

HANS HOLBEIN D. J.

Selbstbildnis, 1542

Harztempera auf Eichenholz – Dm. 10,5 cm
Indianapolis, Museum of Art, Clowes Fund Collection

Alle Kraft sammelt sich in den Augen des Malers. Das Bildnis zeigt Hans Holbein d. J. in Dreiviertelansicht. Er schaut aufmerksam auf den Betrachter. Sein Haupt ist mit einer Kappe bedeckt. Der Dargestellte füllt die Bildfläche beinahe ganz aus. In seinen Händen hält er Pinsel und Farbnapf. Kappe, Handgestus sowie der fixierende Blick charakterisieren den Dargestellten als Maler. Links und rechts des Kopfes erkennt man jeweils ein »H«. Darüber hinaus findet sich links die Angabe des Jahres 1542 und rechts die Altersangabe von 45 Jahren. Gemäß diesen Daten wäre die Miniatur ein Jahr vor dem Tod des Künstlers entstanden.

Wir sind sehr genau über die Lebensumstände des in Augsburg geborenen Malers informiert. So weiß man, dass er schon in jungen Jahren nach Basel umgezogen ist, welche Reisen er unternommen hat, mit welchen Humanisten er verkehrte und ab wann er zum Hofmaler des englischen Königs Heinrich VIII. nach London bestellt wurde. Aber wir wissen so gut wie nichts über den Menschen Holbein und seine religiösen Überzeugungen.

»[...] im Jahre 1554 [sic!]«, so berichtet Karel van Mander in seinen *Schilder-Boeck* aus dem Jahre 1604, »starb Hans Holbein im Alter von 56 Jahren unter großen Schmerzen zu London an der Pest und hat seinen Leib dem Verfall und der Vergänglichkeit, den Ruhm seines Namens aber der Nachwelt zu untersterblichem Gedächtnis überlassen.« Mit diesen Worten endet diese frühe Biografie des Künstlers, der schon zu Lebzeiten als einer der größten Maler gehandelt wurde und von seinem flämischen Biografen als ein »zweiter Apelles« bezeichnet wird. Achtet man aber genauer auf die im Text berichteten Episoden, so stellt man fest, dass sie aus kunsttheoretischen Versatzstücken zusammengesetzt sind und dazu dienen, die nordeuropäische Kunst gegenüber der italienischen aufzuwerten. So ist es kein Zufall, dass van Mander den italienischen Maler Federico Zuccaro behaupten lässt, Holbeins Kunstwerke seien denjenigen Raffaels überlegen. In van Manders Kunsttheorie steht Holbein also für einen nordeuropäischen Künstler, der in seiner Virtuosität den Vergleich mit den größten italienischen Malern nicht zu scheuen braucht.

In künstlerischer Hinsicht kennen wir ihn vor allem als brillanten Realisten, dessen feinmalerische Fähigkeit unüberbietbar erscheint. Das oberste Gebot der Kunst, schrieb Erasmus von Rotterdam in seinem Dialog *Ciceronianus* aus dem Jahre 1528, sei es, einen Gegenstand so darzustellen, wie er in Wirklichkeit erscheine. In diesem Text wird unseres Wissens zum ersten Mal eine veristische Darstellung höher geschätzt als eine idealisierende. Wenn wir die Kunst Holbeins mit derjenigen Albrecht Dürers vergleichen, scheint es, als würde sich der Basler Künstler hinter seinem Werk verstecken. Weder kunsttheoretische Traktate noch Briefe helfen uns, diesen Künstler zu verstehen. Auch sein Wunsch nach Selbstrepräsentation hält sich im Vergleich zum Nürnberger Maler in Grenzen. Karel van Mander erwähnt lediglich zwei Selbstporträts, deren Technik und besondere Kunstfertigkeit er ausdrücklich lobt.

In der Miniatur jedenfalls blickt uns Hans Holbein in die Augen und man erhält den Eindruck, als würde sich sein aufmerksamer

Blick unmittelbar in der Malbewegung niederschlagen. Jede Beobachtung wird in dem für uns unsichtbaren Bild wiedergegeben. Hierdurch erhält das Bildnis einen erzählerischen Zusammenhang, der dem Betrachter die Rolle des Modells zuweist. Was das Motiv des malenden Künstlers betrifft, so lassen sich durchaus Vergleichsbeispiele anführen. So sei auf Benedetto da Maianos Darstellung Giottos im Florentiner Dom hingewiesen. Schon hier findet sich die Rundform in Verbindung mit dem malenden Künstler. Aber im Unterschied zu dem italienischen Vorbild ist bei Holbein die gesamte Komposition darauf abgestimmt, die Sicht des Malers zu inszenieren. Die Hände des Künstlers, deren Haltung der Rundform des Bildes folgen, führen unseren Blick zunächst nach oben, um schließlich bei seinen Augen zu enden. Hierfür ist die unscheinbare Haarsträhne wesentlich, die sich auf Höhe der Augen eindreht und die dynamische Kreisbewegung der Blickrichtung in Holbeins linker Pupille enden lässt. Intensiver ist die Inszenierung des Blicks eines Malers kaum denkbar. In formaler Hinsicht entsteht eine Analogie zwischen der Form des Bildnisses und dem Rund der Pupille. Holbein macht in diesem Bild das Sehen zum Thema.

Im kunsttheoretischen Kontext sind auch Format und Gattung zu betrachten. Denn es scheint kein Zufall zu sein, dass sich Holbein bei seinem eigenen Bildnis für eine Miniatur entschieden hat. Diese Gattung stellt sein bevorzugtes Medium der Selbstdarstellung dar. Das kleine Format betont Sorgfalt und Fingerfertigkeit des Künstlers. Ja, es handelt sich um einen bekannten Topos, dass das technische Vermögen des Malers umso höher eingestuft wird, je größer die Verkehrung, die er zwischen groß und klein herstellt – wenn er etwa einen Elefanten auf einer Nusschale darstellt. Die Miniatur ist also nicht bloß ein leichter zu transportierendes Bildnis, sondern ein Ausweis der Macht der Malerei, im Kleinen das Große zeigen und ganze Welten erschaffen zu können.

Die Hände malen und ›handeln‹, der Kopf interpretiert und denkt. Was aber tut das Auge? Welchem Bereich ist es zuzuordnen, dem aktiv-praktischen oder dem anschauend-theoretischen? Ist das Sehen ein passives Aufnehmen oder vielmehr eine aktive Interpretation der Welt? Ist die Wahrnehmung von Bildern ein Mittel der Erkenntnis oder schon die Erkenntnis selbst? Holbeins Selbstbildnis bringt die Einheit von Gesichtssinn und künstlerischer Praxis zum Ausdruck. Die durch das enge Rund bedingte räumliche Nähe zwischen Auge und Hand, vor allem die tätig erhobene Rechte des Malers suggerieren, dass für ihn Sehen und Darstellen unmittelbar zusammengehören. Die Anschauung führt unmittelbar zur malenden Hand.

Aber was ist das Wesen dieser Kunst? Dass sie kein Wesen hat! In konzeptioneller Hinsicht wird mit der Rundform zugleich ein Spiegel zitiert. Dabei verbirgt sich der Spiegel der Kunst im Akt der Spiegelung. Er verwandelt sich in alle Gestalten, die vor ihn hintreten. Man kann hier durchaus an ein Diktum Leonardo da Vincis denken, der den Geist des Malers mit einem Spiegel verglichen hat. Dieser habe sich stets in die Farbe des Gegenstandes zu wandeln, den er zum Gegenüber habe. Malerei ist Mimikry, ein proteischer Akt.

Jürgen Müller

