

Derich Born, 1533

Öl auf Eichenholz

60,3 × 44,9 cm

Royal Collection Trust, Windsor Castle

»Wenn man die Stimme hinzufügte, dann sähe man Derich leibhaftig, in einer solchen Weise, dass man sich fragte, ob der Maler oder der Schöpfer ihn gemacht hat. Derich Born, 23 Jahre alt, im Jahr 1533«. So steht es »in Stein gemeißelt« an der Brüstung, auf die sich besagter Derich Born (1510?–1549) lehnt. Er ist mit seinen 23 Jahren das jüngste Mitglied der deutschen Kaufleute im Londoner Stahlhof. Anders als Georg Gisze (siehe Seite 84/85) wollte er keinerlei Gerätschaften im Bild haben, die ihn oder seinen Stand hätten beschreiben können. Offensichtlich war er sich seines Selbst bewusst genug. Wie die Inschrift besagt, fehlt zur tatsächlichen Anwesenheit nur noch die Stimme. Holbein bezieht sich dabei auf den klassischen Vergleich der zeitgenössischen Maler mit Apelles und damit auf Erasmus von Rotterdam, der ihn in seinem Porträt als Zeuxis und nicht als den neuen Apelles gesehen hat (siehe Seite 56/57). Der war für ihn Albrecht Dürer. Mit dieser Unterschrift setzte sich Holbein also an die Stelle des Apelles und damit gleichzeitig an die Dürers, und gibt so eine künstlerische Antwort auf seinen ehemaligen Förderer Erasmus von Rotterdam.

Abgesehen davon ist das Bild eine Untertreibung in sich, denn betrachtet man allein die Kleidung des jungen Mannes, wird deutlich, wie kostbar sie ist, und dass ihm klar ist, dass die entsprechenden Betrachter sehen werden, wie erfolgreich er – oder seine Familie – bisher war. Vor allem aber sind es seine Haltung und sein Blick, die Holbein meisterhaft einfängt. Sie strahlen den ganzen Stolz und in diesem Fall anscheinend auch die ganze Arroganz der Jugend aus.

Derich Born war, wie man es heute nennen würde, Waffenhändler und verkaufte militärische Ausrüstung an den königlichen Waffenschmied Erasmus Kyrkener. 1541 legten er und sein Bruder Johannes sich mit dem mächtigen Herzog von Suffolk wegen der Bezahlung einer Bleilieferung an. Infolge dieser Auseinandersetzung wurde er von der einträglichen Mitgliedschaft der deutschen Handelsgemeinschaft in London ausgeschlossen, da er sonst die Privilegien aller anderen Kaufleute gefährdet hätte.

Holbein gelingt es in diesem Bild meisterlich, die Persönlichkeit ins Bild zu setzen. Borns Kopf blickt den Betrachter aus der Mitte des Bildes an und wird kompositorisch durch den genau in der Mitte liegenden Ellenbogen gestützt. Wie die restlichen der insgesamt sieben Stahlhof-Porträts zeigen, ist die zurückhaltende und dezente Darstellung von Erfolg und Reichtum eher die Art, die den hanseatischen Kaufleuten entgegenkam, als die demonstrativ prachtvolle des Georg Gisze.



Die Gesandten, 1533

Öl auf Holz

207 × 209,5 cm

The National Gallery, London

Wenn es um die Bekanntheit der Gemälde von Hans Holbein geht, dürfte das Bild der beiden Franzosen am englischen Hof ganz oben stehen. Und es ist das Gemälde mit den wahrscheinlich meisten Anspielungen, Hinweisen und Rätseln, offen versteckt in und auf den bis ins letzte Detail genau gemalten Gerätschaften, Globen und Büchern, in denen man jeden Buchstaben lesen kann. Das meiste befindet sich auf dem etwas grob gezimmerten Regal. Doch auch der Boden, der Hintergrund und die in einer Zwischensphäre schwebende Anamorphose im Vordergrund tragen ihren Teil zum Rätsel bei. Was – zumindest aus heutiger Sicht – vielleicht am wenigsten interessiert, sind die beiden Männer, derentwegen der gesamte Aufwand inszeniert wurde. Sie scheinen in dieser Menge an Informationen in ihren Roben fast unterzugehen. Trotzdem seien sie vorgestellt: Links steht Jean de Dinteville, der Gesandte des französischen Königs Franz I., der diesem über Heinrichs VIII. Scheidung von Katharina von Aragon und die damit verbundenen Entwicklungen berichten soll. Zum Zeitpunkt des Bildes ist er, wie auf seinem Dolchgriff zu lesen ist, 29 Jahre alt. Der Herr rechts ist Bischof Georges de Selve, dessen Alter auf dem Buch unter seinem Arm mit 25 Jahren angegeben ist, und der sich in geheimer Mission in England befindet. Er kam im Mai 1533 nach London und reiste am 4. Juni schon wieder ab. In dieser kurzen Zeitspanne muss Holbein zumindest das Konzept und die Porträtzeichnung des jungen Bischofs angefertigt haben. Die Komposition scheint auf den ersten Blick nicht allzu komplex: Zwei Freunde stehen an ein Regal gelehnt, das mit Gerätschaften aus Kunst und Wissenschaft bestückt ist, wobei einiges offenbar auch bei *Nikolaus Kratzer* (siehe Seite 76/77) ausgeliehen wurde. Diese spiegeln ihre Interessen wider und versinnbildlichen ihren jeweiligen Stand.

Der als Anamorphose verzerrt gemalte Totenkopf im Vordergrund eröffnet die Möglichkeit, das gesamte Bild als Vanitas-Darstellung zu interpretieren: Der Tod ist immer anwesend, auch wenn er nicht immer gleich als solcher erkannt werden kann. Der Totenkopf teilt das Bild in zwei Systeme, Leben und Tod: Entzerrt kann der Schädel nur von sehr weit links erkannt werden. In dem Moment, in dem das gelingt, also den Tod zu erkennen, kann jedoch das Bild, also das Leben selbst, nicht mehr richtig erkannt werden. Es kann immer nur eine Dimension Bestand haben. Auch wenn in diesem Bild Leben und Tod vereint sind, schließen sie sich gegenseitig aus und können für den Betrachter, sprich den Menschen, nicht koexistieren. Die einzige Rettung erscheint links oben in Gestalt eines Kruzifixes. Was sich hinter dem Vorhang, der das Kruzifix fast verdeckt, befindet, ist vielleicht nur im Tod erkennbar.



Charles de Solier, Sieur de Morette, 1534/35

Öl auf Eichenholz

92,5 × 75,5 cm

Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden

Charles de Solier, Sieur de Morette (1480–1552) war Soldat, Feldherr und Kammerherr des französischen Königs Franz I., und als dessen Gesandter 1534/35 am englischen Hof Nachfolger von Jean de Dinteville (siehe Seite 90/91) – und ganz offensichtlich eine völlig andere Persönlichkeit. Anders als sein Vorgänger ist er als Person erkennbar, wenn auch nicht erschließbar. Unverwandt blickt er den Betrachter direkt an und man meint, in dieser Unmittelbarkeit einen starken Willen und eine große Lebenserfahrung, erworben aus Siegen und Niederlagen, zu erkennen. Er benötigt kein aufwendiges Zubehör und scheint dem Porträtisten konzentriert, aber auch etwas skeptisch gegenüberzutreten. Holbein schuf hier eines seiner beeindruckendsten Bildnisse, in dem er sich einerseits völlig auf die Person und dessen Charakter konzentrierte und andererseits eine seltene Brillanz der Malerei an den Tag legte. Ein dunkler Akkord aus Schwarz-, Grün- und Brauntönen orchestriert die geballte Präsenz, die nur durch das Weiß der Ärmel und die goldenen Schmuckstücke aufgelockert wird. Alle Oberflächen, seien es die Stoffe, das Edelmetall, die Haare oder die Haut von Soliers rechter Hand, sind mit einem selten gesehenen Realismus auf die Tafel gebracht. Der Dolch und dessen Scheide wirken eher ziseliert denn gemalt.

Vorbild oder Anregung für diese Art des Porträts hat Holbein vielleicht in Jean Clouets *Porträt von Franz I.* gefunden, das er in Paris gesehen haben wird. Aber anders als dieser hat Holbein auf dessen lächelnde Schmeichelei und Weichheit verzichtet. Im Vergleich zu seinen französischen und italienischen Kollegen wirken Holbeins Bildnisse meist intensiver und realistischer, aber auch direkter und gnadenloser, was aber in diesem Fall auch am Modell liegen mag. Trotz aller Detailbesessenheit schafft es Holbein, Solier eine innere Größe zu verleihen, die aus der eigentlichen Schlichtheit der Komposition herrührt. Wie schon bei den *Gesandten* hat Holbein vielleicht darauf gehofft, dass diese auch in seinem Werk außerordentlichen Porträts am französischen Hof gesehen würden und ihm damit eine Möglichkeit eröffnet hätten, sich dem wesentlich kunstaffineren Franz I. anzudienen – vergebens.

Das Gemälde hat auch eine besondere Provenienzzgeschichte: 1746 erwarb August III. von Sachsen das Bild, als Porträt Ludovico Sforzas und gemalt von keinem geringeren als Leonardo da Vinci, in Modena. Dorthin war es auf den verschlungenen Wegen des Kunsthandels gekommen, unsigniert und ohne Namensnennung. In diesem Fall ist es Leonardo, der sich ob dieser Verwechslung geschmeichelt gefühlt haben müsste.



Robert Cheseman, 1533

Öl auf Holz

58,8 × 62,8 cm

Mauritshuis, Den Haag

Dieses Porträt stellt im Schaffen Holbeins in mehrfacher Hinsicht eine Seltenheit dar: Es zeigt an prominenter Stelle ein Tier, was bisher nur in dem Porträt der Anne Lovell (siehe Seite 74/75) vorgekommen ist. Es handelt sich zudem bei dem Porträtierten weder um einen Höfling, Kirchenvertreter oder deutschen Kaufmann und es ist das einzige Einzelporträt im Querformat. Offensichtlich benötigte Hans Holbein diese Form, damit Falke und Falkner nicht zu beeengt erscheinen. Dazu bringt die Querausrichtung Ruhe in die Darstellung, die vor allem durch die Spannung zwischen Chesemans konzentriertem Blick nach links und seiner beruhigenden Handbewegung in Richtung des Falken getragen wird. Verstärkt wird die in die Breite gehende Komposition durch die Schrift, die den Namen und das Alter (48 Jahre) des Gezeigten sowie die Datierung des Bildes mit 1533 angibt.

Es wird häufig geschrieben, dass es sich bei Robert Cheseman um den königlichen Falkner handele. Das ist jedoch mehr als unwahrscheinlich, denn zum einen hat Holbein, bis auf wenige Ausnahmen bei Miniaturporträts, nie Bedienstete porträtiert, und zum anderen ist die Kleidung des Mannes viel zu kostbar. Tatsächlich handelt es sich bei Cheseman um einen reichen Landadligen aus Middlesex, dessen Vater Edward schon als Kämmerer und Vertrauter in Diensten von König Heinrich VII. stand. Er vererbte seinem Sohn Robert ansehnliche Güter in Kent und Middlesex, die ihm auch den Kauf eines Hauses in London in der Nachbarschaft von Holbein ermöglichten. Es gibt auch keine Dokumente, die besagen, dass Cheseman eine Funktion oder Position am Hof innehatte, geschweige denn königlicher Falkner war. Vielmehr wurde er unter anderem 1528 Friedensrichter in Middlesex und kümmerte sich in einer Reihe von Kommissionen um die Steuereinzahlung. In seinem Nachlass stiftete er ein Armenhaus für zwölf bedürftige Frauen, wofür ihm zu Ehren nach seinem Tod 1547 in der Kapelle von Norwood ein Denkmal errichtet wurde. Die Falknerei war also lediglich eine für ihn offensichtlich bedeutende Beschäftigung, wie sie viele andere Adlige, beispielsweise Sir Ralph Sadler, den Holbein auch in einem Miniaturporträt verewigte, betrieben.

Es scheint, als übernehme Cheseman den stechenden Blick seines Falken, der dem Vogel wegen der beruhigenden Lederhaube in diesem Moment verwehrt ist. Das Gemälde besticht durch die ungewöhnliche Farbkombination von Blau und Dunkelgrau, die durch die roten Seidenärmeln und das Messingglöckchen verstärkt wird.



· ROBERTVS CHESEMAN ·
· ANNO · D · M ·

· ETATIS · SVÆ · XLVIII ·
· M · D · XXXIII ·

Salomo und die Königin von Saba, um 1534

Mischtechnik auf Pergament

22,9 × 18,3 cm (Blatt)

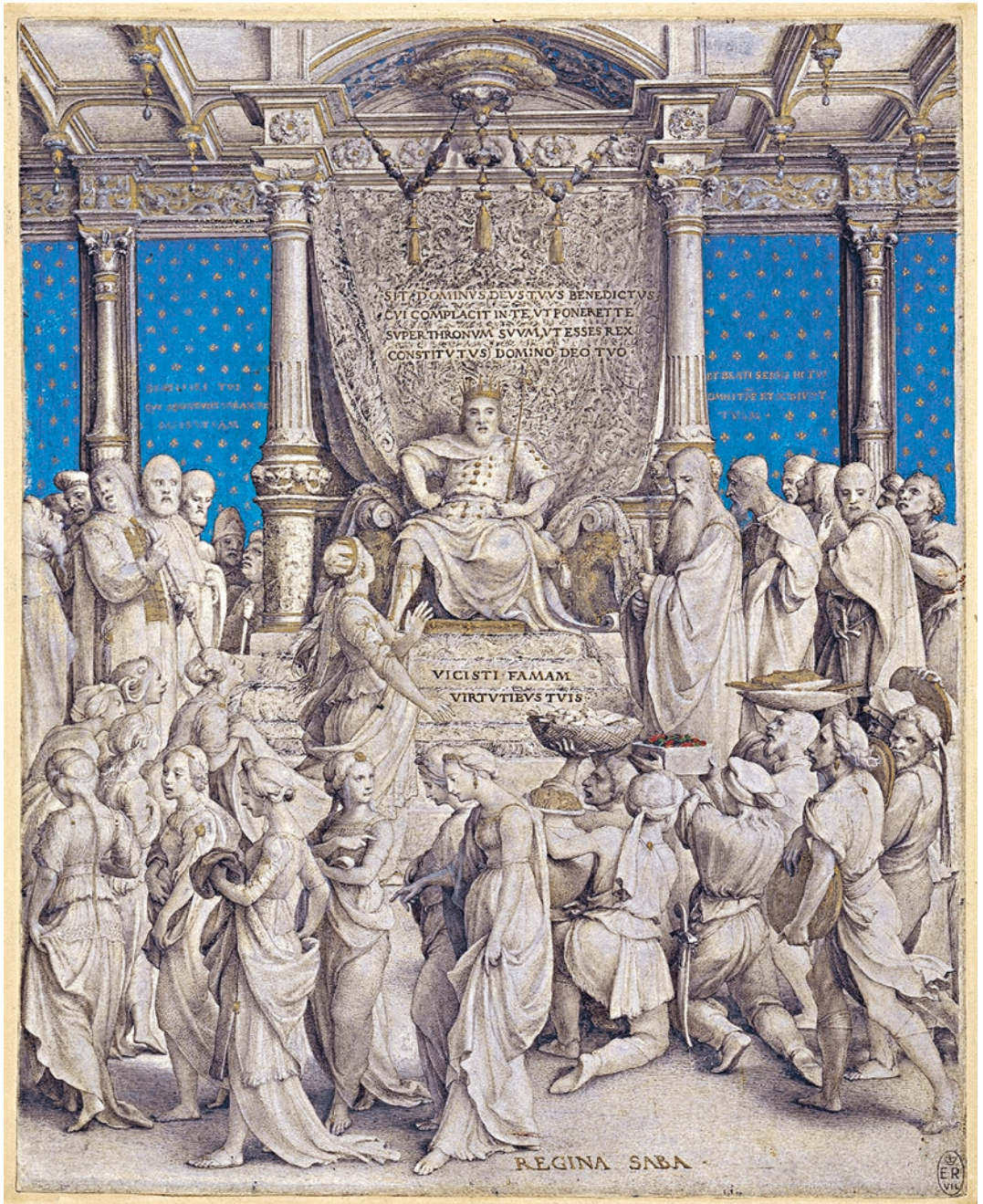
Royal Collection Trust

Diese kleine exquisite Zeichnung war ein Neujahrsgeschenk des – damals vermutlich schon – Malers des Königs Hans Holbein an Heinrich VIII. Sie zeigt den im 1. Buch der Könige beschriebenen Besuch der Königin von Saba (die offenbar keinen richtigen Namen hat?) bei dem weisen König Salomo. Die Königin hörte von Salomos sagenhaftem Ruf und wollte prüfen, ob dieser der Wahrheit entspricht. Als sie ihn bestätigt fand, lobte sie: »Deine Weisheit und deine Vorzüge übertreffen alles, was ich gehört habe. Glückliche sind deine Männer, glücklich diese deine Diener [...]«. Gepriesen sei der Herr, dein Gott, der an dir Gefallen hat und dich auf seinen Thron gesetzt hat, der erwählte König zu sein.« Der Text steht im Bildhintergrund auf Wand und Tuch geschrieben.

Die Königin von Saba wird traditionell als Verkörperung der Kirche interpretiert, und Salomo wird typologisch als Jesus gedeutet, der nur Gott selbst verantwortlich ist. Heinrich VIII. hatte sich 1534 mit der Suprematsakte zum Oberhaupt seiner eigenen, anglikanischen Kirche erhoben und war somit auch nur Gott verantwortlich. Die Trennung von Kirche und Papst war damit endgültig vollzogen. Holbeins kleines Meisterwerk war also ein äußerst passendes Geschenk; Thema und Zeitpunkt dieser Zeichnung hätten nicht besser gewählt sein können.

Holbein arrangiert die 34 Personen gekonnt in verschiedenen Gruppen: links vorn die Hofdamen der Königin, rechts ihre Diener, die Geschenke darbringen, neben dem Thron Salomos »Männer« und »Diener« und in der Mitte die Königin auf den Stufen, während ihrer Lobrede an den König auf dem Thron. Der König irritiert jedoch durch seine etwas raubeinige Haltung mit den Händen in den Hüften. Durch sie ist jedoch klar, dass es sich um Heinrich VIII. handelt. Holbein hat natürlich eine kleine Spitze eingebaut, eine Winzigkeit, die nur bei genauester Betrachtung aufgefallen sein wird: Der König spreizt seinen linken kleinen Finger ab. Diese Geste stammt aus dem Wandbild *Rehabeams Übermut* (siehe Seite 29) in Basel, wo sie ein mahnendes Zeichen für einen schlechten Herrscher ist. Aber wer am englischen Hof kannte schon den Basler Ratssaal ...

Die Arbeit auf Pergament ist kostbar mit Silberstift, Ultramarin und Gold in perfekter Grisailletechnik ausgeführt. Es scheint, als trüge Heinrich das gleiche rubinbesetzte Gewand, wie auf dem Madrider Porträt (siehe Seite 98/99). Übrigens ist dies Holbeins einzige porträthafte Zeichnung, die von Englands ehemaligem König und Gründer der anglikanischen Kirche in der königlichen Sammlung existiert.



SIT DOMINVS DEVS TVVS BENEDICTVS
CUI COMPLACIT IN TE, VT PONERET TE
SUPER THRONVM SVVM, VT ESSES REX
CONSTITVTVS DOMINO DEO TVO

VICISTI FAMAM
VIRTVTIVS TVIS

REGINA SABA



Heinrich VIII., um 1537

Öl auf Holz

28 × 20 cm

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

Die Aufgaben als Maler des Königs waren umfassend: Vom gemalten Familiendenkmal bis zum Einzelporträt in verschiedenen Größen und Ausführungen wurde alles Mögliche verlangt, womit Holbeins Werkstatt gut ausgelastet gewesen sein wird. Von Holbeins eigener Hand scheint sich nur dieses sehr kleine und auf den ersten heutigem Blick etwas unscheinbare Porträt erhalten zu haben. Aber das hat es in sich – sowohl was die Malerei als auch was die Verwendung betrifft.

Vor einem ultramarinblauen Hintergrund füllt Heinrich VIII. die gesamte Bildfläche und wird von den Rändern beschnitten, was eine kraftvolle und körperliche Präsenz suggeriert. Der Körper ist leicht gedreht und wirkt wie ein starker Sockel für das königliche Haupt. Das Bildnis strahlt eine diszipliniert beherrschte Energie aus, die scheinbar jeden Moment ausbrechen könnte.

Das Gewand ist mit goldgesticktem Kragen und goldgewirkten Ärmeln sowie aufgesetzten gefassten Rubinen äußerst edel. Heinrich trägt eine Goldkette, die, mit seiner sich wiederholenden Initialen verziert, genau für dieses Gewand gemacht oder zumindest ausgewählt zu sein scheint. Der König legte höchsten Wert auf seine Garderobe. Wie der venezianische Diplomat Sebastian Giustinian schon 1519 berichtete, gab Heinrich vom königlichen Gesamthaushalt von 100 000 Dukaten allein 16 000 für seine Garderobe aus. Der englische König galt als der bestangezogene aller Regenten. Entsprechend aufwendig und brillant hat Holbein das in seinem Bild wiedergegeben: Vom kostbaren Ultramarin für den Hintergrund über das Muschelgold für Kette, Kragen und Ärmel bis zu den lasierenden Rottönen der Rubine. Man nimmt das Bild zuerst als schlichte Einheit wahr, bis man sich nähert, um die exquisit gemalten Details zu bewundern.

Bleibt die Frage, welchen Zweck ein so kleines, aber doch so aufwendiges Porträt hatte. Zwischen den Königshäusern war der Austausch solch kleinformatiger Porträts eine übliche Praxis. In den Inventarlisten des englischen Hofes sind Bildnisse unter anderem von den Kaisern Maximilian I., Karl V., Margarete von Österreich und auch vom französischen König Franz I. aufgeführt. Ebenso gab es Heinrichs Porträt an anderen Höfen. Dieses spezielle Bild war sehr wahrscheinlich für Franz I. von Frankreich gedacht, mit dem Heinrich in steter Konkurrenz stand. Mit der überragenden und außergewöhnlichen Qualität von Holbeins Bildnis hat Heinrich Franz überflügelt und somit, so der royale Gedankengang, ist der englische König dem französischen an Souveränität, Pracht und kraftvoller Dominanz überlegen – und das selbstredend nicht nur im Bildnis.



Christina von Dänemark, 1538

Öl auf Eichenholz

179,1 × 82,6 cm

The National Gallery, London

Es ist Holbeins einziges ganzfiguriges Frauenporträt, das sich erhalten hat. Es entstand unter besonderen Umständen. Die dritte Ehefrau von Heinrich VIII., Jane Seymour, starb 1537, zwei Wochen nach der Geburt ihres Sohnes, des späteren Edward VI. Auf der Suche nach einer neuen Frau kam auch Christina von Dänemark (1521/22–1590) in die engere Auswahl, war sie doch die Tochter König Christians II. und, was in diesem Zusammenhang deutlich wichtiger war, die Nichte Kaiser Karls V., der durch diese Verbindung eine Allianz mit England gegen Frankreich anstrebte und deswegen diese Ehe vorgeschlagen hatte. Christina war im Alter von circa 16 Jahren schon seit über zwei Jahren Witwe des Mailänder Herzogs Francesco II. Sforza, der 1535 gestorben war. Er hatte sie 1533 geheiratet, aber ihres jungen Alters von 11 Jahren wegen die Ehe nicht vollzogen. 1537 kam sie wieder in ihre Heimatstadt Brüssel und war wegen ihres verstorbenen Gatten, den sie offensichtlich sehr verehrte, immer noch in Trauer.

Heinrich VIII. schickte den Hofbeamten Philip Hoby und seinen Maler Hans Holbein aus, um von der Auserwählten ein Porträt anzufertigen, damit er wusste, wie die Zukünftige aussah. Zwar hatte der englische Gesandte in Brüssel schon Porträts geschickt, meinte allerdings, diese seien »weder so gut, wie es die Sache verlangte, noch, wie es besagter Herr Hans könne«. Holbein erreichte Brüssel am 10. März 1538 und bekam zwei Tage später eine Audienz von drei Stunden, um Zeichnungen von der jungen Witwe zu machen. Wahrscheinlich hat er das Gesicht, die vielgerühmten eleganten Hände und die gesamte Figur in dieser kurzen Zeit aufgenommen. Keine der Zeichnungen hat sich erhalten. Am 18. März war Holbein schon wieder in London, wo er das außergewöhnliche Gemälde schuf. Die zarte Christina ist in ihrem schwarz-samtigen Trauermantel vor einer blaugrünen Wand zu sehen, auf die sie, genauso wie eine Tür- oder Fensterlaibung rechts, einen starken Schatten wirft. Der harte Schatten an der Wand müsste sich eigentlich auch in ihrem Gesicht, zumindest an der Nase und an ihren Händen zeigen. Aber wie um den Kontrast zwischen ihrer porzellangleichen Haut und dem schwarzen Samt zu betonen, bleiben Gesicht und Hände nahezu schattenfrei. Es gibt nur wenige Farbakzente, wie den Pelzbesatz ihres Mantels, der das Schwarz unterbricht, sowie ihre roten Lippen und den Ring.

Heinrich VIII. war begeistert und offensichtlich sofort in Liebe entbrannt, denn er ließ, so heißt es, den ganzen Tag über Musiker aufspielen. Ob das bei der Ansicht der Zeichnungen oder erst des Gemäldes geschah, lässt sich heute nicht mehr sagen. Christina allerdings lehnte die Hochzeit ab. Zu viel hatte sie scheinbar gehört von dem König, der seine zweite Frau köpfen, die erste vielleicht vergiften ließ und die Mutter seines Sohnes ärztlich so schlecht versorgt hatte, dass sie im Kindbett starb.

Sie heiratete 1541 in Brüssel Franz I., den späteren Herzog von Lothringen (1517–1545), der gemäß eines im Kindesalter geschlossenen Ehevertrags eigentlich Anna von Kleve (siehe Seite 102/103) heiraten sollte, und zog sich am Ende ihres Lebens nach Italien zurück, was ihr als Witwe von Francesco Sforza zustand.



Anna von Kleve, 1539/40

Harztempera auf Pergament, auf Leinwand aufgezogen

65 × 48 cm

Musée du Louvre, Paris

Heinrich VIII. hatte bei Christina von Dänemark (siehe Seite 100/101) erlebt, wie schnell man sich schon bei der Ansicht eines Porträts verlieben konnte, bei Anna von Kleve (1515–1557) lernte er, wie weit Wunsch und Wirklichkeit mitunter auseinanderliegen können. Nach Christinas Absage waren der König und sein Lordsiegelbewahrer Thomas Cromwell (siehe Seite 86/87) weiterhin auf der Suche nach einer neuen Braut, die politisch und optisch passte. Cromwell meinte in Düren bei Aachen mit Anna von Kleve die richtig ausfindig gemacht zu haben. Sie war die Tochter von Johann III., Herzog von Kleve (1490–1539), einem möglichen Bündnispartner gegen Kaiser Karl V. und Franz I. von Frankreich. Hans Holbein wurde wieder über den Kanal geschickt, um Zeichnungen zur Begutachtung durch den König anzufertigen. Offensichtlich begann Holbein, das Porträt von Anna schon während der Reise auszuarbeiten, denn es ist auf Pergament gemalt, was deutlich praktikabler auf Reisen war als die üblichen Holztafeln. Die 24-jährige Frau ist gekleidet in ein aufwendiges Samtkleid, das überreich mit Goldbordüren und Perlen versehen ist. Das ganze Gemälde ist ein Farbakkord aus Rot, Gold und Dunkelgrün und besitzt eine etwas distanzierte Ausstrahlung. Anna von Kleve ist in frontaler Ansicht gezeigt, mit ebenmäßigen Gesichtszügen und einem zurückhaltenden, vielleicht auch etwas unbedarften Blick.

Die Frage ist, inwieweit sich Holbein bei seinem Bild an die Realität gehalten hat oder ob er durch die prunkvolle Ausstattung etwaige Makel, vielleicht sogar im Sinne Cromwells, überspielen wollte. Heinrich VIII. jedenfalls war angetan und unterschrieb in ihrer Abwesenheit am 6. Oktober 1539 den Ehevertrag. Am 27. Dezember 1539 kam Anna mit ihrer Entourage von 263 Leuten und 283 Pferden endlich in London an und der König war, gelinde gesagt, »not amused«. Heinrich versuchte alles, um diese Ehe zu verhindern, denn die »flandrische Kuh« entsprach in keinsten Weise seinen Vorstellungen. Trotz allem fand die Hochzeit am 6. Januar 1540 statt. Die Ehe allerdings durch Beischlaf zu vollziehen, sah sich der König nicht imstande. Zu abstoßend empfand er Anna und zu enttäuscht war er. Offensichtlich hatte Holbein diesmal den Weg zwischen Gefälligkeit und Wirklichkeit nicht richtig gewählt. Am 9. Juli 1540 wurde die Ehe wieder geschieden, Anna dankte ab wurde zur »guten Schwester« des Königs, der sie trotz allem zuvorkommend behandelte. Cromwell überlebte diese misslungene Ehe nicht und wurde drei Wochen später enthauptet. Anna überlebte Heinrich und alle seine Frauen und wurde als ehemalige Königin in Westminster Abbey bestattet.



Edward VI., vermutlich 1538

Öl auf Holz

56,8 × 44 cm

National Gallery of Art, Washington

Am 12. Oktober 1537 wurde König Heinrich VIII. endlich ein Sohn geboren, Edward. Die Freude über den lang ersehnten männlichen Thronfolger währte jedoch nur kurz, da Jane Seymour, Heinrichs dritte Frau und Königin, schon zwölf Tage nach der Geburt starb. Hans Holbein nutzte die Gelegenheit (vielleicht auch zur Bestätigung als Hofmaler nach der Rückkehr aus Basel), das Kind zu malen, und zwar in aller Pracht, die einem Thronfolger gebührt. Es ist dabei nicht das Porträt eines geliebten Kindes, wie ein Vergleich mit seiner eigenen, zehn Jahre vorher gemalten Tochter Katharina deutlich zeigt (siehe Seite 80/81), sondern vor allem das Bildnis eines Nachfolgers und Stammhalters einer jungen Dynastie. Und so wird er auch dargestellt: In königlicher Haltung steht der wohl gut ein Jahr alte Prince of Wales hinter einer grün bedeckten Balustrade, in der einen Hand eine goldene Rassel, die er wie ein Zepter hält, die andere zum Gruß erhoben oder in diesem Fall, als zukünftiges Oberhaupt der neuen anglikanischen Kirche, auch zum Segen. Die Inschrift, die vom Humanisten und Diplomaten Richard Morrison, einem Vertrauten von Thomas Cromwell stammt, ist eine als Ansprache für den Sohn getarnte Lobeshymne auf den Vater. Überträfe der junge Thronfolger seinen Vater, würde das aus ihm einen König machen, der dann wiederum von keinem anderen übertroffen werden könnte.

Auch malerisch erfüllt das Gemälde höchste Erwartungen. Der Goldbrokat der Ärmel schimmert durch das verwendete Muschelgold prachtvoll. Holbein trägt es in feinen Strichen und Linien auf und lässt dazwischen den Untergrund durchscheinen. So schafft er mit zeichnerischen Mitteln einen malerischen Effekt. Es harmoniert mit dem leuchtenden Rot, das wohl zu damaliger Zeit noch kräftiger war. Auch die Haube mit der Straußenfeder hat sich verändert, denn die heute bräunlichen Stellen waren mit Blattsilber belegt. Der Hintergrund hat sich im Lauf der Zeit am meisten verfärbt, denn eigentlich, wie man aus Untersuchungen weiß, verwendete Holbein dafür Smalte, ein kobaltblaues Pigment, das auf dem Gemälde ein helles Schieferblau ergab, das wahrscheinlich geradezu königlich zu der Kleidung passte.

Holbein übergab Heinrich VIII. das Bild als Geschenk an Neujahr 1539. Dem König gefiel wohl, was er sah, denn er schenkte Holbein wiederum als Dank einen knapp 300 Gramm schweren goldenen Pokal. Edwards Leben währte nur kurz. Er war ein kränkliches Kind, das streng erzogen wurde. Nach dem Tod seines Vaters wurde er am 25. Februar 1547 gekrönt und starb selbst 1553 im Alter von nur 15 Jahren.



PARVULE PATRISSA, PATRIÆ VIRTVTIS ET HÆRES
ESTO, NIHIL MAIUS MAXIMVS ORBIS HABET.
GNATVM VIX POSSVNT COELVM ET NATVRA DEDISSE,
HVIVS QVEM PATRIS, VICTVS HONORET HONOS.
AQVATO TANTVM, TANTI TV FACTA PARENTIS,
VOTA HOMINVM, VIX QVO PROGREDIANTVR, HABENT
VINCITO, VICISTI QVOT REGES PRISCVS ADORAT
ORBIS, NEC TE QVI VINCERE POSSIT, ERIT.

And. Vermeer del.

Jane Small, um 1540

Wasserfarbe auf Pergament

Durchmesser: 5,2 cm

Victoria and Albert Museum, London

Der flämische Maler Lukas Horenbout, ein Zeitgenosse Holbeins, führte die Miniaturporträts in den 1520er-Jahren in England ein. Die winzigen Bilder und Porträts wurden meist mit Wasserfarben auf Pergament gemalt und erhielten im Anschluss eine Fassung, damit man sie als Schmuckstück tragen konnte. Als Hans Holbein 1532 zu seinem zweiten Engländeraufenthalt in London eintraf und später als Maler des Königs beschäftigt war, war es ihm auch gestattet, für andere Auftraggeber tätig zu sein. Als Porträtist war er ohnehin sehr gefragt, also er fügte seinem Portfolio noch die Miniaturversionen hinzu. Und auch hier lief er den angestammten Kollegen schnell den Rang ab, denn wie man von seinen Randzeichnungen im *Lob der Torheit* von Erasmus von Rotterdam (siehe Seite 12) und seinen Totentanzbildern (siehe Seite 21), die gerade einmal 6,5 mal 4,8 Zentimeter klein sind, weiß, hatte er eine unglaubliche Qualität in winzigen Darstellungen. Im sogenannten Englischen Skizzenbuch versammelte er Zeichnungen, die nicht größer sind als Brillengläser und doch ganze Geschichten aus dem Alten Testament erzählen. So gesehen waren Miniaturporträts für Holbein eine willkommene Abwechslung. Von den wenigen erhaltenen gehört dasjenige von Jane Small zu den elegantesten. Jane Small (um 1518–1602), zu diesem Zeitpunkt wahrscheinlich noch Mrs. Pemberton, war, wie es auf dem Bild holbeintypisch geschrieben steht, 23 Jahre alt. Die Nelke in ihrem Ausschnitt und das Rosmarin(?)-Zweiglein in ihrer Hand deuten auf eine Verlobung hin; mit dem wohlhabenden Tuchhändler Nicholas Small. Holbein malte ihr Porträt wahrscheinlich aus diesem Anlass in das nur gut fünf Zentimeter kleine Rund und erfasste doch ihre zarte Persönlichkeit. Nicht umsonst lobte ihn der Flame Karel van Mander 1604 in seinem *Schilder-boeck*, der ersten nördlich der Alpen erschienenen Sammlung von Künstlerbiografien, über alle Maßen: »Und da er über eine bessere, ja über eine hervorragend gute Zeichnung, Auffassung, Technik und über mehr Verstand verfügte, übertraf er den Lukas [Horenbout] weit – soweit, [...] wie die Sonne den Mond an Helligkeit übertrifft.«

Holbein setzte mit seiner Qualität Maßstäbe und verhalf diesem zwar jungen, aber schon sehr beliebten Zweig der Porträtmalerei zu großer Popularität und Beliebtheit über die nächsten Jahrzehnte hinaus. Einer seiner bekanntesten und erfolgreichsten Nachfolger auf diesem Gebiet war der englische Maler Nicolas Hilliard (1547–1619).

