

Holbein und Leonardo

Autor(en): **Wild, Doris**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge =
Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série**

Band (Jahr): **38 (1936)**

Heft 1

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-161929>

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.

Holbein und Leonardo

Von Doris Wild, Zürich

Holbeins erster Aufenthalt in England 1526 bis 1528 erscheint menschlich und künstlerisch fruchtbar und glücklich. Er ist mit dem Namen eines edeln Mäzens verbunden, mit Sir Thomas More, dem späteren Lordkanzler (1477—1535¹). Eine Empfehlung durch Erasmus von Rotterdam führte den Maler bei Thomas More ein; dieser lud den «wunderbaren Künstler» anscheinend in sein Landhaus nach Chelsea, das mit den Gaben schöner Kultur ausgestattet war, mit einer reichen Bibliothek und einer Bildergalerie. Holbein trat damit in einen Familienkreis neuzeitlich gebildeter, vornehmer Menschen, der vom befreundeten Erasmus mit einer platonischen Republik und einer Schule christlicher Religion verglichen wurde.

In dieser harmonischen Sphäre entstand das Meisterwerk des ersten englischen Aufenthaltes, das Familienbild Thomas Morus. Das Original ist möglicherweise in dem stark überarbeiteten Gemälde bei Lord St. Oswald in Nostell Priory erhalten, vielleicht auch verschollen (Vgl. Abb. 1). Auf diese Frage werden wir später zurückkommen. Dagegen bewahrt die Öffentliche Kunstsammlung Basel eine genaue Kompositionszeichnung des Bildes, die bis auf wenige Schäden gut erhalten ist; ferner die Kgl. Bibliothek zu Windsor Castle sieben große Einzelstudien von Köpfen in farbiger Kreide, in ihrer Lebensfrische sicherlich vor der Natur entstanden²).

Die Basler Zeichnung ist von unschätzbarem Wert; denn sie vermittelt die Komposition eines Themas, das damals diesseits der Alpen völlig neu war und auch in Holbeins Werk einzigartig dasteht: niemals hatte die Kunst bis dahin mehrere Porträtfiguren auf *einem* Bilde dargestellt und sie untereinander in Beziehung zu bringen gesucht³); sondern man kannte nur das isolierte Einzelbildnis oder das lose Nebeneinander des Doppelporträts. Holbein hat nun, dieses eine Mal, die Isolierung gelöst und mehrere Personen zu einem Gruppenbild verbunden, das kein Repräsentationsstück im eigentlichen Sinn sein sollte, sondern das Erinnerungsbild einer lebendigen Familiengemeinschaft, des edeln, geistesstolzen Kreises um Thomas More. So ist die Basler Kompositionszeichnung dreifach wichtig: als Fragment eines kulturhistorisch und entwicklungsgeschichtlich gleich bedeutsamen Werkes, als Fragment der Meisterleistung Holbeins während seines ersten englischen Aufenthaltes und als Überlieferung des Moreschen Kreises.

Durch eindeutigen Stammbaum ist die Basler Zeichnung als Holbeins Werk gesichert. Der Künstler brachte sie 1528 selbst nach Basel als Geschenk von Thomas More an den gemeinsamen Freund Erasmus von Rotterdam, der sich in zwei entzückten Schreiben an Thomas More und an Margaretha Roper darüber äußert⁴). Erasmus starb 1536 und setzte seinen Freund Bonifazius Amerbach zum Erben ein; so kam das Blatt in die Amerbachsche Kunstsammlung, die 1662 vom Staat Basel

¹) Als Glaubensmartyrer 1935, vierhundert Jahre nach seiner Enthauptung, heilig gesprochen.

²) Ganz, Handzeichnungen H. H. d. J.:

I/4	Kgl. Bibl. Windsor Castle	12 228	Elisabeth Dancy, 1. Fig. v. l.
XIV/4	» » » »	12 224	Der Richter John More, 2. Fig. v. l.
XIX/3	» » » »	12 270	Anne Gresacre, 4. Fig. v. l.
XXIV/9	» » » »	12 268	Sir Thomas More für das Bildnis von 1527 in New York.
XXVI/2	» » » »	ohne Nr.,	Sir Thomas More, 5. Fig. v. l.
XII/4	» » » »	12 226	der junge John More, mit Hut, 6. Fig. v. l.
XXXIII/9	» » » »	12 269	Cecily Heron, 8. Fig. v. l.

³) Die Gruppenbilder von Bernhard Strigel sind wohl mehr Aufreihungen von Einzelbildnissen, denn lebendig beziehungsvolle Darstellungen in einem proportionierten Raum.

⁴) Woltmann, Bd. 2, S. 194.

erworben wurde und den Grundstock der heutigen Öffentlichen Kunstsammlung bildet. Das 1662 aufgestellte Inventar nennt die Zeichnung ausdrücklich⁵⁾. Sie ist ähnlich der Abb. 1 komponiert⁶⁾. Der Blick stößt in fast rechtem Winkel auf die teppichbehängte Rückwand eines untiefen Speisezimmers; links steht das Büfett, rechts ein Türereinbau und ein vom Blattrand überschnittenes Fenster. Der Durchblick rechts durch die offene Tür mit den zwei übertrieben verkleinerten, sitzenden Gestalten und einem Fenster ist vielleicht als ein Versuch zu deuten, die Raumillusion durch eine Eintiefung perspektivisch weiter zu entwickeln. Der Raum wird ferner durch verschiedene Gegenstände bereichert: Wanduhr (oben), Bücher und Fußschemel (unten), Stilleben von Gefäßen und Büchern auf dem Büfett (links) und auf dem Fenstersims (rechts).

Holbein fügte später mit anderer Tinte in die schwarze Federzeichnung einige Ergänzungen bei, so die Bücher vorn am Boden, den an ein Gewicht gebundenen Affen neben dem Betpult der äußersten Figur rechts, ferner das Saiteninstrument an der Wand über der zweiten Frauengestalt von links. An zwei Stellen stehen deutsche Worte, von Holbein geschrieben, nämlich über dem Saitenspiel: «klavikordi und ander sithespill uf dem bank»⁷⁾, ferner bei der zu äußerst rechts *knienden* Gestalt: «dise soll sizen».

* * *

Die zehn Menschen im Vordergrund, Bildnisfiguren der Familie Thomas Morus, binden sich nur lose in diesen Raum, sondern sind selbständig gruppiert, vier Männer als Mittelgruppe, drei Frauen links neben und hinter ihnen stehend, drei Frauen rechts neben und vor ihnen sitzend. Name und Alter der Dargestellten, ihre verwandtschaftliche Beziehung zum Familienoberhaupt Thomas More stehen in lateinischer Sprache neben jeder Figur. Thomas More selbst scheint diese Angabe für Erasmus eingetragen zu haben⁸⁾.

Von der Nebenfigur jeweils leicht überschritten, reihen sich die vier Männer schräg von links nach rechts. Großvater John More und Vater Thomas More sitzen in der Mitte auf einer Bank, daneben stehen der Sohn John More und der Diener Henry Patenson. Die drei Mores blicken in immer ausgeprägterem Dreiviertelprofil nach rechts, der Diener Patenson hält diese Blickbewegung durch straffes Enface auf.

Die drei weiblichen Gestalten links außen wenden sich vom reinen bis zum Dreiviertelprofil gegen die Bildmitte hin. Die äußerste Figur links, Mores zweitälteste, 21jährige Tochter Elisabeth Dancy, erscheint im Familienkreis ohne ihren Gatten William; sie schreitet still und vornehm, streift sich im Gehen die Handschuhe ab oder an und hält unter dem Arm ein Buch. Neben ihr steht vorgeneigt, schon etwas gegen den Beschauer gedreht, die Verwandte Margaretha Giga und weist dem Großvater John More eine Buchstelle; dieses kühne Motiv lebendiger Beziehung von Mensch zu Mensch mochte damals zu revolutionär sein, denn in den erhaltenen Kopien steht auch Margaretha aufrecht und im reinen Profil neben Elisabeth. Hinter Großvater und Vater More taucht des Sohnes 15jährige Braut Anne Grisacre auf; ihre Stellung im Moreschen Kreis ist durch diese Verschiebung in den Hintergrund symbolisch gekennzeichnet; sie genoß anscheinend nicht die volle Achtung der Familie und teilte deren Meinung auch nicht immer⁹⁾.

⁵⁾ Jahresbericht der Öffentlichen Kunstsammlung Basel 1906, S. 65.

⁶⁾ Ausführlich behandelt von Karl Simon im Repertorium für Kunstwissenschaft, 1907, XXX. Band, S. 332 ff. Arthur B. Chamberlain, Hans Holbein The Younger I, S. 291 ff.

⁷⁾ Woltmann, 2, S. 191 liest: «uf ein bretz».

⁸⁾ Id. S. 189. Nach den Altersangaben soll die Zeichnung vor dem 7. II. 1527, Mores fünfzigstem Geburtstag, entstanden sein.

⁹⁾ Id. S. 191, Anmerkung: «Sie lachte, nach Ropers Bericht, über Mores Cilicium, als sie dies, das er geheim hielt, einmal aus Zufall erblickte.»



Abb. 1. Hans Holbein d. J. (?). Das Familienbild des Thomas Morus in der Fassung bei Lord St. Oswald in Nostell Priory, dat. 1530. Masse 205×305 cm.

Die Frauengruppe rechts vorn wendet sich nach *links* in das Bild hinein. Zu äußerst kniet Thomas Mores zweite Gattin Alice im Betstuhl; die anmutlose Frau ist gleichsam in eine Ecke des Bildes abgesondert; die spätere Hinkritzelnung des an ihr emporspringenden Affen macht ihre Andacht fast lächerlich. Von keiner anderen Gestalt überschritten sitzt vorne gedankenvoll, feierlich Margaretha Roper, auch sie ohne ihren Gatten; sie war die älteste Tochter (22jährig) und des Hausherrn Liebling (Abb. 2). Ihre schöne menschliche und geistige Bildung fesselten selbst Erasmus von Rotterdam, der sie in seinen Briefen zärtlich anspricht und die Zierde Englands nennt. An sie richtet Thomas More aus dem Gefängnis die letzten Worte, sie umarmt den Vater weinend auf seinem Weg zum Schafott.

Hinter Margaretha Roper sitzt Thomas Mores jüngste Tochter Cecily Heron, die uns in diesem Aufsatz vorwiegend beschäftigen wird, den Körper nach links in das Bild hinein gewandt, den Kopf nach rechts aus dem Bild heraus. Der hinter ihr stehende Patenson scheint sonst durch sein Enface die Bewegungen von links und von rechts gleichsam zu sammeln und den Bildrhythmus zu schließen; nur Cecily Herons Kopf entzieht sich dieser innern Bildgesetzlichkeit. Das reizende Haupt wendet sich in graziöser Lebendigkeit aus dem Bilde weg; die schlichteste Haube umrahmt das schmale junge Antlitz. Die Hände spielen eigentümlich im Schoß und vor der Brust. Wohl liegt ein Buch auf ihren Knien, doch geschlossen, unbeachtet; mit dem Rücken nach unten ruht die linke Hand darauf und hält eine Kette, vielleicht einen Rosenkranz. Wie eine Blüte aus dem Kelch wächst die Rechte anmutig

aus dem weiten, geschlitzten und in kleiner Krause endigenden Ärmel, sie schwebt beziehungslos vor der Kleidverschnürung.

Soweit Cecily Heron in der Basler Zeichnung: ihre Erscheinung klingt in dem feierlichen Gesamtton des Bildes durch die den Rhythmus der Komposition fast störende, exzentrische Kopfhaltung und durch die nicht ohne weiteres zu deutende Handbewegung auf.

* * *

Warum hat Holbein diese besondere Körperhaltung und diese Sonderstellung im Bilde gewählt?

Die zu Windsor Castle noch vorhandenen Studienblätter vermögen hierüber keinen Aufschluß zu geben. Eines von ihnen, ein schönes Blatt in farbiger Kreide, mit gewischten Halbtönen, Schwarz mit Zitronengelb, etwas Braun und Rotbraun¹⁰⁾ (Kgl. Bibl. Windsor Castle, Nr. 12269), stellt zwar Cecily Heron dar, doch nur als Brustbild ohne die Arme; immerhin zeigt es den feinen, hellen Kopf in der gleichen lebendigen Wendung über die linke Schulter, aufmerksam blickend, gleichsam lauschend.

* * *

Eine weitere Quelle für die Deutung der Gestalt Cecily Herons könnte das eingangs genannte, 1530 datierte Bild bei Lord St. Oswald, einem Deszendenten der Familie Roper, in Nostell Priory bei Wakefield, Yorkshire, sein¹¹⁾. Es ist 3,51 m lang, 2,51 m hoch und auf Leinwand gemalt wie das Gemälde, das van Mander 1604 als in der Sammlung van Loo befindlich beschreibt, allerdings in Ölfarben, während van Mander von Wasserfarben spricht; doch dürfte sich dieser Widerspruch möglicherweise dadurch erklären, daß zwar das Bild vielleicht ursprünglich in Wasserfarben ausgeführt, doch später mit Öl übermalt wurde. Gegenüber der Basler Zeichnung erscheint der Raum klarer, übersichtlicher (Abb. 1); ferner ist die früher besprochene deutsche Notiz Holbeins wegen des Klavicordi in die Tat umgesetzt: Musikinstrumente als Symbol der Musikliebe des Hauses liegen auf dem Büfett. In dem Zimmerdurchblick sitzt nur noch *eine* Person; dagegen ist die Männergruppe um eine Gestalt vermehrt: neben Patenson steht, die Bildbewegung nach rechts harmonisch umbiegend, in weicher Haltung an den Türpfosten gelehnt, der Hauslehrer John Harris (Heresius) und blickt, wie die sitzenden Frauen, nach links in das Bild. Verändert ist auch die Frauengruppe links: Margaretha Giga und als zweite Elisabeth Dancy, schreiten aufrecht im Profil nebeneinander, sich überschneidend, in den Raum; die erstere neigt sich also nicht mehr zu John More hin. Noch isolierter als in der Zeichnung steht Anne Grisacre hinter Großvater und Vater More; als Verbindung zwischen den stehenden und den sitzenden Figuren trägt ihr kleines Haupt viel zur harmonischen Wirkung der Komposition bei.

Die Frauengruppe rechts vorn, die uns hauptsächlich interessiert, ist nur unwesentlich verändert. Entsprechend Holbeins Notiz in der Zeichnung, «dise soll sitzen», sitzt auch Alice, statt im Betstuhl zu knien. Während in der Zeichnung Margaretha Giga vorneigte und Frau Alice kniete — beides Stellungen *zwischen* Stehen und Sitzen — ist ihre Haltung im Ölbild entschiedener ausgeprägt, Margaretha Giga steht, Frau Alice sitzt. Der Affe neben dem Betstuhl und das Hündchen vorne weisen auf des Hauses Tierliebe. Die Haltung der Hände erscheint bei allen drei rechts sitzenden Frauen differenzierter. Cecily Herons Hände spielen nun über dem Buch

¹⁰⁾ Ganz, Holbeinzeichnungen XXXIII, 9.

¹¹⁾ Ausführliche Darstellung des Bildes in Nostell Priory und der damit verbundenen Probleme in Maurice W. Brockwell, Catalogue of the Pictures of Lord St. Oswald at Nostell Priory, S. 79 ff. Ferner bei Lionel Cust in The Burlington Magazine, Vol. XXII, 1912/13, S. 43.

auf ihren Knien, als ob sie etwas erklären wollten; aber noch steigt die Rechte blumenhaft aus dem Ärmel und liegt in zarter Beweglichkeit, etwas tiefer als in der Zeichnung, vor dem Beschauer, wenn schon das seltsame Schweben vor der Brust hier durch Gestikulieren erklärt wird. Wie in der Zeichnung blickt das keusche junge Haupt über die linke Schulter, doch scheint das Auge diesmal auf die Stiefmutter Alice gerichtet. Klarer als in die Zeichnung erscheint die Gestalt in das Bild eingebunden.

Der Kompositionsgedanke der Basler Zeichnung ist somit in dem Gemälde bei Lord St. Oswald feinsinnig weiter entwickelt; die Annahme von Schmid u. a., dieses Bild sei das übermalte Original, wird also durch Vergleich und Analyse entschieden gestützt. Nicht in seinem Sinne würde sich dagegen die kaum sehr wesentliche Streitfrage entscheiden, ob die Basler Zeichnung Entwurf, somit Vorzeichnung für das Gemälde, oder Nachzeichnung eines in der Anlage schon bestehenden Bildes gewesen sei¹²⁾; ihr streng linearer Charakter würde freilich nach heutiger Arbeitsweise auf eine Nachzeichnung weisen, die Veränderungen in dem Gemälde bei Lord St. Oswald lassen dagegen auf einen Entwurf mit sauberer Formulierung der Komposition schließen, der nachher mit den dazu geschriebenen und mit andern Veränderungen im Bilde ausgeführt wurde.

* * *

Die außerdem noch vorhandenen Kopien, Variationen der Basler Kompositionszeichnung, fügen keine befriedigende Erklärung der Sonderstellung Cecily Herons hinzu. Suchen wir jedoch weiter, so stoßen wir auf ein Frauenbildnis, das eine merkwürdige Ähnlichkeit, ja Übereinstimmung mit Cecily Heron aufweist: ein Werk aus dem Leonardokreis, das «Mädchen mit Wiesel» (auch «Dame mit Hermelin» genannt) in der Galerie des Fürsten Czartoryski in Krakau (Abb. 3). Ein schmaler Körper steht in leichter Wendung nach rechts, der feinrassige Kopf dreht sich in freier, lebhafter Bewegung über die linke Schulter, ein Schleier hält die Haare zusammen und legt sich knapp um das schöne Antlitz, dessen Form und Ausdruck von edler Abstammung zeugen. Der weite viereckige Kleidausschnitt läßt den herben jungen Hals und die abfallenden Schultern frei. Auf dem linken Arm der Dame sitzt ein Wiesel, das in schmiegsamer Windung an ihr emporsteigt. Die Rechte, aus dem weiten, um das Handgelenk knapp anliegenden Ärmel sich lösend, liebkost das Tier mit langen, nervösen Fingern. Das Wiesel, besterhaltenes Stück Malerei in dem überarbeiteten Krakauer Bild, findet in der Verve der Haltung, der geschmeidigen Drehung, der intensiven, malerisch zeichnerischen Durchbildung keine Parallelen zu seiner Zeit. Kein Wunder, daß seine hohe Qualität an die Meisterhand Leonardos selbst denken ließ, da das Gemälde stilistisch in seinen Kreis gehört.

Christoffel schreibt in seinem Holbeinbuch¹³⁾: «... verriet Holbein doch schon in der Zeichnung der Cecily Heron, wie sehr er dem von Leonardo geschaffenen Ideal des weiblichen Bildnisses zuneigte.» Den Schritt weiter, Cecily Heron unmittelbar mit einem bestimmten Porträt aus dem Leonardokreis zu verbinden, hat er jedoch nicht getan. Cecily Heron der Basler Zeichnung ist in Wirklichkeit eine fast wortwörtliche Übernahme des im Krakauer Frauenbild geprägten Themas: Stellung des Körpers nach rechts, Wendung des Kopfes um fast 90 Grad nach links, Blickrichtung, Gesichtszüge, Halsausschnitt, Haltung der Hände sind, nur weniger straff, dem Mädchen mit Wiesel nachgebildet. Cecily Heron hat wohl der Dame mit Hermelin oder Wiesel ähnlich gesehen und Holbein dadurch veranlaßt, eine Nachzeichnung

¹²⁾ Christoffel, Ganz, Simon, Stein u. a. sehen sie als Vorstudie an, Schmid als sorgfältige Wiedergabe eines in den Hauptzügen schon bestehenden Gemäldes.

¹³⁾ Ulrich Christoffel, Hans Holbein d. J., Berlin 1924, S. 90 unten.



Abb. 2. Hans Holbein d. J.
 Zeichnung zum Familienbild des Thomas Morus. Ausschnitt.
 Basel, öffentl. Kunstsammlung.

des Krakauer Bildes zu verwenden; er hielt sich dabei so eng an sein Vorbild, daß Cecily Heron nunmehr in der Gesamtkomposition des Familienbildes auffällt.

* * *

Aus dieser Beziehung Holbeins zum Leonardokreis ergeben sich zwei Fragen:

1. Wo und wann hat Holbein das Bild des «Mädchens mit Wiesel» gesehen und nachgezeichnet?

2. Das «Mädchen mit Wiesel» gehört zu den vier Leonardo zugeschriebenen Frauenbildnissen. Vermag Holbeins Entlehnung Leonardo als Schöpfer dieses Werkes zu sichern?

Wo und wann hat Holbein das «Mädchen mit Wiesel» gesehen? Der Stammbaum des Krakauer Bildes reicht nicht bis in die Zeit Holbeins zurück; es ist erst seit dem 18. Jahrhundert im Besitz der Fürsten Czartoryski nachweisbar, war meistens in Polen, 1830 bis 1867 im Pariser Hotel der Familie Czartoryski. Sowohl der Standort

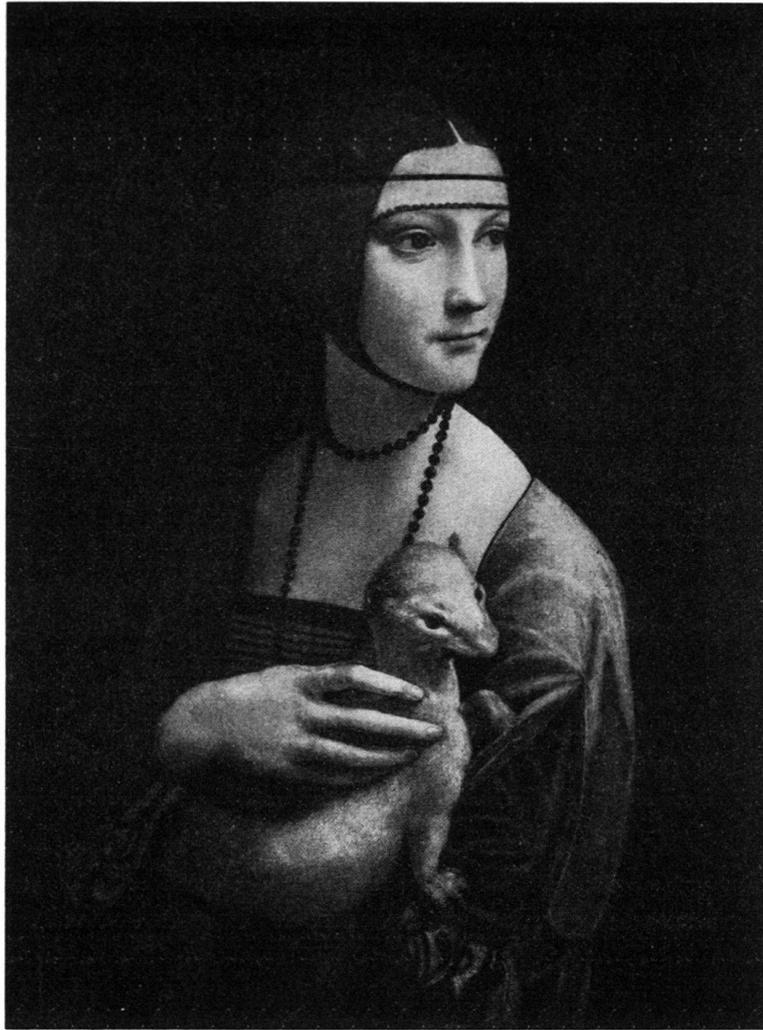


Abb. 3. Kreis des Leonardo:
Mädchen mit Wiesel. Krakau, Galerie des Fürsten Czartoryski.
Masse 53×39 cm.

des Bildes zur Zeit Holbeins als die Reise Holbeins, die ihn zu diesem Standort führte, sind daher ungewiß.

Vor seiner englischen Zeit fuhr Holbein von Basel aus nach Luzern und blieb dort von 1517 bis 1519. Für den Winter 1517/18 oder 1518/19 nehmen wohl alle Holbeinforscher mit Ausnahme von Stein¹⁴⁾ eine, urkundlich zwar nicht bestätigte, Reise über die Alpen nach Como, Mailand und Pavia, vielleicht auch Padua (Mantegna) an, trotz Karel van Manders Aussage «Er ist in Italien nicht gewesen»; dieser 1604 erschienene Satz hat schließlich keinen unmittelbaren Quellenwert. Holbein war nachgewiesenermaßen 1523 am Bodensee, 1524 in Südfrankreich; beide Gegenden kommen jedoch als Standort des «Mädchens mit Wiesel» kaum in Be-

¹⁴⁾ Wilhelm Stein, Holbein, Berlin 1929, S. 52, 57 u. a. erklärt Holbeins Entwicklung mehr von Deutschland, Dürer, Burgkmair, Grünewald her.

tracht. Auch nicht Basel, obschon Schmid schreibt¹⁵⁾: «... Holbeins Stil nähert sich übrigens noch in den Jahren 1519 bis 1925 dem der italienischen Hochrenaissance, als ob er in Basel nicht nur graphische Arbeiten, sondern auch italienische Gemälde vor sich gehabt hätte.»

Am ehesten hat Holbein das Bild 1518/19, eventuell 1517/18, in Mailand gesehen und kopiert, wo es etwa dreißig Jahre vorher entstanden war; die Hypothese seiner Italienreise würde dadurch eine neue Stütze erhalten.

Einflüsse italienischer Kunst sind ja in seinem Schaffen schon früh faßbar; doch werden sie bis zum Jahr 1519 nur aus mittelbarer Kenntnis italienischer Stiche erklärt. Nach dem Luzerner Aufenthalt äußert sich aber die italienische Formenwelt derart lebendig und unmittelbar, daß man zur Annahme der oberitalienischen Reise gelangte¹⁶⁾. Manche Forscher sind diesen Spuren nachgegangen und haben eine Reihe von Beispielen aufgedeckt¹⁷⁾: meist Entlehnungen aus dem Kunstkreis um Leonardo und Mantegna, die Holbein für seine Holzschnitte, für Scheibenrisse, in Zeichnungen, in dekorativen Malereien und Gemälden übernahm. Daniel Burckhardt 1906 spricht freilich nur von schattenhaften Beziehungen Holbeins zur Kunst Leonardos und läßt die Anregungen vielmehr von zweitrangigen Meistern ausgehen; Suida 1921 schätzt aber den unmittelbaren Einfluß Leonardos viel größer ein und belegt dies mit einer Anzahl (nicht immer überzeugender) Beispiele.

Auch diese Spuren Leonardos tauchen aber in Holbeins Werk vielfach sehr spät auf. «Die auffallendsten Entlehnungen aus italienischen Werken, die nicht auf die Kenntnis von Stichen oder Zeichnungen anderer Künstler zurückzuführen sind, finden sich sonst fast alle erheblich später, zum Teil erst in der Zeit des dritten Basler Aufenthaltes» (Ende 1528 bis 1832) schreibt Schmid¹⁸⁾. Nur so ist es möglich, daß die «Dame mit Wiesel» rund zehn Jahre nach der angenommenen Italienreise in Holbeins Werk auftaucht: Die lockere Haltung Cecily Herons, verglichen mit dem straffen «Mädchen mit Wiesel», erscheint wie eine späte Spiegelung; die ungewöhnliche Aufgabe des Moreschen Familienbildnisses hat offenbar Holbeins Darstellungsmittel weitgehend beansprucht und zur Verarbeitung von Studien geführt. Außer für Cecily Heron sind vielleicht noch andere verwendet worden, für den Sohn John More oder für Anne Grisacre, die im Gegensatz an den Typus der Belle Ferronnière im Louvre erinnert.

Die Anlehnung an das «Mädchen mit Wiesel» stammt überdies aus einem Stoffgebiet, dessen lebhaftere innere Beziehung zu Italien stets empfunden, doch nie deutlich nachgewiesen wurde: aus Holbeins *Bildnissen*. Wie viele seiner Porträte sind ohne italienische Einflüsse kaum zu denken, und oft glaubt man, diese Vorbilder direkt nennen zu können; doch scheint diese Ableitung nur in diesem einen Fall bis auf ein bestimmtes Vorbild möglich zu sein: für Holbeins Cecily Heron und Leonardos «Mädchen mit Wiesel».

* * *

¹⁵⁾ Thieme-Becker XVII, S. 339.

¹⁶⁾ H. A. Schmid (Thieme-Becker XVII, S. 346) vermutet noch eine zweite Italienfahrt im Jahr 1530.

¹⁷⁾ Daniel Burckhardt, Einige Werke lombardischer Kunst in ihren Beziehungen zu Holbein. Anzeiger f. schweiz. Altertumskunde 1906, S. 297 ff. — Paul Ganz, Hans Holbeins Italienfahrt. Süddeutsche Monatshefte 1909, S. 596 ff. — Gauthiez, Hans Holbein sur la route d'Italie. Gazette des Beaux-Arts 1897 II S. 441 ff. und 1898 I S. 157 ff.; ders. H. H. in Les Grands Artistes, Paris o. J. — H. A. Schmid Thieme-Becker XVII, S. 338 ff. — Wilhelm Suida, Hans Holbein d. J. und die Kunst der Lombardei. Jahresbericht der Amerbach-Gesellschaft 1921, S. 13 ff.

¹⁸⁾ Thieme-Becker XVII, S. 338. Christoffel erwähnt eine ebenfalls spät auftauchende Entlehnung von Holbeins Lehrer Burgkmair (S. 160 in seinem Holbeinbuch).

Die zweite Frage gehört in die Leonardoforschung. Vier Frauenbildnisse werden Leonardo bald zu-, bald abgesprochen: die sogenannte Belle Ferronnière im Louvre, Paris, das Profilbildnis der Ambrosiana in Mailand, Bianca Maria Sforza genannt, das Frauenbildnis der Galerie Liechtenstein in Wien (Ginevra de' Benci?) und das Mädchen mit Wiesel in Krakau, Cecilia Gallerani bezeichnet. Dieses letztere hat einen Platz seit seiner Entdeckung im nächsten Umkreis von Leonardo behauptet. Für Leonardo sprechen die oben erwähnten Vorzüge des Bildes. Dagegen spricht nach meiner Auffassung der Typus der Dargestellten, ein schmales, nervöses Geschöpf, das auch den Leonardogestalten der Frühzeit keineswegs gleicht; Leonardo führt den Blick unbestimmt und weich, hier richtet sich das Auge auf einen bestimmten Punkt; höchstens in einigen Zeichnungen, doch in keinem gesicherten Bild begegnet uns eine pointierte Kopfwendung; das Haupt einer Leonardogestalt dreht sich nicht so spontan, und zugleich neigt es sich nach oben oder unten; schon die Engel in der Taufe Verrocchios, Leonardos früheste Schöpfung, drücken dieses Stilgefühl aus. Der Meister des Sfumatos, der Meister weicher Übergänge, des Fließens, des bewegten Lächelns, hat in keinem seiner Werke Spannungsakzente in Haltung und Blick wie im Krakauer Porträt gebildet.

Wird nun dieses Bild durch Holbeins Entlehnung enger mit Leonardo verknüpft? Jedenfalls hat der Kreis um Leonardo, wenn auch vielleicht nicht in den besten Schöpfungen, auf Holbein ausgestrahlt; da aber Holbein aus allerlei Quellen schöpfte, bleibt das «Mädchen mit Wiesel» trotz seiner Beziehung zum Moreschen Familienbild eine bloße Attribution im Werk Leonardos.