

Quelle: jeweils angegeben



Hans Holbein d. J.:
Die Gesandten (Jean de Dinteville und Georges des Selve), 1533,
Öl/Harztempera auf Holz,
207 x 209,5 cm,
London, National Gallery
Bildherkunft: Web Gallery of Art, www.wga.hu

A) der Künstler: Hans Holbein d. J. (1497 – 1543)

Renaissancemaler. Geboren 1497 in Augsburg als Sohn des bedeutenden spätgotischen Malers Hans Holbein d. Ä., wurde Hans Holbein der Jüngere in der Werkstatt seines Vaters ausgebildet. 1515 siedelte er nach Basel über, wo auch sein Bruder Ambrosius als Maler tätig war, und erhielt dort 1519 die Mitgliedschaft in der Malergilde. In der Folgezeit entstanden Fassadenmalereien, Altäre und Bildnisse, darunter 1526 die berühmte Madonna des Bürgermeisters Meyer. Durch **Erasmus von Rotterdam**, den er mehrfach porträtierte, kam er in Kontakt zu **Thomas Morus**, dem Kanzler des englischen Königs. Auf dessen Empfehlung ließ er sich 1526 bis zu seinem Tod in London nieder, unterbrochen nur von einem Aufenthalt in Basel 1528-1532. Als Hofmaler **König Heinrichs VIII.** seit 1536 schuf er vor allem Bildnisse, die sich noch größtenteils heute in England befinden. Nebenher entstanden Entwürfe für kunsthandwerkliche Arbeiten und Holzschnitte, wie für den 1538 erschienenen, „Totentanz“. Er selbst starb 1543 in London an der Pest.



Hans Holbein d. J.: Selbstportrait,
1542, Kreiden und Feder, Blattgold,
23 x 18 cm, Uffizien Florenz



Hans Holbein d. J.: Portrait des Kaufmanns
Georg Gisze, 1532, Öl auf Holz, 96,3 x 85,7
cm, Staatliche Museen, Berlin



Hans Holbein d. J.: Jane Seymour,
Queen of England, 1536, Öl auf
Holz, 65,5 x 40,5 cm
Kunsthistorisches Museum, Wien



Hans Holbein d. J.: Portrait Heinrich VIII,
1540, Öl auf Holz, 88,5 x 74,5 cm,
Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rom



Erforschung des Bildes

Bei ihren Nachforschungen zu Holbeins Doppelbildnis fand die Engländerin Mary Hervey kurz vor 1900 in einem französischen Antiquariat ein Pergamentblatt des 17. Jahrhunderts mit folgendem Hinweis: „Auf diesem Bilde ist in Lebensgröße dargestellt Messire Jean de Dintevile chevalier Sieur de Polisy (...), der in England für König Franz I. in den Jahren 1532 und 1533 Gesandter war (...) Es ist ferner auf besagtem Bilde dargestellt Messire George de Selve, Bischof von Lavaur, eine Persönlichkeit von großer Gelehrsamkeit und Tugend, der Gesandter bei Kaiser Karl V. war (...), dieser Herr Bischof starb 1541, nachdem er in den vorerwähnten Jahren 1532 oder 1533 mit Erlaubnis des Königs nach England gegangen war, um den vorerwähnten Sieur de Dinteville, seinen intimen Freund und den seiner ganzen Familie zu besuchen; und als die beiden einen ausgezeichneten holländischen Maler trafen, beauftragten sie ihn, dieses Bild zu malen, das sorgfältig immer am gleichen Ort, in Polisy, aufbewahrt worden ist bis zum Jahre 1653. Dass diese Notiz sich exakt auf das Gemälde Holbeins bezieht, bestätigt die Tatsache, dass die Lebensdaten der beiden Dargestellten genau mit den Altersangaben auf dem Bild übereinstimmen: **Jean de Dinteville** war 1533 neunundzwanzig, **George de Selve** fünfundzwanzig Jahre alt. Hätte der Verfasser der zitierten Zeilen jedoch das Gemälde genauer betrachtet, so wäre ihm sicher nicht die Signatur in der Schattenpartie des Fußbodens unten links entgangen: „IOANNES HOLBEIN PINGEBAT 1533.“

Das Doppelporträt. Inhalt und Form

Da sich von den zahlreichen monumentalen Arbeiten Holbeins keine einzige erhalten hat, kommt dem Doppelbildnis der „Gesandten“ besondere Bedeutung zu: Es zeugt von seinem Ruhm als Monumentalmaler, lässt aber auch seine Fähigkeit als Porträtist und in der Wiedergabe realistisch erfasster Gegenstände besonders gut erkennen. Fast fotografisch genau beobachtet treten uns die beiden lebensgroßen Gestalten vor Augen. Die dreidimensionale Erscheinung ihrer Körper wird durch den bildparallelen, den Raum direkt hinter ihnen abschließenden grünen Brokatvorhang noch gesteigert. **Jean de Dinteville** als Auftraggeber und Hauptperson des Gemäldes nimmt beinahe die ganze linke Hälfte des Bildes ein. Sein weiter schwarzer Mantel mit dem hellen Hermelinbesatz lässt seine Gestalt massig erscheinen. Kontrastreich leuchtet sein rotes Untergewand in Atlasseide hervor. Auffällig trägt er an goldener Kette das Medaillon des Michaelordens, den er vom französischen König schon früh erhalten hatte. Mit der Rechten umfasst er seinen Zierdolch, dessen Scheide ebenso wie die Agraffe am Barett an Entwürfe Holbeins für Goldschmiedearbeiten erinnert. Die Dolchscheide trägt die Altersangabe Dintevilles „AET. SUAE 29“ Mit dem linken Arm lehnt er sich auf die obere Platte eines hohen Tisches, der ihn mit seinem Gegenüber verbindet. Auf dem Buch unter dessen aufgestütztem Ellbogen liest man „AETATIS SUE 25“ Es ist **George de Selve**, Bischof von Lavaur, der Freund des Gesandten. Sonst auch als Diplomat tätig, weilt er nun als Privatmann auf Besuch in England. Im Gegensatz zu dem selbstbewusst und lässig dastehenden Freund in auffälliger Kleidung ist sein Gewand betont schlicht gehalten. Zu einem schwarzen Birett trägt er über der Soutane des Geistlichen einen braunen Brokatmantel mit Pelzbesatz.



Die säulenhaft an den Rand des Bildes gerückten Figuren werden kompositionell durch ein strenges Gerüst senkrechter und waagerechter Linien miteinander verbunden. Unterstreichen die senkrechten Falten des Vorhangs noch die Haltung der Dargestellten, so verknüpfen die waagerechten Parallelen von Tisch- und Teppichkanten und die Ornamente des Marmorfußbodens die beiden. In dieses Gittergefüge sind auch die vielen Geräte, Instrumente und anderen Gegenstände eingebunden, deren stilllebenartige Wiedergabe für das Verständnis des Gemäldes von großer Bedeutung ist. Auf der **teppichbedeckten oberen Tischplatte**, direkt neben Jean de Dinteville, steht ein **Himmelsglobus**, der zu astronomischen und auch astrologischen Zwecken genutzt werden konnte. Daneben sind eine Reihe **mathematisch-physikalischer Instrumente** aufgereiht: eine zylinderförmige, tragbare **Sonnenuhr**, ein **Quadrant** zur Höhenmessung, ein **Polyeder** mit Sonnenuhrzifferblättern auf vier Flächen und ein **Torquetum**, mit dem man den Stand der Himmelskörper bestimmen kann. (Einen Teil dieser Geräte findet man übrigens auf Holbeins Porträt des deut-



schen Astronomen Nikolaus Kratzer wieder [Paris, Louvre].) Im Gegensatz zum Himmelsglobus und den Instrumenten zur Vermessung der Gestirne liegt auf dem Zwischenbrett darunter ein **Handglobus**, den man als eine genaue Wiedergabe des Erdglobus von 1523 identifizierte, entwickelt von dem berühmten Nürnberger Gelehrten Johann Schöner. Holbein folgte seinem Vorbild bis in geographische Einzelheiten wie etwa der von Papst Alexander VI. festgelegten Demarkationslinie zwischen spanischem und portugiesischem Besitz in der Neuen Welt. Hinzugefügt hat er aber zwanzig Namen von Orten, die zu Jean de Dintevilles Leben in enger Beziehung stehen, voran sein Schloss Polisy, wo sich das Doppelbildnis ursprünglich befand. Mit gleicher Genauigkeit sind die beiden Bücher wiedergegeben: Halb geöffnet liegt unter dem Globus **Peter Apians** 1527 in Ingolstadt erschienenes Werk, "Eyn neue unnd wohlbegründete underweysung aller Kauffmans Rechnung", daneben mit aufgeschlagenen Seiten **Johann Walthers, Geystliches Gesangbüchlein**", gedruckt 1524 in Wittenberg. Noten und Verse lassen zwei Luther-Lieder erkennen: „Komm heiliger geyst herregott“ (die deutsche Übersetzung von, Veni creator Spiritus) und „Mensch wiltu leben seliglich“, das auf die Zehn Gebote verweist. Beide gehören zum Liedgut sowohl der katholischen wie der protestantischen Kirche. Schließlich liegen in dem Zwischenfach noch eine **Knickhalslaute**, bei der eine Saite gesprungen ist, und ein Futteral mit **Flöten**. Auch der **Fußboden** ist keine freie Erfindung des Malers, sondern konkret auf London bezogen, den Aufenthaltsort der beiden Gesandten. Es handelt sich um eine fast genaue Kopie des von den römischen Cosmaten geschaffenen Mosaikfußbodens im Presbyterium der Westminster Abbey.

Im Gegensatz zur realistischen Darstellung der geschilderten Gegenstände und des Marmorfußbodens steht eine rätselhafte, vor ihm schwebende Form, die wie die Laute nach rechts weist. Bei genauem Hinsehen erkennt man einen riesenhaften, **verzerrten Totenschädel**, dessen starke Verkürzung bei der Betrachtung von rechts oben aufgehoben wird. Totenschädel als Zeichen der **"Vanitas"** (Vergänglichkeit) kommen oft auf der Rückseite von Bildnissen vor. In diese Richtung könnte auch das durch den grünen Vorhang fast verhüllte kleine **silberne Kreuz** in der oberen linken Ecke hindeuten, dessen Schrifttafel die Buchstaben IN(RI) erkennen lässt.

In der Darstellung der Personen und der sie umgebenden toten Gegenstände erreicht Holbein einen **hohen Grad an Realität**. Seine Fähigkeit, Plastizität, kubische Wirkung und Raumtiefe zu erzeugen, wird durch den Einsatz der Farbe verstärkt. Ausgehend von einer lokalen Farbigkeit, die durch Licht- und Schattenpartien variiert wird, gelingt es ihm, Stofflichkeit und Materialität der Dinge sichtbar zu machen. Die Brokatstoffe der Gewänder, Atlasseide und Pelzbesatz zeigen dies ebenso wie die stillebenhaft arrangierten Gegenstände aus verschiedenen Hölzern, Elfenbein oder Metall auf dem geknüpften Wollteppich oder die leicht vergilbten Seiten der ledergebundenen Bücher im Fach darunter; nicht zu vergessen die goldenen Schmuckstücke Dintevilles.

Zur Bedeutung des Bildes

Wie schon angedeutet, ging es dem Maler nicht nur um eine virtuose Gegenständlichkeit, sondern um eine Interpretation der Dargestellten durch die sie umgebenden Gegenstände, die so die Bedeutung von **„Attributen“** erhalten. Schon in ihrer **Kleidung** wird der unterschiedliche Charakter deutlich. Die Lieder des aufgeschlagenen Gesangbuches erinnern an den Einsatz des Bischofs de Selva, im Konfessionsstreit des 16. Jahrhunderts zu vermitteln, während das **Rechenbuch** auf den weltzugewandten Geist seines Freundes verweist. Können die **Instrumente** allgemein als **Symbole der sieben freien Künste** gedeutet werden, in denen die Gesandten ausgebildet waren, so scheint besonders die **Liebe zur Musik und den mathematischen Wissenschaften** die Freunde besonders verbunden zu haben. Doch die zersprungene Seite der Laute weist auch auf die **Vergänglichkeit der irdischen Freuden** und das Ende der Freundschaft durch den allgegenwärtigen Tod hin, dessen im **Vexierbild** verborgener riesiger Schädel als Mahnung, als **„Memento mori“** verstanden werden soll. Ein zweites Mal zeigt ihn das win-



zige **Medaillon** am Baret des Jean de Dinteville. Erinnert sei noch an eine andere, der ersten nicht widersprechende Deutung: Der Schädel, dieses „**hohle Bein**“, sei ein Wortspiel mit dem Namen des Malers. Wortspiele dieser Art, „puns“ genannt, waren in jener Zeit durchaus gebräuchlich.

Johannes Zahlten, Bildanalyse zu Holbeins "Die Gesandten", in FACHGRUPPE KUNST/GYMNASIUM SALZGITTER-BAD, 2008; <http://kunst.gymzsbad.de/portraet/holbein-dj/holbein-dj-02.htm>

Aufdeckung der Illusion (Sandra Abend: Jeff Wall-Photografie zwischen Kunst und Wahrheit)

Spätestens seit der Renaissance ergab sich offiziell für den Maler die Gelegenheit über ein Gemälde, das einen realistischen Anspruch erheben soll, hinaus die Illusion des Kunstwerkes als solches für den Betrachter lesbar zu machen. Ein anschauliches Beispiel für den beabsichtigten ambivalenten Charakter von Kunst bietet die Porträtmalerei Hans Holbein des Jüngeren. In seiner künstlerischen Vorgehensweise fand die altdeutsche Malerei ihren Abschluss und zugleich ihre Wendung zum Manierismus. Für diesen Übergang erhielt der Augsburger Maler Impressionen und Anregungen durch Reisen nach Italien, Frankreich und in die Niederlande. In seinem frühen Hauptwerk „Die Gesandten“ von 1530 hinterfragte der Künstler die Wirklichkeit auf sehr ersichtliche Weise, indem er eine **Anamorphose** in die Darstellung integrierte. Diese kann jedoch nur unter der Voraussetzung eines bestimmten Betrachterstandpunktes enträtselt werden. Holbein habe dadurch das Bild auf zwei Ansichten hin konzipiert. Außer jener Fläche, die die Gesandten trägt, gäbe es eine zweite, ungreifbare, nur für die anamorphotische Konstruktion gültige. Diese Bereiche trennen sich in eine reale und eine irrealer Ebene. Im Gegensatz zur Zentralperspektive, die als Faktor des Realismus einzuschätzen ist, rückt die Anamorphose das Gegebene in einen irrealen Bereich, sofern sie psychologisch den Bildträger ausschaltet. Darunter ist zu verstehen, dass das Ganzkörperporträt der Gesandten aus dem Blickwinkel des Rezipienten entschwindet. Ähnlich wie in einem **Vexierbild** kann die Täuschung erst auf den zweiten Blick aufgedeckt werden.

Ein **Vexierbild** (von lat. vexare = plagen, schütteln) ist

- ein scheinbar korrekt konstruiertes Bild, dessen Perspektive sich als unmöglich entpuppt, wie z. B. das Penrose-Dreieck.
- ein Suchbild, das eine nicht auf den ersten Blick erkennbare Figur enthält.
- ein Bild, das durch spezielle Konstruktion aus verschiedenen Blickrichtungen unterschiedliche Bildinhalte vermittelt.

Als eine **Anamorphose** (altgriechisch „die Umformung“) bezeichnet man Bilder, die nur unter einem bestimmten Blickwinkel bzw. mittels eines speziellen Spiegels oder Prismensystems erkennbar sind, wobei diejenigen, welche einen Spiegel zur Entschlüsselung des Bildinhaltes benötigen, als katoptrische Anamorphosen bezeichnet werden. Bei Anamorphosen, die ohne Spiegel erkannt werden können, handelt es sich hingegen meist um Längenanamorphosen, bei denen das Bild sehr stark in die Länge gezerrt ist. Blickt man sehr flach auf eine solche Längenanamorphose, erscheint es entzerrt. Verkehrszeichen, die sich auf der Straße befinden, sind anamorphisch aufgebracht, da man als Autofahrer aus einem flachen Winkel auf die Straße schaut.

Seit dem Mittelalter kennt man diese Möglichkeit der Verschlüsselung von Botschaften und brachte es in vielen Kirchen Italiens zu einer wahren Meisterschaft. Zur Entschlüsselung muss man den richtigen Blickwinkel kennen. Häufig wurden verbotene Motive, wie z. B. erotische Szenen, dargestellt. Zahlreiche Künstler malten Anamorphosen aus wissenschaftlichen Gründen; einige von ihnen waren gleichzeitig Mathematiker.

Seit der Renaissance wird Anamorphose bei der illusionistischen Deckenmalerei eingesetzt, um die Deckenwölbungen und Unregelmäßigkeiten perspektivisch vom Standpunkt eines angenommenen Betrachters (von unten blickend) auszugleichen. (Info: Wikipedia)