

Reflexion und Zerstreung : der Blick des Gelehrten als Paradigma der Bildnismalerei von Hans Holbein d.J.

Autor(en): **Gronert, Stefan**

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **55 (1998)**

Heft 2-4: **Hans Holbein der Jüngere**

PDF erstellt am: **11.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169554>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Reflexion und Zerstreung

Der Blick des Gelehrten als Paradigma der Bildnismalerei von Hans Holbein d.J.

VON STEFAN GRONERT

Der «epochale» Blick

Die Kunstgeschichtsschreibung operiert vielfach mit Epocheneinteilungen, die einen durchaus wertenden Charakter besitzen und die Wahrnehmung präformieren. So spricht man – und dies trifft gerade für die Bildnismalerei zu – im Hinblick auf die deutsche Kunst um 1500 vielfach von einer «Dürerzeit».¹ Sie beginnt – strenggenommen – am 21. Mai 1471 und endet am 6. April 1528. Hans Holbein der Jüngere, dessen Geburt – wenngleich der präzise Zeitpunkt nicht überliefert ist – auf das Ende des Jahres 1497 datiert wird, hätte demnach im Jahre 26 A.D. das Licht der Welt erblickt.

Aus dieser Zeit – genaugenommen: 1498 – existiert das bekannte Madrider Selbstbildnis Dürers (Abb. 1), welches – ebenso wie etwa das nahezu gleichzeitig entstandene «Bildnis der Fürlegerin mit geflochtenem Haar» (1497, Berlin-Dahlem)² – eine bemerkenswerte Betonung des Blicks, das heisst: eine ausgeprägte Kommunikation zwischen Bildfigur und Betrachter, erkennen lässt. Bekannt ist – man denke an die Spiegelung der Kreuzstruktur in den Pupillen der Dargestellten³ –, dass das Auge in Dürers Bildnissen der Ort eines symbolischen Bekenntnisses zum Christentum ist. Im Falle zahlreicher Bildnisse Dürers wendet die Figur den Blick jeweils zurück und orientiert sich – der dargestellten Körperdrehung entgegen – zum Betrachter hin. Es ist dies die rhetorische Darstellungsform eines appellativen Blickes, welche in der Holbein historisch vorausgehenden niederländischen Bildnismalerei bei Jan van Eyck und Petrus Christus begegnet und in Dürers Bildnissen zwar nicht ständig wiederholt wird, jedoch auch keine Seltenheit darstellt.⁴

Das Modell der Selbst-Betrachtung

Als ein Darstellungsmodus von zentraler Bedeutung begegnet der Rückblick in der Bildnismalerei von Hans Baldung Grien. «Grünhanssen» – wie Dürer den um 1484/85 geborenen Sohn eines Gelehrten nannte, der vermutlich zwischen 1503 und 1507 in seiner Werkstatt arbeitete – offenbart bereits in seinem auf um 1502 datierten Selbstbildnis (Abb. 2) die grundsätzliche Bedeutung des Blickes für seine Malerei. Dieses Frühwerk sei etwas eingehender betrachtet, da sich bereits bei diesem Bildnis eine



Abb. 1 Selbstbildnis, von Albrecht Dürer, 1498. Öl/Leinwand, 52 × 41 cm. Madrid, Museo del Prado.

entscheidende Differenz im Vergleich zur Bildkonzeption Holbeins ablesen lässt.

Bemerkenswerterweise erscheint der Blick in Baldungs Zeichnung⁵ nicht derart steif und starr, wie es für Selbstbildnisse ansonsten üblich ist. Das ausdrucksstarke blaugrün grundierte Blatt, auf dem sich neben der schwarzen Pinselzeichnung im Gesicht rosafarbene und auf der Kopfbedeckung weisse Höhlungen befinden, zeigt Baldung in Frontalansicht, neben der vor allem auch die überaus detailreiche, kleinteilige Darstellung der über den oberen Bildrand hinausweisenden Kopfbedeckung hervortritt. Insofern die Zeichnung am unteren Bildrand am wenigsten bearbeitet ist, begegnet Baldung hier als Kopf und nicht als

Büste. Auffällig ist dabei die keineswegs statische Position der Figur im Rechteck des Bildfeldes.

Nicht allein mit Rücksicht auf die asymmetrische Platzierung der Schultern scheint der Kopf nach rechts gewendet. Aufgrund dieser Drehung gewinnt das Gesicht eine körperliche Plastizität. Hierzu trägt ebenfalls die ausgeprägte Konturlinie der verschatteten rechten Gesichtshälfte bei,



Abb. 2 Selbstbildnis, von Hans Baldung Grien, 1502. Feder und Pinsel auf blaugrün grundiertem Papier, 22 × 16 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

während die linke Seite beleuchtet ist. Diese tendenziell räumliche Dimension und die damit einhergehende *aktionale* Komponente wird besonders durch einen Blick unterstrichen, der in der Literatur bisweilen als «aggressiv»⁶ bezeichnet wird. Unabhängig von einer derart fragwürdigen Deutung lässt sich zweifelsohne feststellen, dass die Augenhöhle eine ausgeprägte Rundung und dass vor allem die linke Pupille eine ovale Form besitzt. Das rechte Auge, welches zum einen deutlich höher als das linke Auge platziert ist und darüber hinaus vom Hutrand teilweise verdeckt wird, besitzt dagegen eine kreisrunde Pupille. Unter-

schiedlich ist ausserdem die Grösse der sich in den Pupillen spiegelnden Lichter. Der einheitliche An-Blick zerfällt mit-hin in einen gespaltenen Blick – was für die Form des Selbstbildnisses nicht ganz unüblich ist –, der hier den Modus der dargestellten Reflexivität um ein zumindest potentiell aktionales Moment erweitert.

Es handelt sich bei dieser Zeichnung um das erste erhaltene Werk Baldungs, das im übrigen – natürlich abgesehen von Dürer – eines der frühesten nordalpinen Beispiele der Gattung des Selbstbildnisses darstellt. Entwicklungsgeschichtlich bemerkenswert ist somit, dass das Selbstbildnis bei Baldung der Ausbildung des Bildnisses einer anderen Person, d. h. dem Fremd-Bildnis vorausgeht und nicht – wie sonst üblich – folgt.

Das zweite autonome Selbstbildnis Baldungs aus dem Jahre 1534 (Abb. 3), dessen dokumentarischer Wert bekanntlich entscheidend zur Bestimmung der Lebensdaten des Künstlers beigetragen hat,⁷ unterstreicht noch einmal die wirklich grundlegende Bedeutung des Blick-Motivs in seiner Bildnismalerei. Die Kreidezeichnung weist ebenfalls eine Asymmetrie der Augenstellung auf, die zudem mit der Form des *Rück-Blicks* verbunden ist. In noch extremerem Masse als 32 Jahre zuvor erscheint Baldung hier als eine Torsionsgestalt, die voll gespeicherter, in ihrer Momentanität jedoch gebremster⁸ Energie steckt.

In bezug auf den appellativen Blick bei Baldung ist ferner auf den Nürnberger Sebastiansaltar von 1507 hinzuweisen (Abb. 4),⁹ in dem der Künstler auf der Haupttafel an exponierter Stelle und sowohl in formaler als auch in thematischer Hinsicht parallel zum gemarterten Sebastian und damit zugleich auf das Schicksal Christi hinweisend eine Selbstdarstellung zeigt, welche dieselbe Rhetorik des Blicks aufweist. Die in der frühen Zeichnung ansatzweise zu beobachtende farbliche Komplementarität von Grün und Rot, die zu einer expressiven Aufladung führt, ist hier im übrigen noch stärker ausgeprägt. – Eine Selbstdarstellung enthält wohl auch jene Arbeit, in welcher der junge Jacob Burckhardt (1840) «das Höchste» entdeckt hat, «was deutsche Malerei hervorgebracht hat»¹⁰: der Freiburger Hochaltar von ca. 1513–16, auf deren rückseitiger Mitteltafel der der Kreuzigung beiwohnende Baldung den Betrachter aus dem Augenwinkel anschaut.¹¹

Zwei weitere Arbeiten aus dem – wie im Falle Holbeins – nur schmalen erhaltenen malerischen Gesamtwerk, das sich hier zu etwa einem Viertel aus selbständigen Bildnissen zusammensetzt, mögen belegen, dass die Rhetorik des den Betrachter fokussierenden Blicks für Baldungs Darstellungsweise von essentieller Bedeutung ist: das Münchner Bildnis des Pfalzgrafen Philipp von 1517 und das zwei Jahre später entstandene Bildnis eines 25jährigen Mannes, heute in Strassburg.¹² Beide Figuren verhalten sich exzentrisch zum Bildfeld und unterstreichen den dem Blick innenwohnenden Handlungsimpuls – der Blick ist nach rechts zurückgewandt und erscheint im Falle des Pfalzgrafen sogar gespalten, also auseinanderfallend – ferner durch eine zum unteren Bildrand parallele Armhaltung, die ihrerseits in einen energischen Griff mündet.

Wesentlich ausgeprägter als bei Dürer lässt sich also bei Hans Baldung Grien eine – und dies gilt es festzuhalten – aus dem *Selbst*-bildnis entwickelte rhetorische Form des Blicks feststellen, die für dessen Auffassung des Bildnisses zentral ist. Die Betrachterzuwendung bedeutet dabei eine Temporalisierung der Darstellung in dem Sinne, dass die

Der Blick des Anderen

Die im Hinblick auf den Begriff der «Dürerzeit» bereits angedeutete konstruktivistische Form der Kunstgeschichtsschreibung sei im folgenden bewusst aufgenommen, insofern der Rekurs auf die Figurendarstellung von Hans Baldung Grien dazu eingesetzt wird, holzschnittartig einen Antagonismus zu konstruieren, der sich in bezug auf die Konzeption des Bildnisses bei Hans Holbein dem Jüngeren ergibt.¹³ Letzterer hat übrigens – so viel sei zur entwicklungsgeschichtlichen Perspektive vorausgeschickt – seine Bildnismalerei bekanntlich nicht auf der Darstellung seiner selbst begründet. In beinahe genau spiegelbildlicher Umkehrung zu Baldung existiert ein Selbstbildnis von Holbein lediglich in Form der 1542/43 datierten, in den Uffizien befindlichen Zeichnung, die ihm aus mehr oder minder überzeugenden Gründen zugeschrieben wird (Tafel 23).¹⁴

Zweifellos aber ist Hans Holbein d. J. der bedeutendste Bildnismaler der nordalpinen Kunst um 1500. Dies belegt allein schon der quantitative Anteil dieser Bildgattung in seinem malerischen Gesamtwerk, welches immerhin zu mehr als drei Vierteln aus Bildnissen besteht, während Baldungs erhaltenes Œuvre – um nur ein bedeutendes Vergleichsbeispiel anzuführen – sich zu etwa einem Viertel aus Bildnissen zusammensetzt.

Ob nun Holbein – um auch auf die Ansprüche der sogenannten «Real»-Historiker, der vermeintlich objektiven Geschichtswissenschaftler der Kunst einzugehen – überhaupt Kenntnis von Baldungs Kunst besass, darf man vermuten, wengleich es sich nicht dokumentarisch nachweisen lässt. Ohne den fragwürdigen, in der Kunstwissenschaft de facto allerdings kaum infrage gestellten, historiographischen Topos des «Einflusses» hier strapazieren zu wollen,¹⁵ sei lediglich daran erinnert, dass sich Baldung mehrere Jahre im nahegelegenen Freiburg aufgehalten hat und dass er 1536, also erst nach Holbeins endgültiger Übersiedlung nach England, den toten Erasmus in einer Zeichnung festgehalten hat.¹⁶ Überdies ist belegt, dass Baldung mit Bonifacius Amerbach guten Kontakt besass; dass Holbein eben diesen 1519 in seinem berühmten Frühwerk (Tafel 4) porträtiert hat,¹⁷ bedarf keiner weiteren Erläuterung. Hingewiesen sei nur am Rande auf die unterschiedliche darstellerische Form des Blicks.

Was nun die schriftlichen Quellen von bzw. zu Holbein betrifft, so ist bekannt, dass diese äusserst spärlich überliefert sind. Zu den wichtigsten Beiträgen zählt zweifellos eine Äusserung des Humanisten Beatus Rhenanus, der in seinen 1524 verfassten «Emendationen» die bedeutendsten Bildnismaler seiner Zeit aufzählt. Neben Dürer und Cranach führt Rhenanus hier auch «Johannes Baldung in Strassburg» an sowie «Johannes Holbein, in Augsburg geboren, aber schon lange Bürger von Basel, der unseren Erasmus im vergangenen Jahre zweimal aufs treffendste malte, Bilder, die später nach England geschickt wurden.»¹⁸ Adressat dieser Bilder war vermutlich Thomas Morus, der einen engen Austausch mit Erasmus von Rotterdam



Abb. 3 Selbstbildnis, von Hans Baldung Grien, 1534. Kohle auf Papier, 24,8 × 18,3 cm. Paris, Musée du Louvre.

Figur in einem Handlungsverlauf eingebunden erscheint, demgegenüber sich das Bild wie ein mehr oder minder kontingenter Ausschnitt verhält und zugleich den Betrachter als ein – im wahrsten Sinne des Wortes – *augenblickliches* Gegenüber reflektiert.

pflögte. Es handelt sich bei den Bildern vermutlich um die 1523 entstandenen Erasmus-Bildnisse, die sich heute in Basel (Abb. 5) bzw. im Pariser Louvre (Abb. 6) befinden, wobei sich in der Provenienz des letztgenannten auch tatsächlich eine britische Herkunft nachweisen lässt.¹⁹

Betrachtet man die beiden sehr ähnlichen Bildnisse, die auf einem identischen groben Darstellungsschema der



Abb. 4 Das Martyrium des heiligen Sebastian (Mitteltafel des Sebastiansaltars), von Hans Baldung Grien, 1507. Öl auf Holz, 121,5 × 79,2 cm. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

Figur des Basler Gelehrten aufbauen, welches sich in Unterzeichnungen sowie Vorzeichnungen ablesen lässt, so sind die Unterschiede, die sich in der malerischen Ausführung ergeben haben, bemerkenswert und von Relevanz für den Bild-Sinn. Abgesehen von der verschiedenartigen Hintergrundgestaltung beschränken sich die im maleri-

schen Entstehungsprozess erfolgten Modifikationen hier wie dort auf die Hände und das Gesicht.²⁰ Das bezeichnenderweise im Profil dargestellte Gesicht ist jedoch nur von zweitrangiger Bedeutung, da es in diesen Bildern vorrangig um eine Handlung, d. h. um den Vorgang des Schreibens, geht, was in den erhaltenen Bildnissen Holbeins ansonsten nur noch einmal, im Dresdner «Bildnis des Thomas Godsalve und seines Sohnes John» von 1528, vorkommt. Letzteres fällt in Holbeins Gesamtwerk jedoch qualitativ ab,²¹ da dort die Tätigkeit der Hand und Ausrichtung der Figur miteinander nicht korreliert sind, die Handlung also auseinanderfällt. Vor allem im Pariser Erasmus-Bildnis von 1523 ist der Blick hingegen auf den Vorgang des Schreibens gerichtet. Es geht also nicht vorrangig um die *Person* des Erasmus von Rotterdam – und insofern werden hier auch die Gattungsgrenzen des autonomen Bildnisses thematisch. Nicht zuletzt aufgrund der deutlichen ikonographischen Parallelisierung zur Darstellung des Heiligen Hieronymus und zum Evangelisten Markus begegnet Erasmus hier vielmehr in seiner Funktion als Übersetzer des Markusevangeliums. Am Rande sei darauf hingewiesen, dass Erasmus hier mit einer Rohr- und nicht, wie in dieser Zeit üblich, mit einer Kieffeder in der Hand gezeigt wird, worin man eine gezielte Reminiszenz an die antike Tradition erkennen kann.²²

Im Vergleich zum appellativen Blick, von dem zuvor bei Dürer und vor allem bei Baldung die Rede war, könnte man bei diesen beiden exceptionellen Bildnissen Holbeins von einem im Schreiben versunkenen Blick sprechen. Empfänger eines dieser Erasmus-Bilder war Thomas Morus. Neben Erasmus stellte er zweifellos das wichtigste Modell Holbeins dar, wovon sowohl zwei unterschiedliche Bildniszeichnungen zeugen, von denen eine wiederum dem verlorengegangenen Familienbild nahesteht,²³ welches in Gestalt der Basler Entwurfszeichnung überliefert ist, als auch das New Yorker Morus-Bildnis (Tafel 14). Die zweite Morus-Zeichnung²⁴ besitzt zwar ebenso wie das verwandte erscheinende Gemälde eine Punzierung, doch stimmen die Punkte beider Darstellungen nicht genau miteinander überein.²⁵ Aus diesem Grunde sowie aufgrund geringfügiger Modifikationen, die im Zuge der malerischen Individualisierung in Holbeins Bildnissen – wie erwähnt – keineswegs ungewöhnlich sind, dürfte es sich um zwei eigenständige Darstellungen derselben Person handeln.

Das 1527 datierte, also während Holbeins erster Englandreise entstandene Gemälde der Frick-Collection ist allein schon mit Rücksicht auf die dargestellte Person zur Gattung der Gelehrtenbildnisse zu rechnen. Es fügt sich damit in die Reihe von Bildnissen im Werk Holbeins ein, die mit dem 1519 entstandenen «Bildnis des Bonifacius Amerbach» beginnt und mit dem «Bildnis des Johannes Froben» sowie drei «Bildnissen des Erasmus von Rotterdam» seine Fortsetzung findet. Zwei dieser drei Erasmus-Porträts – genauer: die beiden Bilder des Schreibenden – stellen als solche, das heisst in der Darstellung eines quasi emblematischen Gestus des Gelehrten, eine ikonographische Modifikation des Gelehrtenbildnisses dar, welche auf

die Tradition des Autorenbildes zurückweist. In diesem Zusammenhang ordnet sich der Blick der Figur der Tätigkeit des Schreibens unter, besitzt also keine eigentliche Relevanz.

Von eminenter Bedeutung ist der Blick hingegen beim zweiten Darstellungstypus des Gelehrten, der seinerseits in der deutschen Bildnismalerei zu Beginn des 16. Jahrhunderts vorherrschte. Mit der hier zu beobachtenden Abwendung des Blicks und der damit einhergehenden Indifferenz der Figur gegenüber dem Betrachter offenbart sich hier

Die repräsentative Memorialfunktion, von der man mit Rücksicht auf die Grösse des Morus-Bildnisses a priori ausgehen muss, ist in dieser Topik des versunkenen, reflexiven Blickes also bereits enthalten.

Das Morus-Porträt zeichnet sich nun durch eine extrem detailgenaue malerische Darstellung aus. Abgesehen von der Feinheit der Pelzhaare und des Bartes, deren unglaublich präzise malerische Darstellung im «Rundbildnis des Erasmus» auf die Spitze getrieben wird, fällt hier vor allem die farbige Gestaltung auf, die bei Holbeins Bildnissen



Abb. 5 Bildnis des Erasmus von Rotterdam, von Hans Holbein d. J., 1523. Tempera auf Papier auf Holz, 37,2 × 30,8 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum.

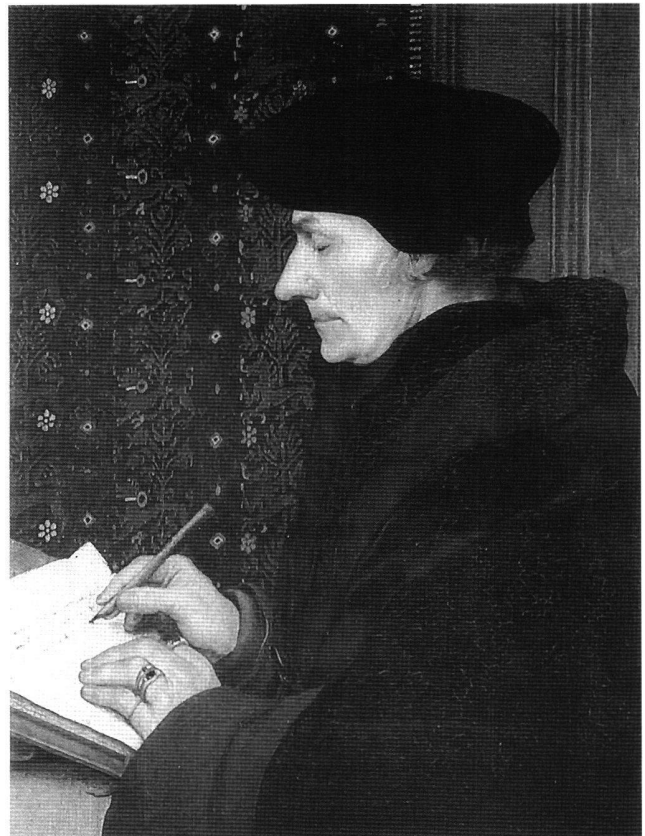


Abb. 6 Bildnis des Erasmus von Rotterdam, von Hans Holbein d. J., 1523. Tempera auf Lindenhholz, 42 × 32 cm. Paris, Musée du Louvre.

eine reflexive Versunkenheit bzw. eine Handlung des Denkens, die den Dargestellten seiner Gegenwart spirituell enthebt. Das Morus-Bildnis kann dies veranschaulichen. Der mit einem solchen Blick einhergehenden Dreiviertelansicht wohnt, wie das Beispiel Baldungs zeigte, eine immerhin potentielle Kontaktaufnahme zwischen Betrachter und Figur inne, die hier als eine Form der Verweigerung Distanz und somit eine aeternisierende Dimension schafft.

ansonsten eher von zweitrangiger Bedeutung ist. Gemeint sind die zwischen einem glühenden Bordeaux und Schwarz changierenden Ärmel des Gewandes, die Parallelen aufweisen zu den im Vorjahr entstandenen Bildern der «Lais» (Tafel 12) und der «Venus» (Tafel 11), welche aber nicht zur Gattung des selbständigen Bildnisses zählen. Dieses Rot bildet dabei einen markanten Komplementärkontrast zum Grün des rückseitigen Vorhangs aus und schafft somit

eine Spannung zwischen Kopf und Hand, was durch die Verteilung der weissen Partien ebenfalls unterstrichen wird.

Bildreflexion

Insofern die Figur keinen Blickkontakt mit dem Betrachter aufnimmt und die Reflexion des Morus uneinholbar ist, wandert der Blick des Betrachters über die insgesamt spannungsvoll konzipierte Bildfläche und konzentriert sich eben nicht vorrangig auf die visuelle Kommunikation mit der dargestellten Figur.

Hier deutet sich an, dass Holbein sich in seinen Bildnissen einer parataktischen Bildsprache bedient, in der ein mehr oder minder gleichberechtigtes Nebeneinander verschiedener darstellerischer Elemente vorherrscht.²⁶ Während etwa bei Baldung eine weitgehende Konzentration auf das Gesicht des Dargestellten zu beobachten ist und damit zugleich der Darstellungstopos des appellativen Blickes in den Vordergrund tritt, fasst Holbein den Stellenwert der dargestellten Figur und das Bildnis in einer gänzlich anderen Weise.²⁷ Insofern bei ihm Bildlichkeit selbst thematisch werden kann, da die Spannungen zwischen den unterschiedlichen Bildpartien seine malerische Darstellung bestimmen, bedarf es zwangsläufig eben keiner singulären Fokussierung. Der von Holbein dementsprechend (alternativ) bevorzugte Darstellungstopos des reflexiven Blickes der Figur korrespondiert dabei mit einem zerstreuen Blick des Betrachters, welcher die verschiedenen Bildelemente anschaulich miteinander verknüpft.

Ist nun die den Betrachter auf die Figur bzw. den Körper fokussierende Optik eher für die Bildnismalerei italienischer Provenienz charakteristisch, deren Figurenauffassung und letztlich auch deren Bildbegriff sich noch in Dürers Bildnissen spiegelt, so erfüllt sich die zerstreue Optik der Bildnisse Holbeins im Gelehrtenbildnis. Dies unterstreicht nicht zuletzt auch die Entwicklung der Bildniskonzeption des Basler Malers, die sich am Paradigma eines speziellen Typus des Fremdbildnisses, eben dem Gelehrtenbildnis nämlich, orientiert. Dabei tangiert diese für Holbein charakteristische Optik der Zerstreuung in einigen Bildern wie «Die Gesandten» (Tafel 19) oder «Georg Gisze» (Tafel 18) sogar die Grenzen der Gattung des selbständigen Bildnisses.

Das Modell des Gelehrtenbildnisses ist für die Ausbildung der Bildkonzeption Holbeins im wahrsten Sinne des Wortes grundlegend. Während seines zweiten Aufenthaltes in England, in dem er zum Hofmaler avanciert, lassen

sich gewisse Kompromisse feststellen, die zweifellos mit der gewandelten Funktion des Bildnisses zu tun haben. Jenseits des humanistischen Diskurses, vor dessen Horizont die Rezeption seiner in Basel geschaffenen Bilder zu sehen ist, gewinnt nun die repräsentative Funktion des Bildnisses einen zunehmenden Stellenwert, was sich allein schon an der Häufung grösserer Bildformate ablesen lässt.²⁸

Die Differenzierung des Blickes

Vom Blick war in den voranstehenden Ausführungen auf mehreren Ebenen die Rede: Zunächst sind die verschiedenen Topoi des Blickes der dargestellten Figur voneinander zu unterscheiden, wobei auf die Idealtypen des appellativen (An-)Blickes und des reflexiven Blickes hinzuweisen ist. Dem entspricht auf einer weiteren Ebene der Blick des Bildbetrachters und damit eine unterschiedliche Bildkonzeption, die auf einer Fokussierung oder Zerstreuung des Blickes aufbaut.

Eine dritte, eher metaphorische Ebene betrifft schliesslich den Blick der Kunstgeschichte auf derartige Phänomene, denn ausgehend von den voranstehenden Ausführungen zu Hans Baldung Grien und Hans Holbein d. J. wird die Problematik des eingangs ironisch zitierten Begriffs der «Dürerzeit» und auch der Historiographie der Kunst offenkundig. Der Kunstgeschichtsschreibung, die sich an einem einzelnen, vermeintlich epochemachenden Künstler orientiert, haftet als einer am Geniedenken festhaltenden Künstlergeschichte eine methodische Naivität an, die dem modernen Verständnis von Geschichtlichkeit und Subjektivität längst nicht mehr entspricht. Die Frage nach einer Kunstgeschichte der Wahrnehmungsformen, die den vorangegangenen Ausführungen vor dem Hintergrund von hier lediglich angedeuteten Beobachtungen zu Einzelwerken zugrunde gelegt wurde, kommt unter den Prämissen einer Künstlergeschichte erst gar nicht in den Blick.

Abgesehen von der Feststellung, dass Hans Holbein der Jüngere sicherlich nicht als ein Künstler der «Dürerzeit» zu bezeichnen ist, sollte es vielmehr darum gehen, einen auf eine einzige Person und auf die damit verbundene Bildkonzeption fixierten Epochenbegriff zu verabschieden und sich mit allgemeinen Termini wie etwa «deutsche Kunst um 1500» im Sinne exemplarischer Analysen zu bescheiden. Im Bestreben um eine daraus sich ergebende Differenzierung liesse es sich zumindest vermeiden, die Heterogenität der künstlerischen Bildkonzepte dieser Zeit begrifflich von vornherein zu sublimieren.

ANMERKUNGEN

- ¹ Vgl. beispielhaft die einleitenden Ausführungen von HANS MIELKE, in: *Albrecht Altdorfer, Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik*, Katalog der Ausstellung in Berlin (Kupferstichkabinett) und Regensburg (Museen der Stadt) 1988, S. 9: «Der Begriff Dürerzeit bringt einen weiteren Vergleich mit sich, den jeder deutsche Künstler der Jahrzehnte um 1500 aushalten muss und den jeder verliert: den mit Dürer. Wir sagen Dürerzeit, nicht Altdorfer-Zeit, aber auch nicht Grünewald- oder Holbein-Zeit.»; vgl. zum Bildnis die Überblicksdarstellungen: ERNST BUCHNER, *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit*, Berlin 1953. – ULRICH CHRISTOFFEL, *Das deutsche Bildnis der Dürerzeit*, in: Pantheon 13, 1934, S. 1–9. – WERNER HAGER, *Meisterbildnisse der Dürerzeit*, Wien 1940. – WILHELM PINDER, *Die deutsche Kunst der Dürerzeit*, Köln ²1953.
- ² Auch im Aufbau – d. h. im Verhältnis von Figur und Hintergrund, der Kopf- sowie der Handhaltung und der rahmenden Brüstung – weist dieses Bild unübersehbare Parallelen zum Selbstbildnis von 1498 auf.
- ³ Eben dieses Phänomen gibt es übrigens bei dem um eine Generation jüngeren Holbein nicht.
- ⁴ Auf die Beziehungen Holbeins zur niederländischen Kunst, speziell zu Jan van Eyck, hat Jochen Sander nachdrücklich hingewiesen. Bekannt ist diese Rhetorik des Blicks auch aus der italienischen Bildnismalerei (z. B. Giorgione, Lotto), die für Dürer zweifellos noch wichtiger war.
- ⁵ Vgl. *Hans Baldung Grien im Kunstmuseum Basel*, Katalog der Ausstellung in Basel (Kunstmuseum) 1978. – Zu Hans Baldung Grien allgemein: GERT VON DER OSTEN, *Hans Baldung Grien, Gemälde und Dokumente*, Berlin 1983.
- ⁶ LINDA C. HULTS, in: *Hans Baldung Grien, Prints & Drawings*, Katalog der Ausstellung in Washington (National Gallery of Art) und Yale (University Art Gallery), New Haven 1981, S. 257: «Both portraits express an aggressive integrity: [...]»
- ⁷ Vgl. *Dessins de Dürer et de la Renaissance germanique dans les collections publiques parisiennes*, Katalog der Ausstellung in Paris (Louvre), Paris 1992, S. 144, 146. – GERT VON DER OSTEN (vgl. Anm. 5), S. 314.
- ⁸ Vgl. diesbezüglich die Tatsache, dass die Komposition etwas statischer erscheint, wobei sich z. B. die linke Pupille nahezu auf der Mittelachse des Blattes befindet.
- ⁹ Vgl. GERT VON DER OSTEN (vgl. Anm. 5), Nr. 6.
- ¹⁰ JACOB BURCKHARDT, *Briefe*, Band 1, hrsg. von MAX BURCKHARDT, Basel 1949, S. 135.
- ¹¹ Vgl. GERT VON DER OSTEN (vgl. Anm. 5), Nr. 26.
- ¹² Vgl. GERT VON DER OSTEN (vgl. Anm. 5), Nr. 43 und 49.
- ¹³ Vgl. eine andere Perspektive auf diese Künstler bei HANS REINHARDT, *Baldung, Dürer und Holbein*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 35, 1978, S. 206–216.
- ¹⁴ Vgl. die Zuschreibung an Holbein zuletzt bei CHRISTIAN MÜLLER, *Die Zeichnungen von Hans Holbein dem Jüngeren und Ambrosius Holbein* (= Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Beschreibender Katalog der Zeichnungen, Band III, Teil 2 A: Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts), Basel 1996, S. 13.
- ¹⁵ Vgl. GASTON BACHELARD, *Epistemologie, Ausgewählte Texte*, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1974. – MICHEL FOUCAULT, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M. 1973. – Vgl. die wenigen kritischen Hinweise von kunsthistorischer Seite bei OSKAR BÄTSCHMANN, *Bild-Diskurs, Die Schwierigkeiten des Parler Peinture*, Bern 1977. – OSKAR BÄTSCHMANN, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik, Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1984. – MICHAEL BAXANDALL, *Ursachen der Bilder, Über das historische Erklären von Kunst*, mit einer Einführung von OSKAR BÄTSCHMANN, Berlin 1990. – GEORGE KUBLER, *Die Form der Zeit, Anmerkungen zu einer Geschichte der Dinge*, mit einer Einleitung von GOTTFRIED BOEHM, Frankfurt a. M. 1982.
- ¹⁶ Vgl. zu der Zeichnung des Basler Kupferstichkabinetts vor allem CHRISTIAN MÜLLER, *A drawing of Erasmus on his death-bed attributed to Hans Baldung Grien*, in: The Burlington Magazine 132, 1990, S. 187 ff.
- ¹⁷ Vgl. JOHN ROWLANDS, *Holbein. The Paintings of Hans Holbein the Younger, Complete Edition*, Oxford 1985, Nr. 7.
- ¹⁸ Zitiert nach der Übersetzung von GERT VON DER OSTEN (vgl. Anm. 5), S. 308.
- ¹⁹ Vgl. JOHN ROWLANDS (vgl. Anm. 17), Nr. 15.
- ²⁰ Vgl. STEFAN GRONERT, *Bild-Individualität, Die «Erasmus»-Bildnisse von Hans Holbein dem Jüngeren*, Basel 1996
- ²¹ Vgl. auch die Einschätzung bei: OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER, *Hans Holbein*, Köln 1997, S. 173–174, wo vermutet wird, dass der Auftraggeber einen geringen Preis für das Bild geboten habe.
- ²² Diese in der Literatur bislang vernachlässigte Beobachtung verdanke ich Volker Manuth.
- ²³ Vgl. KARL T. PARKER, *The drawings of Hans Holbein in the collection of his Majesty the King at Windsor Castle*, Oxford/London 1945, Nr. 2.
- ²⁴ Vgl. KARL T. PARKER (vgl. Anm. 23), Nr. 3.
- ²⁵ Vgl. MARYAN AINSWORTH, «*Paternes for phiosioneames*»: *Holbein's portraiture reconsidered*, in: The Burlington Magazine 132, 1990, S. 173–186.
- ²⁶ Vgl. dazu auch die Ausführungen in STEFAN GRONERT (vgl. Anm. 20), S. 122–130.
- ²⁷ Vgl. die andere Auffassung hierzu in: *Holbein and the Court of Henry VIII*, Katalog der Ausstellung in London (Queens Gallery, Buckingham Palace), London 1978/79.
- ²⁸ Vgl. etwa das 179 x 82,5 cm grosse «Bildnis der Christina von Dänemark» (The National Gallery, London) sowie die 108,3 x 312,4 cm messende Tafel des «Henry VIII. und der Barber-Surgeons» (Barber-Surgeons' Hall, Monkwell Square, London). Vgl. exemplarisch: STEPHANIE BUCK, *Holbein am Hofe Heinrichs VIII.*, Berlin 1997.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 3, 4, 6: Autor.

Abb. 2, 5: Öffentliche Kunstsammlung, Basel (Foto: Martin Bühler).

ZUSAMMENFASSUNG

Die Kunstgeschichtsschreibung besitzt mit dem epochemachenden Begriff der «Dürerzeit» keine hinreichenden Differenzierungsmöglichkeiten, die in der allgemeinen Rede von der «deutschen Kunst um 1500» noch enthalten sind. Im Zuge des Vergleichs der Bildnisse von Hans Holbein d.J. mit seinen Zeitgenossen Dürer und Baldung Grien zeigt sich die Relevanz solcher Unterscheidungen. Während nämlich Dürer und vor allem Baldung in ihrem am Modell der Selbstdarstellung gewonnen Konzept des Porträts einen Topos des appellativen Anblicks ausbilden, orientiert sich Holbeins Bildniskunst am Beispiel der Gelehrtenendarstellung und bevorzugt daher eine reflexive Haltung, der zugleich eine zerstreute Bildoptik entspricht. Bei Holbein wird der Blick des Betrachters somit nicht allein auf das Gesicht der porträtierten Person fixiert, sondern vielmehr zu einer Erfassung der Darstellung als Ganzes geführt. Sein Bildbegriff ist daher entschieden von demjenigen Dürers oder Baldungs abzugrenzen.

RIASSUNTO

La storiografia dell'arte non ha nel contesto dato dal termine «Dürerzeit», l'epoca di Dürer, i margini di distinzione sufficienti di cui dispone invece il linguaggio più generale quando parla di «arte tedesca attorno al 1500». Nel quadro del confronto fra i ritratti dipinti da Hans Holbein il Giovane e quelli eseguiti dai suoi contemporanei Dürer e Baldung Grien, diventa evidente quanto sia importante potere disporre di un simile margine di distinzione. Infatti, se Dürer ma, soprattutto, Baldung hanno una concezione del ritratto, ripresa dal genere dell'autoritratto, nella quale il soggetto viene raffigurato in una posizione rigorosamente frontale, l'arte di Holbein si orienta invece sull'esempio dato dai ritratti, all'epoca molto frequenti, di personaggi eruditi. Ne consegue che egli privilegia un approccio riflessivo, il quale si traduce in un modo di osservare più «diffuso». Lo sguardo dell'osservatore non viene quindi catturato dal viso della persona raffigurata, ma indotto ad avere una visione del dipinto più ampia. La concezione che Holbein aveva del ritratto va quindi distinta con decisione da quella di Dürer o di Baldung.

RÉSUMÉ

L'expression de «période Dürer», qui a fait époque dans les manuels d'histoire de l'art, n'exprime pas de manière suffisamment nuancée les différences contenues encore dans la définition générale d'«art allemand autour de 1500». La comparaison établie entre les portraits de Hans Holbein le Jeune et ceux de ses contemporains Dürer et Baldung Grien montre l'importance de ces distinctions. Si Dürer et surtout Baldung, dans leur conception du portrait développée sur le modèle de l'autoportrait, créent un topique du regard expressif, Holbein élabore son art du portrait à partir de la représentation des érudits, privilégiant ainsi une attitude réflexive, à laquelle correspond en même temps une optique diffuse des images. Ainsi, chez Holbein le regard de l'observateur ne se pose pas uniquement sur le visage de la personne représentée, mais embrasse plutôt une vision totalisante. C'est pour cette raison qu'il faut résolument établir une distinction entre la conception de l'image de Holbein et celle de Dürer ou de Baldung.

SUMMARY

The term of the “Age of Dürer” does not allow as differentiated an approach to this epoch as the phrase “German art around 1500”. The comparison between the portraits of Hans Holbein the Younger with his contemporaries Dürer and Baldung Grien reveals the relevance of such distinctions. Dürer and especially Baldung base their concept of the portrait on the notion of self-representation, which leads to an appellative gaze, while Holbein modelled his work after the topos of the representation of the scholar, which entails a more contemplative attitude as well as a different optical focus. The viewer's gaze in Holbein's case is not drawn exclusively to the subject's face but rather directed toward a grasp of the representation as a whole. It is shown that Holbein's pictorial concept is very different from that of Dürer or Baldung.