

Die Gesandten

aus Wikipedia, der freien Enzyklopädie



Die Gesandten ist ein bekanntes Gemälde von [Hans Holbein dem Jüngeren](#), entstanden im Frühjahr 1533 in London. Originalformat 206 cm × 209 cm. Es hängt im Raum vier der [National Gallery](#) in London.

[Hans Holbein der Jüngere](#), 1533

Öl auf Holz, 206 cm × 209 cm

National Gallery (London)

Analyse

Im Jahre 1900 identifizierte [Mary Hervey](#) die Porträtierten als die Diplomaten [Jean de Dinteville](#) (links), im Jahr 1533 französischer [Gesandter](#) am Hof [Heinrichs VIII. von England](#), und [Georges de Selves](#) (rechts), der bereits im Alter von siebzehn Jahren Bischof von [Lavaur](#) geworden war. Das Bild hatte vorher der Kunstgeschichte lange Zeit inhaltliche Rätsel aufgegeben, die erst mit der Identifizierung der Dargestellten gelöst werden konnten. So führt bereits der historische Titel „Die Gesandten“ auf eine falsche Fährte, da dieser eine politische Mission der Dargestellten impliziert. Tatsächlich werden die Dargestellten Freunde gewesen sein und wollten ihrer Freundschaft mit diesem Doppelbildnis ein Andenken stiften. Der Auftraggeber ist unbekannt, doch kann davon ausgegangen werden, dass Jean de Dinteville und/oder Georges de Selves den Auftrag an Holbein den Jüngeren erteilt haben. Das Doppelporträt selbst ist eine der herausragenden Arbeiten Holbeins im an künstlerischen Höhepunkten nicht armen Leben des Malers. Wie auch in anderen Porträts Holbeins steht die detailgetreue Wiedergabe von Personen und Attributen wie Bekleidung und Ausstattung im Vordergrund. Das zwischen den beiden Dargestellten befindliche Regal zu zwei Etagen führt Gegenstände und Themen an, für die sich de Dinteville und de Selves gleichermaßen interessiert haben werden: astronomische und mathematische Messinstrumente (oben) sowie theologische (Gesangsbuch), geographische und musikalische Attribute. Insofern werden die Dargestellten, wenn nicht als Humanisten, so doch mindestens als Liebhaber der Wissenschaften gekennzeichnet und werden somit zu Repräsentanten einer hochgestellten Bildungsschicht. Darüber hinaus beansprucht die Malerei kraft ihres realistischen Darstellungspotenzials einen Platz im Kanon der klassischen Wissenschaften, der [septem artes liberales](#).

Zu den verstörenden und ungeklärten Details innerhalb des Bildes muss das matt silbrig glänzende [Kruzifix](#) links oben sowie der zum [Anamorph](#) verzerrte Totenschädel gezählt werden, der sich nur aus extremer Nahsicht von rechts nach links unten erkennen lässt. Wahrscheinlich ist er einer [Vanitas](#)-Symbolik zuzuschreiben, um zugleich jedoch als Augentäuschung die malerischen Fähigkeiten zu unterstreichen. Das Kruzifix hingegen verweist in Zeiten der Religionskonflikte auf den heilsgeschichtlichen Kern der christlichen

Botschaft und mag angesichts der wissenschaftlichen Attribute zur Einheit des Christentums mahnen.

In seinem 2002 erschienenen Buch „The Ambassadors' Secret“ erklärt der in [Groningen](#) lehrende Wissenschaftshistoriker [John David North](#) aufgrund einer genauen Untersuchung der Globen und der beiden [Sonnenuhren](#), des [Quadranten](#) und des [Torquetums](#), dass all diese Instrumente gemeinsam den Ort und die Zeit der im Gemälde dargestellten Szene bezeichnen, nämlich den 11. April 1533, zwischen drei und vier Uhr nachmittags in London. 1533 fiel der Karfreitag auf den 11. April, und Christus starb nach der Bibel im Alter von 33 Jahren nachmittags um drei Uhr am Kreuz. Im Bild taucht an mehreren Stellen immer wieder ein Winkel von 27° auf, so u. a. im aufgeschlagenen [Gesangbuch](#), im [Arithmetikbuch](#), in der polyedrischen Sonnenuhr und im Torquetum. 27 ist die dritte [Potenz](#) von 3, der Zahl der heiligen [Dreifaltigkeit](#), $3^3 = 3 \cdot 3 \cdot 3 = 27$. Der Sonnenstand in der ersten Todesstunde Christi um vier Uhr nachmittags betrug 27° .

Die These wirkt jedoch nicht an allen Stellen schlüssig, zumal der Autor als Nicht-Kunsthistoriker nicht alle Details korrekt einordnet. Jedoch demonstriert die These die Relevanz von mehreren Deutungen, die auf verschiedenen Ebenen Interpretationen liefern; eine allgemeingültige Interpretation hat sich in der Wissenschaft bislang noch nicht durchsetzen können.

Details und Erläuterungen



entzerrte Detailaufnahme des Schädels im Bildvordergrund

Die [Anamorphose](#) des schräg im Bildvordergrund stark verzerrt dargestellten Totenschädels löst sich dann zu einer normalen Ansicht auf, wenn man von der Horizontalen in einem Winkel von 27° von rechts her auf das Bild des Schädels herabschaut. Man muss das Bild von unten links betrachten und sieht dann einen stark verzerrten Totenkopf.

Bei einem Blick von diesem Punkt aus im Winkel von 27° nach oben kreuzt eine vom Auge ausgehende gedachte Linie erst die astronomischen Instrumente, dann das linke Auge Dintevilles, und schließlich das hinter einem grünen Vorhang fast verborgene [Kruzifix](#) am linken oberen Bildrand. Die Anamorphose kann somit, nach North, als Anweisung an den Betrachter verstanden werden.

Septem Artes Liberales

Die *Freien Künste* waren so bezeichnet, um sie gegenüber den praktischen Künsten ([Artes mechanicae](#)) als höherrangig zu bewerten. [Seneca](#) schreibt in seinem 88. Brief: *Quare liberalia studia dicta sunt vides: quia homine libero digna sunt* („Du siehst, warum die freien Künste so genannt werden: weil sie eines freien Mannes würdig sind“). Als freier Mann galt, wer nicht zum Broterwerb arbeiten musste. Somit konnten nur solche Beschäftigungen würdig sein, die keine Verbindung mit Erwerbstätigkeit hatten.^[1] Man unterschied bei den Freien Künsten das [Trivium](#) (*Dreiweg*) der sprachlich und logisch-argumentativ ausgerichteten Fächer, die die Voraussetzung für jede Beschäftigung mit der (lateinischen) Wissenschaft bilden, und das weiterführende [Quadrivium](#) (*Vierweg*) der mathematischen Fächer.

Zum [Trivium](#) gehörten:

1. [Grammatik](#): Lateinische Sprachlehre und ihre Anwendung auf die Werke der klassischen Schulautoren
2. [Rhetorik](#): Redeteile und Stillehre, ebenfalls mit Beispielen aus den Schulautoren
3. [Dialektik](#) bzw. [Logik](#): Schlüsse und Beweise auf der Grundlage des [Organons](#)

Zum [Quadrivium](#) gehörten:

1. [Arithmetik](#): Zahlentheorie (Zahlbegriff, Zahlenarten, Zahlenverhältnisse) und z. T. auch praktisches Rechnen
2. [Geometrie](#): [euklidische](#) Geometrie, Geographie, [Agrimensur](#)
3. [Musik](#): Musiktheorie und Tonarten u. a. als Grundlage der [Kirchenmusik](#)
4. [Astronomie](#): Lehre von den Sphären, den Himmelskörpern und ihren Bewegungen, unter Einschluss der [Astrologie](#) (Auswirkungen auf die sublunare Sphäre und den Menschen)

Die Sieben freien Künste mit ihren Attributen

Sie wurden in der Tradition von [Martianus Capella](#) personifiziert in Form von weiblichen [Allegorien](#) und häufig mit folgenden Attributen dargestellt:

- Grammatik – [Rute](#)
- Rhetorik – [Tafel](#) und [Griffel](#)
- Dialektik – [Schlange](#) oder [Hundekopf](#)
- Arithmetik – [Rechenbrett](#) oder [Rechenseil](#)
- Geometrie – [Zirkel](#) oder Staubtafel
- Musik – [Musikinstrument](#)
- Astronomie – [Astrolabium](#)

Ecce homo. Holbeins Porträt des Kaufmanns Georg Gisze

Contributed by Fabian Goppelsroeder (Berlin)

In der neuen Gemäldegalerie zu Berlin findet man das Porträt eines Kaufmanns von Holbein. In seinem Handelskontor, einer Art grünem Brettverschluss, steht er am Tisch, einen Brief, halb schon geöffnet, in seinen Händen. Die Adresse verrät uns seine Identität: Es ist der Handelskaufmann Georg Gisze in London. Vermutlich aufgrund der schlechten Auftragslage als Folge der reformatorischen Bewegung war Hans Holbein d. J. 1532 von Basel nach London gekommen, wo er zunächst in der Stahlhof genannten Handelsniederlassung der Hanse nach Aufträgen suchte. Aufträge, die nicht nur direktes Einkommen versprachen, sondern zugleich auch die Möglichkeit boten, sein Können in einer Weise zu präsentieren, die Holbein hoffen ließ, sich auf Dauer als Hofmaler Heinrichs VIII. zu empfehlen. Die technische Perfektion in der Darstellung von Stofflichkeit, die Genauigkeit der Zeichnung, aber auch die Schönheit der Gesamtkomposition galt es auszustellen; den souveränen Umgang mit ikonographischen Motiven im Rahmen eines zu Repräsentationszwecken gemalten Bildes deutlich zu machen.

Vor diesem Hintergrund ist auch das bald nach Holbeins Ankunft in England entstandene Porträt zu sehen: der den Arbeitstisch bedeckende kleinteilig symmetrisch gemusterte Stoff, eine Art gewebter Teppich, lässt in der Art, wie sich durch ihn hindurch die Konturen des Tisches erkennen lassen, durch seine erstarrten Falten an den Stellen, wo er sich über dessen Kanten und Ecken legt, keinen Zweifel an der steifen Schwere des Materials.

Als Schreibunterlage denkbar ungeeignet, ist diese Decke - vielleicht in Venedig erworben - ein Zeichen für Reichtum und Internationalität ihres Besitzers. Das Volumen der Ärmel des in einem hellen, kühlen Kadmiumrot gehaltenen Seidenwams des Kaufmanns steht in auffallendem Kontrast zu der eher schlichten, flächig gemalten Jacke aus schwarzem Leder. In Verbindung mit der ebenfalls schwarzen Kappe des Kaufmanns rahmt sie das eigentliche Zentrum des Bildes, das Gesicht Georg Gises. Scharf gezeichnet, nicht unschön; Nase und Mund recht markant, steht es, ausgeleuchtet wie die Sonne in der Mitte des Sonnensystems, im goldenen Schnitt der Leinwand, um es herum kreisend den Kaufmann beschreibende Attribute, Details eines geschäftigen Lebens: eine reich verzierte Garnkugel schwebt als Planet neben dem Zentrum, das Gewicht eines Lots als sein Konterpart gegenüber. Daneben die einseitig an einem Bord befestigte Waage. Zwischen einer Holzleiste und der Bretterwand eingeklemmt geöffnete Briefe und Siegelbänder über die ganze Breite des Bildes; auf dem Tisch selbst, im Vordergrund, der zum Siegeln benötigte Ring, die hierzu ebenfalls notwendigen Wachsblättchen in einem halb geöffneten Schreibutensil, die Feder daneben gelegt. In den äußeren Kreisen drei Schlüssel, ein Zeichen von Macht und Vermögen, auf den Regalbrettern zwei Schachteln, ein kleineres und ein größeres Buch.

Alles weist auf einen sich seines Standes, seiner Funktion, seiner Bedeutung bewussten Mann, auf einen aufstrebenden und auch schon erfolgreichen Kaufmann. Eine Person ohne Abgrund; mit allen Statussymbolen versehen, gehalten durch die Staffage seiner schweren Bekleidung, geschützt mittels des ihn vom Betrachter trennenden Tisches und der ihn umgebenden Wände seines Kontors. Ein stimmiger Rahmen, ein ikonographisches Präsentationsbild, das seine Funktion erfüllt. Erst beim zweiten, genaueren Hinsehen öffnet sich diese glatte Fassade, werden Brüche, Unsicherheiten, Unschärfen deutlich. Das genau modellierte Gesicht ist nicht nur souverän; es verrät in seinem den Betrachter aus den Augenwinkeln ansehenden Blick eine Verunsicherung, ein Mißtrauen beinahe, das irritiert. Das Gesicht passt nicht zu sich, klappt in asymmetrische Hälften, flieht nach zwei Seiten. Die vordere milchig entspannt, die hintere männlich, aber verkrampft - ein Bild der Seele oder ein technisches Problem der Verkürzung? Bei einem Maler wie Holbein! Dagegen: Was für ein Mensch, was für ein Bube, der uns hier unsicher ansieht. Ein Junge mit kindlicher Technikbegeisterung in einer von Technik noch kaum berührten Zeit; die auf dem Tisch liegende, erst jüngst von Henlein erfundene Uhr ist nicht nur Zeichen der Fortschrittlichkeit ihres Besitzers... Er scheint weniger eingerahmt von den starken Wänden seines Kontors als in die Ecke eines perspektivisch unmöglichen Brettverschluss gedrängt. Die rechte Wand ist in die Fläche geklappt und lässt doch keinen Freiraum zur Flucht. Das Bild beschreibt einen physikalisch wie geometrisch unmöglichen Raum, in welchem das Lot entgegen der Schwerkraft schwerelos schwebt, das halbgeöffnete Schreibutensilo mit den Wachsblättchen sich mehr über den Rand des Kontortisches hinzieht, als dass es kippte, scheinbar langsam zerfließt, sich gerade noch so in seiner Lage zu halten vermag.

Und dann diese Vase.

Warum diese Vase? Als weiteres Beispiel der technischen Perfektion Hans Holbeins als Maler? Als feine Ausführung eines Stillebenelements? Auf ihrem Bauch spiegelt sie leicht das Kreuz eines rechts oben, hinter dem Betrachter liegenden Fensters, die wichtigste Lichtquelle der ganzen Szene. Das Glas dient so zur subtilen, indirekten Information, welche der Maler über die im Bild selbst nicht mehr greifbaren Umstände der Situation gibt. Eine Finesse, durchaus. Doch mehr als das: Zu nah, gefährlich nah steht das grazile Mitbringsel aus Murano am Tischrand, zu unmittelbar wird seine Fragilität vom schweren, voluminösen Ärmel des Kaufmanns bedroht. Wahrscheinlich ist die Vase ebenso wie der Teppich ein Wertgegenstand, ein Statussymbol also - aber in diesem Bild, an dieser Stelle! Hier ist sie nicht mehr als ein gefährlicher Fremdkörper, der auf die Brüchigkeit, die Gefahr der ganzen Situation verweist.

Und die Blumen? So wenig wie die Vase gehören sie zum notwendigen Inventar eines Kontors. Man hat sie als Gartennelken, Zweige von Rosmarin, Basilikum und eine Wildform des Goldlack identifiziert. Ihrer symbolischen Bedeutung nach stehen diese für Treue, Liebe und Bescheidenheit. Insbesondere die Nelken sind seit dem Mittelalter Zeichen für Verlöbnisse und häufig Bestandteil von Brautbildern. So ist das Porträt wohl das Bild eines kurz vor der Hochzeit Stehenden, eines baldigen Bräutigams viel mehr als das eines Kaufmanns. Wahrscheinlich, so wird vermutet, ist es eher ein Präsentationsbild als eines der Repräsentation: Gisze hatte es wohl für seine in Danzig lebende Braut bestimmt. So wollte er trotz seiner Abwesenheit bei ihr anwesend sein. Was für eine Beziehung.

Die mit dünner Kreide unwirklich, beinahe unmöglich auf die Bretter der Wand gemalte Devise, das *Nulla sine merore voluptas*, lässt einen nach alldem kaum noch sich wundern. Auf Mundhöhe angebracht ist sie als ganz eigentlicher Ausspruch Giszses markiert, soll sie besonders authentisch sein, doch was ist in diesem Rahmen noch Authentizität?

Ein Cartellino klebt an der Wand hinter dem Kaufmann, vielmehr: es klebt nicht an der Wand, ist in keiner der Bildebenen zu verorten. Es ist dem fertiggestellten Gemälde angeheftet, so suggeriert es, und ist doch bloß gemalt. Mit seiner Inschrift rühmt es in Form eines lateinischen Distichons die Entsprechung der Darstellung und des von ihm Dargestellten. Aber an was soll man in dieser Verwirrung noch glauben? Das zu Anfang scheinbar so klar beschreibende Bild wandelt sich in eine mysteriöse Ansammlung von Verweisen auf die unauslotbare Abgründigkeit einer Person, der Person Georg Giszses. Seine Identität springt dem Betrachter ins Auge - und löst sich in diesem auf.

Porträt des Georg Gitze (1532)

Öl auf Holz 96.3 x 85.7 cm

Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlin