 3. Buch, in dem der Planmäßigkeit des Kosmos die Willkürlichkeit der menschlichen Dinge gegenübergestellt ist, weist Morus seine »Schüler« in seinem Brief vom 23. 3. (1521?) hin; Rogers (Anm. 30), Nr. 101. Die Überschrift des Abschnitts »solas res humanas videtur Deus neglegere« fordert nicht nur Gottvertrauen heraus, sondern auch, die »menschlichen Dinge« mit Überlegung selbst in die Hand zu nehmen.
- 53 Freundliche Mitteilung der Stelle von Mrs. Gillian Bakes, Nostell Priory, Wakefield.

Möcht, daß sanft der Wind nur blase
Und mein unverzagtes Boot
Niemals von der Seite fasse,
Denn auf rechter Mittelstraße
Steuernd flieh ich aller Not.

Als Ikaros einst vor Minos floh,
Strebt er zu dem Sternenheere,
Der neuen Kunst vertrauend so,
Daß er die Körperschwere
Nichts achtete, den Vögeln gleich,
Da ward das Wachs der Flügel weich,
Den Namen gab er dem Meere.⁵⁴

Es ist die Bitte an die Allmächtigen um Schonung vor Schicksalsschlägen, wie sie Ödipus erlitt, und eine Warnung vor allzu kühner (weiblicher?) Selbstüberhebung. Jenseits der Bedeutung des Zitats als eine ›frauengerechte‹ Maxime lassen der Ödipus-Chor und die »Trost«-Schrift des Boethius eine erschütternde Ahnung der Katastrophe aufsteigen, die bald über die Familie hereinbrechen sollte. In der Wirklichkeit des Bildes aber scheint Margare

54 Vgl. die zweisprachige Ausgabe von Moritz Naechster, *König Ödipus. Tragödie von Seneca*, Leipzig 1912, S. 114f. Die im folgenden eingeklammerten Stellen sind im Bild verdeckt.

Fata si liceat mihi
fingere arbitrio meo,
temperem zephyro levi
vela, ne pressae gravi
spiritu antennae tremant:

lenis et modice fluens
aura nec ver(gens latus)
ducat in(trepidam ratem;)
(tuta me media vehat
vita decurrens via.)

(Gnosium regem timens)
astra dum demens petit
artibus fi(su)s novis,
certat et v(eras) aves
vin(ere ac falsis ni)mis
im(perat pinnis pue)r,
no(men eripuit freto;).

aus dem Besitz der Tragödien Senecas, die von Vives ausdrücklich als Mädchenlektüre empfohlen waren, eine überlegene Sicherheit zu ziehen.

Die Präsenz der (Ehe-)Männer scheint entbehrlich und damit deren sozialer Vorsprung mehr als wettgemacht; nicht aber der des Vaters; sein Titel stieg von dem des (legitimen) Erzeugers zur Rolle des Präzeptors auf. Im Bild »seiner Schule« sind nicht allein deren Geist und Praxis repräsentiert, sondern auch das immer mitgesprochene Possessivpronomen; ohne ihren Urheber und Inhaber hatte man sich die »Schule« nicht vorstellen können. Selbst der notorische Anteil der Hauslehrer, deren Familien-Status anerkannt war,⁵⁵ blieb unberücksichtigt. Nachdem des Thomas Morus' »Schule« zumindest zum Vorbild, wenn nicht zum Anlaß mehrerer (Mädchen-)Erziehungstraktate gedient hatte, konnte der Gedanke nicht fern sein, das ›Original‹ – im Bilde – festzuhalten, als der Zufall (oder des Erasmus' Plan?) den Basler Maler ins Haus führte. Im künstlichen Raum des Bildes – und nur dort – ließ sich die Authentizität im Fluß der Zeit und Ideen *vor* ihrer in Legenden auseinanderlaufenden Erinnerung festhalten; eine künstlich behauptete Authentizität, vom alterierenden Zwang der Realisierbarkeit freigestellt, dem die nachfolgenden Didaktiker und ihre Lehrbücher, erst recht die pädagogische Praxis unterworfen waren.

Die elaborierte Künstlichkeit des (Bild-)Konzeptes der »Schule« scheint angesichts einer weiteren Arbeit Holbeins beglaubigt, die wir als nachträgliche Interpretation des früheren Werks durch seinen Autor selbst nehmen können: Es handelt sich um den »Parnass« (Abb. 4) als Dekoration des Triumphbogens, den die deutschen Kaufleute des Londoner Stahlhofs als ihren Beitrag zum Einzug von Anna Boleyn als Königin (im Mai 1533) bestimmt hatten.⁵⁶ Nicht nur im bogenförmigen Ganzen der (eben-

55 Master Drew, Niklaus Kratzer, Richard Hyrde, William Gonell und John Clement, der bereits mit Margaret Gigs verheiratet und zusammen mit Morus, Petrus Aegidius, Raphael Hythlodeus auf Ambr. Holbeins Holzschnitt zur Basler *Utopia*-Ausgabe 1518 berücksichtigt war. Clement und Margaret wurden das erste Mediziner-Paar Englands genannt, Chambers (Anm. 9), S. 185.

56 Zeichnung des Entwurfs, 42,1 × 38,4 cm Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett. Der kaiserliche Adler auf dem Baldachin mag als Affront aufgefaßt worden sein, insofern



Abb. 4: Hans Holbein d. J., *Der Parnass*, 1533. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin/W.

falls zehnfürigen) Gruppe Apolls und der neun Musen, denen er präsiert, sondern bis in viele Details der (weiblichen) Gestalten hat sich der Maler seines früheren Bildes erinnert, als einer irdischen Präfiguration des ideellen Kultur-Konventes. Die praktische, in Chelsea-House praktizierte Utopie ist von utopischer, künstlerischer Praxis aufgefangen.

des Kaisers Nichte Katharina in diesem Moment ihrer Nebenbuhlerin endgültig Platz machen mußte; vgl. Roy C. Strong, *Holbein and Henry VIII.*, London 1967, S. 13; zu Holbeins religiöser Einstellung Fritz Saxl, »Holbein and the reformation«, in: ders., *Lectures*, London 1957, Bd. 1, S. 277-285.



Abb. 5: Rowland Locky, *Kopie mit Veränderungen*, 1593.
National Portrait Gallery, London.

Das Bild von 1527 und sein abhebender Impuls wurden indes schon bald auf den Boden der Empirie heruntergezogen und von der Vergangenheit eingeholt. Bereits in der Kopie von Nostell Priory kündigen sich signifikante Verhärtungen an: Das Ziehkind Margaret Gigs, auf Holbeins Zeichnung in ansprechender Haltung zum alten More geneigt, ist an den linken Bildrand verwiesen und gegen die Tochter Elizabeth, unter Verlust der sensiblen Geste, ausgewechselt; und des Hausherrn Position ist nun durchs Zurechtrücken der Pendule wenig sympathisch akzentuiert. Hinzu trat John Harris, der Sekretär. Auf einer weiteren Version des Bildes⁵⁷ (Abb. 5), die Thomas More II., der Enkel des Lordkanzlers und Sohn des neben seinem Vater stehenden John More

57 Von Rowland Locky, 1593, National Portrait Gallery, London; 227,4 × 330,2 cm; diesem Bild folgt eine Miniaturvariante, Locky zugeschrieben, Victoria & Albert Museum, London; dazu Roy C. Strong, *National Portrait Gallery. Tudor & Jacobean Portraits*, London 1969, S. 345 ff. Weitere, dem Verfasser unbekannt Repliken nachgewiesen bei Stanley Morison/Nicholas Barker, *The Likeness of Thomas More: An Iconographical Survey of Three Centuries*, London 1963, Nr. 406-408.

jun., 1593 hat anfertigen lassen, ist nunmehr die Anwesenheit der Nicht-Blutsverwandten gänzlich getilgt: Alice More-Middleton, die Stief-(groß-)mutter, Margaret Gigs, der Narr (und Harris). Dafür hat sich der Enkel mit seiner Frau, Mary Scrope, und zwei seiner Söhne (Thomas More III. und Cresacre More) nunmehr völlig nach ahnenbildlicher Manier und ohne Rücksicht auf die bestehende Figuration hinzufügen lassen. Im Gegensatz zu der selbst noch im amputierten Zustand kommunizierenden Holbeinschen (Rest-)Gruppe begeben sich die Nachkömmlinge en face in selbstgewählte Isolierung; die Mutter des Bestellers, in der Situation von 1527 die junge Braut, tritt als gemalte Ahne über der (addierten) Gruppe ihres Sohnes ein zweites Mal in Erscheinung. Zur Rationalisierung der auf solche Weise gebrochenen zeitlichen Einheit dienen die nun demonstrativ angebrachten Wappenschilde.

Bei allem Respekt vor der formellen Geschlechteräquivalenz der Vergangenheit: Die willkürliche Repristinierung, der Sprung zu ihr zurück gibt sich in der nolens volens verdorbenen künstlerischen Form zugleich als Rückfall in überholte Formen des sozialen Lebens zu erkennen. Die von denselben Erben hagiographisch betriebene Erinnerungsarbeit⁵⁸ hinderte sie nicht daran, die im Bild erinnerte ›utopische‹ Vergangenheit anzutasten und den eigenen Vorsprung, den sie dem Erbe des Verehrten schuldeten, ahnungslos wegzuerwerfen.

58 Morus-Biographien von William Roper, um 1557, Cresacre More, 1615/20. – Ich danke Frau Marlies Müller, Berlin, für wichtige Literaturhinweise.