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

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 55 (1998)

Heft: 2-4: Hans Holbein der Jüngere

Artikel: Das Bildnis des Charles de Solier, Sieur de Morette, von Hans Holbein dem Jüngeren

Autor: Marx, Harald

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-169556

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Das Bildnis des Charles de Solier, Sieur de Morette, von Hans Holbein dem Jüngeren

von Harald Marx

Ein spektakulärer Ankauf veränderte 1745/46 den Charakter der Dresdener Gemäldegalerie. Es gelang König August III. und seinen Beratern damals, hundert der besten Bilder aus der Sammlung des Herzogs Francesco III. d'Este in Modena zu erwerben. Das waren vor allem Gemälde der italienischen Renaissance und des Manierismus, darunter Werke von Tizian und von Veronese, von Correggio und von Parmigianino, von den Brüdern Dosso und Battista Dossi, von Girolamo da Carpi und von Garofalo, aber auch Werke des Barocks, so von Guercino, von Rubens und von Velázquez: Die Dresdener Galerie wurde aus einer interessanten fürstlichen Sammlung, die in Deutschland durchaus schon verdiente Beachtung und Bewunderung gefunden hatte, mit einem Schlage zu einer Galerie von europäischem Rang.[1]

Unter den gefeierten Neuzugängen war ein Bild (Tafel 20 und Abb. 1), das in einem kurz vor dem Verkauf in Modena aufgestellten Inventarverzeichnis, in der «Descrizione delle Pitture esistenti in Modena, nell'Estense Ducal Galleria» aus dem Jahre 1743 im sechsten Zimmer verzeichnet war als: «Un quadro contenente un ritratto d'uomo vecchio in mezza figura al naturale: opera di Leonardo da Vinci. (Alto br. 1 on. 3; largo br. 1 on. 5).»[2]

Dieses Bild war gegen Mitte des 17. Jahrhunderts als Geschenk des Marchese Massimiliano Montecuccoli an Herzog Francesco I. d'Este nach Modena gekommen. Der Marchese war nicht nur Governatore di Carpi, sondern auch estensischer Gesandter in Parma und in Rom und also ein «cortigiano» der Este, dem daran gelegen sein musste, sich mit diesem Geschenk angenehm zu machen oder seinem Fürsten gegenüber Dankbarkeit zu bezeugen.

In einer Dokumentation von P. E. Gherardi aus dem Jahre 1752, die den Verkauf an König August III. zum Inhalt hat, wurde das Bild fast gleichlautend verzeichnet: «un quadro contenente un ritratto d'uomo vecchio in meza figura al naturale: opera di Leonardo da Vinci fiorentino.»[3] In einem Brief ohne Datum und ohne Adresse, der sich im Archiv in Modena befindet und den Adolfo Venturi ausgewertet hat, war das Bild unter einem anderen Künstlernamen erwähnt: «Gio: Olben.»[4]

Venturi, dem wir die Publikation und gründliche Auswertung der Quellen und damit alle wesentlichen Angaben zur Geschichte des Bildes in Modena verdanken, hat 1882 konstatiert, dass dieses Gemälde im 17. Jahrhundert durchaus nicht als Leonardo galt, sondern noch ganz allgemein als Werk von Hans Holbein dem Jüngeren anerkannt war. Er schrieb: «[...] prima che lo Scannelli lo descrivesse nell suo Microcosmo, il Balestrieri, intrattenendo con una sua lettera il Duca circa al colloquio avuto con Tomaso Howard conte d'Arundel, scriveva: *ha in gran consideratione quel ritratto del Olbien che donò il Sr. Conte Massimiliano a V.A.S. e me lo seppe descrivere minutamente.*»[5]

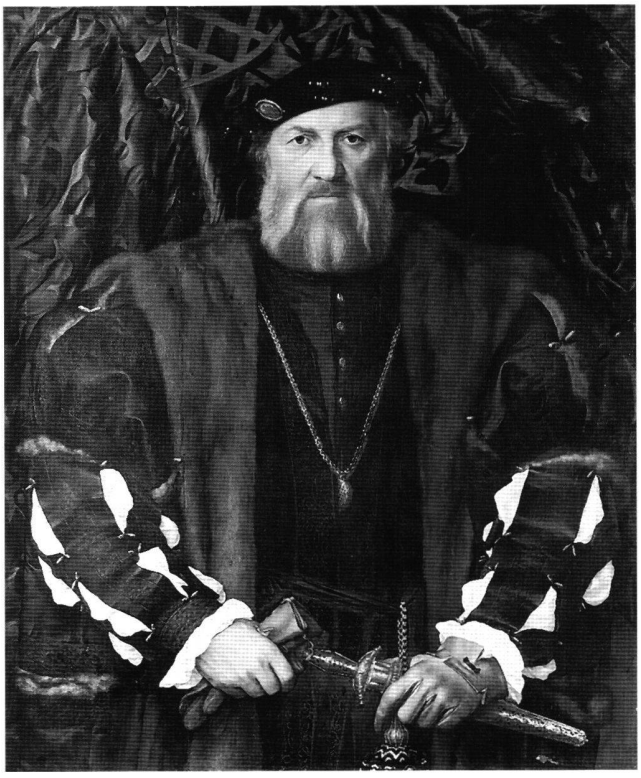

Abb. 1 Bildnis des Charles de Solier, Sieur de Morette, von Hans Holbein d. J., 1534/35. Tempera auf Eichenholz, 92,5 × 75,5 cm. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Galerie-Nr. 1890.

Im Katalog des Fürsten Cesare Ignazio d'Este von 1685 war das Bild allerdings ohne Künstlernamen verzeichnet, wie Venturi hervorgehoben hat, der die Eintragung zitiert: «Ritratto di un vecchio con berretta in testa con un pugnale in mano, e guantor d'un finimento inarrivabile, che fu

donato dal march. Massimiliano Montecuccoli al S. Duca con cornice a festoni dorata, alto on. 27, largo on. 23.»[6]

Nach Dresden jedenfalls kam das Bild unter dem Namen des Leonardo da Vinci. Die erste Eintragung, die wir hier kennen, im Inventar des Galerieinspektors Pietro Guarienti von 1750, lautet: «Leonardo da Vinci. Il Ritratto di

Abb. 2 Bildnis des Charles de Solier, Sieur de Morette, von Marcello Bacciarelli, nach 1753. Feder, Pinsel, Kreide in Schwarz und Braun, 341 × 263 mm. Beschriftet: «Quadro di Lionardo da Vinci dalla Galleria Reale di Dresda. Alto piedi 3. onc: 3. Largo pi: 2. onc: 8. / Tableau de Léonard de Vinci de la Galerie Royale de Dresde. Haut 3. pieds 3. pouç: Large 2. pi: 8. pouç / Marcello Bacciarellin dli.». Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 1970–18.

Francesco primo Ré di Francia, in tavola, fù di Modena. 3,3/2,8.»[7] Wenige Jahre später schon, 1754 verfasste Galerieinspektor Matthias Oesterreich ein neues Gemäldeinventar, diesmal in deutscher Sprache, das in der Sache keine Veränderung brachte: «Leonardo da Vinci. Porträt Francisci I. Königs von Frankreich, halbe Figur, auf Holz, 3.3/2.8.»[8]

Die erste wirkliche Auseinandersetzung mit dem Bild publizierte in Dresden Carl Heinrich von Heinecken 1757 im zweiten Band seines Kupferstichwerkes zur Dresdener Galerie, «Récueil d'Estampes d'après les plus célèbres Tableaux de la Galerie Royale de Dresde»[9] (vgl. Abb. 2 und 3). Wir geben den französischen Text in der Anmerkung ungekürzt wieder. Diese ausführliche frühe Besprechung des Gemäldes ist bisher nie zitiert und merkwürdigerweise in kein Literaturverzeichnis zu dem Bild aufgenommen worden, obwohl der Text in vielerlei Hinsicht aufschlussreich ist. Zum einen zeigt er die überaus grosse Wertschätzung des Bildes in Dresden, zum anderen die anscheinend über alle Zweifel erhabene Festlegung auf Leonardo. Die Benennung des Dargestellten ist dafür das beste Beispiel: Aus den Lebensumständen Leonardos und des Königs Franz I. wird geschlossen, dass der Dargestellte ein anderer gewesen sein musste als in den Inventaren von Guarienti und Oesterreich vermutet, nicht der König von Frankreich, sondern ein Herzog von Mailand. Für uns schwer nachzuvollziehen ist auch die Bemerkung zur Datierung: aus der gleichen Zeit wie die Mona Lisa!

In alledem findet man feine Seitenhiebe auf die Galerieinspektoren: Die Erläuterung, warum eben nicht König Franz I. dargestellt sein konnte, war nur Eingeweihten verständlich, denn nirgends war die Hypothese, es wäre der französische König, vorher publiziert – sie fand sich allein in den handschriftlichen Inventaren von Pietro Guarienti und Matthias Oesterreich, und nur gegen deren vorgebliche Kennerschaft konnte sich diese lange Erörterung richten; und sie musste an jemanden adressiert sein, der die Inspektoren und die Inventare kannte, nämlich an König August III., dem sich Heinecken damit als der einzige wirkliche Kenner empfahl.

Von nun an war für Jahrzehnte die Richtung der Betrachtung und selbst der Grad der Bewunderung festgelegt. Im Galeriekatalog von 1765 hiess das Bild: «Portrait d'un Homme agé (un Duc de Milan) vêtu d'une robe fourrée, sur la tête un chapeau, où est attaché une médaille, tenant d'une main une epée & de l'autre les gants; figure jusqu'aux genoux.»[10]

Im «Abrégé de la vie des peintres dont les tableaux composent la Galerie électorale de Dresde» von 1782, einer Art von Katalog der Dresdener Galerie, nur eben nicht in der Reihe der Kataloge publiziert (und mit Bildkommentaren und Künstlerbiographien als Prinzip in späteren Katalogen vor 1835 so nicht fortgeführt), lesen wir: «Le Portrait d'un vieillard à demi corps, peut-être une des plus excellentes pièces que ce savant peintre ait produit. On a cru longtemps que c'étoit le portrait de François I. Roi de France, mais on sait à présent que c'est le portrait de François Sforze, Duc de Milan. Ce portrait est du même faire, que les autres ouvrages de Léonard. Il y a beaucop de vérité dans la tête; l'expression en est agréable & spirituelle.»[11] Diese relativ lange Besprechung zeigt, dass der Verfasser (wahrscheinlich J. A. Lehninger) sich seiner Sache sicher war. Man glaubte nunmehr sogar zweifelsfrei den Dargestellten zu kennen, Francesco Sforza, und an Leonardos

Autorschaft war erst recht kein Zweifel möglich. Ein typisches Werk, dachte man, so gemalt, wie die anderen Bilder des Künstlers auch.

Im Jahre 1799 veröffentlichten August Wilhelm Schlegel, Karoline Schlegel, Friedrich Schelling und Novalis in der Zeitschrift «Athenaeum» ihre Gespräche zu Gemälden der Dresdener Galerie; Waller, Louise und Reinhold waren die fiktiven Namen der Gesprächspartner. August Wilhelm Schlegel hatte die Redaktion.

Karoline Schlegel sagte (unter dem Namen Louise) in diesen Gesprächen: «[...] Hat es jemals ein Porträt auf die ewige Dauer gegeben, so ist es dies [...];» und Karoline Schlegel fuhr in ihrer genauen und scharfsinnigen Betrachtung und Analyse des Bildes fort: «Ein alter und herrlicher Herzog. Er steht in seiner vollen Breite da, ohne Wendung und Künstelei. Das Bildnis geht bis unter die Hände. Der Grund ist ein dunkelgrüner Vorhang, die Kleidung schwarz mit Stickereien in eben der Farbe, um den Hals und vorn herunter mit Pelz besetzt, auf der Weste und längs den Ärmeln goldene Knöpfe [...] Er fasst mit der linken Hand, die der lederne Handschuh bedeckt, den prächtigen Dolch, den er im Gürtel trägt [... die linke] ist eine zarte, vornehme und doch väterliche Hand, die man um ihrer selbst willen und um der trefflichen Malerei willen küssen möchte.»[12]

Der Eindruck von Monumentalität und Ewigkeit wurde unterstrichen durch die damalige Hängung des Bildes in der Galerie. Gregor J. M. Weber und Tristan Weddigen haben sich erst jüngst mit Erfolg um die Rekonstruktion der bildlich nicht überlieferten Hängung der Gemälde in der sogenannten «Galerie interieure», der Abteilung der italienischen Malerei in Dresden, bemüht, indem sie die Numerierung und Abfolge der Bilder in den alten Inventaren und Katalogen zugrunde gelegt haben. Diese Rekonstruktion zeigt, wie das vermeintliche Werk Leonardos durch bewegtere Bilder geradezu eingefasst war – und dass dadurch der Eindruck von Strenge und Würde deutlich unterstrichen wurde.[13]

Eine verblüffende Beobachtung machte Friedrich Schlegel bei der Betrachtung der Werke von Holbein und Leonardo im Louvre in Paris. In der von ihm herausgegebenen Zeitschrift «Europa» schrieb Schlegel 1803: «Nicht bloss auf den reizenden oder imposanten Effekt» wäre es Holbein in seinen Gemälden angekommen. «Er geht im Porträt auf die treueste, tiefste Wahrheit und Objektivität aus; daher meistens die Stellung ganz gerade und einfältig, der Hintergrund nur eine dunkelgrüne Fläche, alles auch in der Tracht aufs fleissigste und genaueste ausgeführt.» Friedrich Schlegel konnte in diesem Zusammenhang nicht von unserem Gemälde sprechen, obwohl er die Dresdener Galerie sehr gut kannte. Auch ihm galt das Bild noch als Werk des Leonardo da Vinci, der Dargestellte als Herzog von Mailand. Aber Schlegel war ein genauer Beobachter, und er stellte fest: «Stellung, Hand und Kleidung pflegen bei Holbein jedes wiederum den Charakter des Gesichts auszusprechen [...] Leonardo hat oft ein Porträt im Wesentlichen ganz nach denselben Prinzipien gearbeitet [...] wie in dem Bilde des Herzogs von Mailand zu Dresden.»[14]

Nach solchen Überlegungen, sollte man meinen, hätte die Tatsache, dass unser Dresdener Bild von Holbein und nicht von Leonardo stammt, bald festgestellt werden müssen. Doch vermerkten die Dresdener Galeriekataloge den richtigen Künstlernamen erst Jahrzehnte nach den Beobachtungen von Friedrich Schlegel – anfangs sogar nur in einer Fussnote. Die Vermutung, vielleicht sogar das Wissen um die richtige Zuschreibung hatte sich allerdings schon

Abb. 3 Bildnis des Charles de Solier, Sieur de Morette, von Jacob Folkema, 1753–1757. Kupferstich, 354 × 260 mm. Beschriftet: «Quadro di Lionardo da Vinci dalla Galleria Reale de Dresda. Alto piedi 3. onc: Largo pi: 2. onc: 8. / Tableau de Léonard de Vinci de la Galerie Royale de Dresde. Haut 3. pieds 3. pouc: Large: 2. pi: 8. pouc: / Marcello Bacciarellin del: / Jacob Folkema Scúlp:». Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. B 102,4.

früher durchgesetzt. Friedrich Matthäi schrieb in seinem Galeriekatalog von 1835/37 als Anmerkung: «Man will seit einiger Zeit dieses Gemälde dem Holbein zuschreiben; um sich jedoch von dem in der Vorrede ausgesprochenen Zwecke dieses Orts- und Sachverzeichnisses nicht zu entfernen, behält man sich die Erörterung auch dieses Gegenstandes für eine beurtheilende Übersicht der Hauptgemälde dieser Galerie vor».[15]

In den Katalogen 1838 und 1843 fehlte die zitierte Anmerkung wieder, und erst von 1846 an wurde jeweils vermerkt: «In neuerer Zeit wird dieses Gemälde dem jüngeren Holbein zugeschrieben und für das Bild des Moretts, Goldschmidts Heinrichs VIII. gehalten.»[16] Nicht früher als 1856 jedoch wurde das Bild wirklich – und nicht nur in einer Fussnote – unter dem Namen Hans Holbeins des Jüngeren verzeichnet.[17]

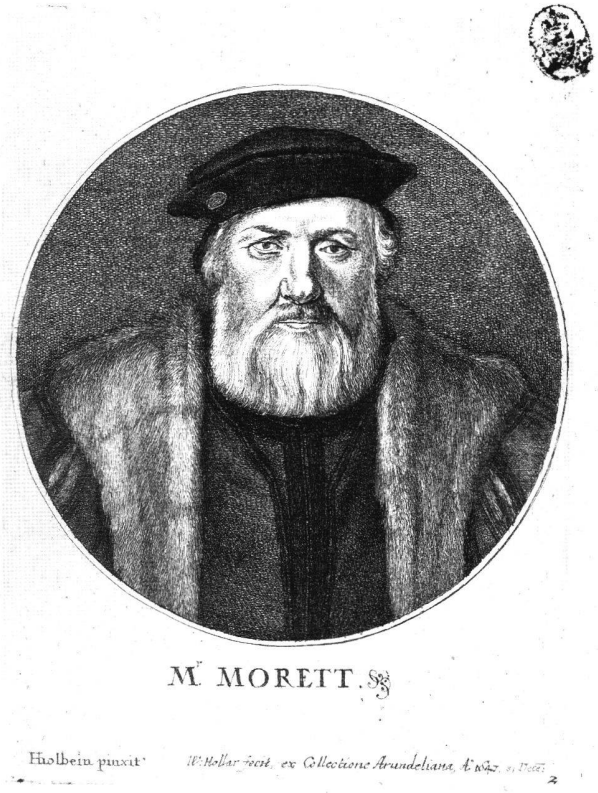

Abb. 4 Bildnis des Charles de Solier, Sieur de Morette, von Wenzel Hollar, 1643. Radierung, 145×106 mm. Beschriftet: «Mr. MORETT. Holbein pinxit *W: Hollar fecit, ex Collectione Arundeliana, A. 1643. 31 Dece*». Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. A 8204.

Aus Wilhelm Schäfers dreibändigem Galeriebuch von 1860 erfahren wir, wodurch dieses Zögern und Schwanken bedingt war, und warum Holbeins Name erst so spät zu der verdienten Ehre kam: «Nachdem durch den Regierungsantritt unseres jetzigen allverehrten Königs die Rücksicht für einen frühern allerhöchsten Wunsch, das Bild nicht offiziell umzutaufen, aufgehoben war, erhielt endlich das Gemälde als Meister Bezeichnung *Hans Holbein der Jüngere.*»[18] König Friedrich August II. von Sachsen war 1854 bei einem tragischen Unfall in Tirol ums Leben gekommen. Sein Bruder Johann wurde im selben Jahr sein Nachfolger. Glückliche Zeiten, in denen Könige sich durch die Zuschreibung von Gemälden persönlich betroffen fühlten! (So sehr die Einmischung bedenklich ist.)

Julius Hübner hatte 1856 in dem von ihm verfassten Katalog der Galerie festgestellt: «Das Bild kam, als ob auch das beste Deutsche damals nur aus Italien hätte kommen können, mit dem Modenesischen Ankauf und zwar [...] als ein Werk des Leonardo da Vinci in unsere Sammlung. So hiess es, bis zuerst Rumohr den jüngeren Holbein als Maler des Bildes nannte und von Quandt in einem trefflichen Aufsatz (S. Kunstblatt, 1846, Nr. 9) sogar die Persönlichkeit des Dargestellten überzeugend feststellte.»[19]

Es erscheint wie ein Versuch der Versöhnung zwischen den beiden so entgegengesetzten Zuschreibungen, dass im «Neuen allgemeinen Künstler-Lexicon» von Nagler 1838 bei der Biographie von Hans Holbein dem Jüngeren bemerkt ist: «Die Italiener erteilten ihm sogar den ehrenvollen Namen des deutschen Leonardo da Vinci.»[20] Zwölf Jahre später, im 20. Band, bei der Behandlung Leonardo da Vincis, wurde die Frage der Zuschreibung unseres Bildes ausführlich erörtert. Der Aufsatz von Johann Gottlob von Quandt aus dem Jahre 1846 wurde zitiert und anerkennend hervorgehoben, dass dort «aus inneren Gründen» Holbeins Autorschaft behauptet wurde: «Die dem Leonardo mit Recht und Unrecht zugeschriebenen Bilder sind alle im Schatten sehr dunkel und in den Lichtern farblos, was im Dresdner Bilde gar nicht stattfindet. Dieses Bild bewährt sich schon durch seine Dauerhaftigkeit als eine deutsche Malerei».[21]

Johann Gottlob von Quandt selbst schrieb 1856 in seinem Büchlein «Der Begleiter durch die Gemälde-Säle des königlichen Museums zu Dresden»: «Unstreitig ist dieses Bild, welches vornach für ein Gemälde von Leonardo da Vinci ausgegeben wurde, eines der grössten Meisterwerke Holbeins. Ich glaube dies auf das Vollständigste bewiesen zu haben. (Kunstblatt 1846, Nr. 9, S. 33. Über die bei der Königlichen Gemäldegalerie eingeführte Namenangabe.) Die Bildnisse, welche Holbein in England malte, sind auf dem Festlande von Europa äusserst selten und selbst in England wird man wohl wenig Gemälde des Meisters finden, welche mit einem solchen Fleisse ausgeführt und zugleich durch und durch beseelt sind, wie dieses, denn selbst die kleinste Hautfalte, jedes Haar ist wie belebt.»[22] Schon Julius Mosen hat in seinem 1844 erschienenen Büchlein «Die Dresdener Gemälde-Galerie in ihren bedeutungsvollsten Meisterwerken erklärt» das Bild bereits unter dem Namen des Hans Holbein verzeichnet und darin ein «ausgezeichnetes Werk deutschen Fleisses und deutschen Genies» gesehen.[23]

In dem angeführten Artikel im «Kunstblatt» bekannte Johann Gottlob von Quandt, dass manche Zuschreibungen in Dresden damals durchaus fehlerhaft waren und man sich darum nicht wundern durfte, dass «andere Kunstschriftsteller [...] die Dresdner Kennerschaft für unfähig» hielten. Er führte weiter aus: «Man muss freilich verstummen, so lange

man uns den Vorwurf machen kann, dass wir eines der wichtigsten Werke Holbeins für ein Gemälde von Leonardo da Vinci halten und also verrathen, wie unbekannt uns zwei der grössten Maler sind. [...] O nein! Wir wissen sehr wohl, dass es höchstens nur zwei Staffeleibilder von Leonardos Hand gibt, an deren Echtheit nicht gezweifelt werden kann.»[24] Wir finden also bestätigt, dass man in Dresden bereit war, der neuen Zuschreibung zu folgen – aber die Priorität der Erkenntnis lag eindeutig nicht bei den Kennern in der Sächsischen Residenz.

Gehen wir der Frage nach, so stossen wir auf einen Berliner Gelehrtenstreit mit sehr persönlichen Empfindlichkeiten und wohl nicht ganz ohne Bosheit, wie schon die Titel der jetzt zu zitierenden Schriften zeigen. (In Dresden scheint um 1830 oder wenig später niemand auf der Höhe der Auseinandersetzung gewesen zu sein; die heikelsten Erörterungen und Streitigkeiten über Dresdener Zuschreibungen wurden von Berlinern ausgefochten.) Alois Hirt, der anlässlich einer Reise über Wittenberg und Meissen nach Dresden und Prag 1830 seine «Kunstbemerkungen [...]»[25] veröffentlichte, die sich zu einem grossen Teil auf Gemälde der Dresdener Galerie bezogen, nannte dort Leonardo als Maler unseres Bildnisses. Dieser Zuschreibung und seiner Rezension der «Italienischen Forschungen» von C. F. Rumohr folgte schon 1832 eine von Gustav Friedrich Waagen verfasste Erwiderung unter dem Titel: «Der Herr Hofrath Hirt als Forscher über die Geschichte der neuern Malerei [...]» Wir lesen dort zu unserer Frage: «Unter allen Sachverständigen, welche ihre Kunstbildung in diesem Jahrhundert gewonnen haben, wurde das Bildnis des Lionardo schon seit langer Zeit bezweifelt und für deutschen Ursprungs gehalten. Vor einigen Jahren hat der Herr von Rumohr es durch die Vergleichung mit einem Stiche nach demselben, von W. Hollar, ausser Zweifel gesetzt, dass es wie unter diesem Kupferstiche angegeben ist, von Hans Holbein dem jüngeren herrührt, und den Engländer Morett, der Goldschmied König Heinrichs des VIII. von England war, vorstellt. Der Herr Hofrath Hirt steht daher mit seiner Äusserung (S. 29), dass es von Lionardo sei, allein da.»[26]

Hier müssen wir uns kurz dem erwähnten Kupferstich von Wenzel Hollar zuwenden (Abb. 4). Er zeigt im Rund einen Porträtkopf mit Ansatz der Schultern und trägt folgende Beschriftung und Signatur: «Mr. MORETT. Holbein pinxit . *W: Hollar fecit, ex Collectione Arundeliana, A. 0 1643. 31 Dece:*» Der Dargestellte ist deutlich und unverwechselbar dieselbe Person wie auf unserem Gemälde, nur einfacher gekleidet, mit anderer Kopfbedeckung, verändertem Gesichtsausdruck und – knolliger Nase. Man versteht, dass immer wieder Zweifel aufgetaucht sind, ob das Bild in Dresden und der Stich von Hollar wirklich direkt zusammenhängen könnten. Der Hinweis «Holbein pinxit» wurde lange so gedeutet, dass ein Gemälde das Vorbild für den Stich gewesen sein müsste. Erst später wurde verstanden, dass damit anscheinend nur allgemeiner gesagt werden sollte: Auch Holbein hat den Dargestellten in ähnlicher Weise gemalt. Aber der Stecher kannte das Gemälde nicht. Für das richtige Verständnis des Bildes und seine Zuschreibung war dieser Stich von Wenzel Hollar jedoch von entscheidender Bedeutung.

Verstehen wir Waagen richtig, so hatte sich langsam die Erkenntnis durchgesetzt, und zwar «unter allen Sachverständigen, welche ihre Kunstbildung in diesem Jahrhundert gewonnen haben», dass Hans Holbein der Maler war. Zudem hatte Herr von Rumohr beim Vergleich des Gemäldes mit dem Kupferstich von Wenzel Hollar diese Zuschreibung «ausser Zweifel» gesetzt. Schon konnte Waagen 1832 schreiben, der Herr Hofrath Hirt (der, wie uns Waagen also ahnen lässt, seine Kunstbildung nicht in «diesem Jahrhundert», sondern noch im achtzehnten gewonnen hatte!) stünde mit seiner Meinung allein da, als nämlich noch in keinem Dresdener Katalog der Name Holbein auch nur erwähnt wurde: Das sollte weitere fünf Jahre dauern, bis 1837, wie wir gesehen haben.

Abb. 5 Bildnis des Charles de Solier, Sieur de Morette, von Hans Holbein d. J., 1534. Schwarze und farbige Kreide, Feder und Pinsel in Tusche, auf rosa getöntem Papier, die vier Ecken abgeschnitten, 330 × 249 mm. Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 1977–156.

Der «Herr Hofrath Hirt» indessen wollte das so nicht auf sich beruhen lassen und verfasste seinerseits noch in demselben Jahre 1832 eine Entgegnung: «Herr Dr. Waagen und Herr von Rumohr als Kunstkenner». Hirt bemerkte dort: «[...] über das Porträt von Leonardo, das man als das Bildnis des Feldobersten Triulzi ansieht, aber jetzt Hans Holbein sein soll, mag streiten, wer Lust hat. Ich halte mich zu dem grossen Italiener, trotz aller Kupferstiche von Hollar.»[27] Hier wird nun allerdings auf alle Argumente verzichtet, um eine vorgefasste Meinung nicht aufgeben zu müssen. Die irrige Benennung des Dargestellten als «Feldhauptmann Triulzi» sei hier nicht weiter kommentiert – sie ist schon bei Nagler 1850 als Verwechslung erkannt.

Wenn aber die Zuschreibung Gemeingut war, und wenn Rumohr schon vor 1832 den englischen Goldschmied Morett ins Gespräch gebracht hatte, worin lag dann die Leistung Johann Gottlob von Quandts? Dies wird in der Rückschau nicht deutlich.

Für einige Jahrzehnte schien es, als seien alle Probleme gelöst. Man hatte ein Gemälde und (scheinbar) einen Kupferstich danach, der die wichtigsten Angaben, sowohl zum Künstler als auch zum Dargestellten enthielt – und dazu hatte man «innere Gründe», die für diesen Künstler sprachen. Trotzdem mag eine gewisse Beunruhigung geblieben sein. Der «alte herrliche Herzog», von dem Karoline Schlegel gesprochen hatte und in dem man bisweilen sogar den französischen König hatte sehen wollen – der sollte nun ein Goldschmied gewesen sein, wenn auch ein reicher und berühmter? Wilhelm Schäfer scheint gespürt zu haben, dass dafür eine Erklärung nötig war. Er schrieb 1860: «Das ernste, staatsbürgerliche Klugheit verrathende, in kräftiger Feuchte schwimmende Augenpaar [...] Der gesamte Anzug documentiert den wohlhabenden Bürger höheren Ranges, der auch bei Hofe [...] gern gesehen war.»[28] Ganz konnte sich Schäfer den Dargestellten also auch nicht ohne Verbindungen zum Hof vorstellen.

Eine neue Wendung nahm die Betrachtung und Beurteilung des Bildes, nachdem ein vorher nicht als Holbein-Kenner hervorgetretener Norweger, der kein eigentlicher Kunstgelehrter, sondern eher ein Historiker und Archivar gewesen ist, das Bild gesehen hatte: In einer kleinen Schrift, die 1881 in Christiania (in französischer Sprache) erschienen ist, stellte S. Larpent fest: «En 1872, me trouvant en face du tableau de Dresde, je ne pouvais pas me faire à la pensée de voir dans le portrait un artiste ou artisan anglais du commencement du seizième siècle. La physiognomie, la tournure, le costume, tout me semblait indiquer un noble, même un prince.»[29] Er fand einen zweiten Träger des Namens Morett, nämlich den aus Asti in Piemont stammenden Charles de Solier. Seiner Meinung nach war dessen Persönlichkeit besser mit unserem Gemälde in Einklang zu bringen, als die des Londoner Goldschmiedes.

Es schmälert das Verdienst von Larpent nicht, dass er in einigen Detailfragen wieder Verwirrung gestiftet hat: Er wollte in Zweifel ziehen, dass wirklich Holbein das Dresdener Bild gemalt hatte, dachte an die Möglichkeit, es könnte von Jean Clouet sein, konnte sich vorstellen, dass dem Stich von Wenzel Hollar noch ein ganz anderes Gemälde zugrunde gelegen hatte. Aber mit diesen Zweifeln blieb er – zu recht – allein. Von seiner Veröffentlichung an (deren zuletzt angesprochene Zweifel von späteren Autoren immer milde übergangen wurden), waren die entscheidenden Probleme wirklich gelöst: Künstler und Dargestellter konnten als bekannt gelten. Aber Zuwachs an Kenntnis gab es trotzdem immer wieder.

Waren die richtige Zuschreibung und die Benennung des Dargestellten durch vergleichende kunsthistorische Studien sowie durch das Auffinden des Stiches von Wenzel Hollar angestossen worden und wesentlich vorangekommen, so blieben doch manche Fragen, die sich aus Unterschieden zwischen dem Stich und dem Gemälde ergaben sowie aus der Unterschrift, die besagte, dass das Vorbild des Stiches sich in der Sammlung des Grafen Arundel befunden hatte. In dieser Hinsicht brachte die Erwerbung einer Handzeichnung (Abb. 5) durch die Dresdener Galerie im Jahre 1860 grössere Klarheit. Wilhelm Schäfer berichtete bereits in demselben Jahr: «Der Stich des W. Hollar war aber nicht nach dem ausgeführten Gemälde besorgt worden, sondern vielmehr nach der in der reichen Skizzensammlung des Grafen Arundel, intimsten Freundes des H., wie auch die Unterschrift besagt, vorhandenen Handzeichnung oder Porträtstudie von Holbeins Hand, welche endlich in den Besitz des Mr. Woodburn zu London übergegangen war, und 1860 aus der Versteigerung des Nachlasses dieses Kunsthändlers in anderen Besitz überging, aus dem sie jedoch durch thätige Vermittlung des Direktors Ludwig Gruner um den billigen Preis von 50 Guineen (352 Taler, 26 Ngr.) für die Gallerie noch glücklicher Weise erworben worden ist.»[30]

Karl Woermann hat im Galeriekatalog von 1887 darauf hingewiesen, dass Besitzerstempel es möglich machen, wechselnde Eigentümer bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts zurück zu verfolgen: «1860 aus dem Nachlasse des Kunsthändlers S. Woodburne in London. Vorher [...] im Besitze William Esdaile (gest. 1837), Jonathan Richardson jr. (gest. 1774) und Rich. Houlditch (gest. 1736).»[31] Nunmehr waren Vorzeichnung, Gemälde und Nachstich bekannt, und seit der Veröffentlichung von S. Larpent aus dem Jahre 1881 blieben neue Erkenntnisse nur noch in Einzelheiten möglich.

Wenn wir den Denkansatz analysieren, durch den Larpent zum Erfolg gekommen war, dann wird schnell deutlich: Es war ein erster Eindruck von dem Bild, der ihn geleitet hat. Die Suche nach einem adeligen oder sogar fürstlichen Dargestellten brachte ihn auf eine überzeugende Spur. Aber war es schon ein Beweis, dass nicht nur, wie bis dahin angenommen, ein Goldschmied den Namen Morett getragen hatte, sondern auch ein Diplomat im Dienst der französischen Krone? Der Beweis gelang erst Paul Ganz 1913; er wies auf das im British Museum in London befindliche, von Georg Habich ebenfalls 1913 veröffentlichte Buchsbaummodell zu einer Medaille hin, die offensichtlich denselben Dargestellten zeigt wie unser Gemälde – und durch Umschrift die Identität erbrachte:

«CAROLUS DE SOLARIO». Das ist kein anderer als Charles de Solier.[32]

Auch zur Biographie des Sieur de Morette und damit zur Datierung des Bildes hat Paul Ganz wichtige Fakten beigebracht und besonders betont, «dass Morette öfters nach London kam, aber nur einmal für längere Zeit dort als französischer Gesandter residiert hat, nämlich vom 2. April 1534 bis zum 11. Juli 1535. In diesem Zeitraume sind Zeichnung und Gemälde entstanden, die Technik der Zeichnung stimmt genau für dieses Datum, und das Gemälde ist schon früher aus stilistischen Erwägungen zwischen das Bildnis der französischen Gesandten von 1533 und das Porträt Heinrich VIII. in Whitehall von 1537 eingereiht worden.»[33]

Während schon Wilhelm Schäfer 1860 völlig richtig festgestellt hatte, dass für den Stich von Hollar nicht das Gemälde sondern die Zeichnung als Vorlage gedient hatte, versuchte Paul Ganz 1913 zu beweisen, dass sich das Bild kurzzeitig doch in der Arundel-Sammlung befunden habe und dem Stecher bekannt gewesen sei.[34] Der Vergleich von Zeichnung, Gemälde und Stich zeigt jedoch unzweifelhaft, dass Ganz in diesem Punkt irrte; 1949 hat er sich in seiner Gesamtausgabe der Gemälde Holbeins selbst korrigiert: «Ein Stich von Wenzel Hollar [...] scheint nach der Zeichnung gemacht zu sein.»[35]

Fügen wir hier eine knappe Biographie des Sieur de Morette an, so wie sie von Larpent und Ganz aus den Quellen und aus der historischen Sekundärliteratur erschlossen worden ist. Demnach wurde Charles de Solier, Sieur de Morette, 1480 oder 1481 als ältester Sohn des Aubertin de Solier aus Asti in Piemont geboren. Er kam schon als Knabe an den Hof der französischen Könige, war Page bei Karl VIII., unter Ludwig XII. bereits Generalkommissar der französischen Armee und zeichnete sich bei den Feldzügen der Franzosen in Oberitalien aus. Unter König Franz I. fand er 1515 für die Armee, die von Lyon aus gegen Mailand vorrückte, über den Pass von Rocca Peretta einen Weg durch das Val de Grace in die Po-Ebene. Die Schweizer hatten diesen Alpenübergang für unpassierbar gehalten und nicht besetzt – und der überraschte italienische Feldherr Prosper Colonna wurde mit zweitausend Reitern gefangen genommen. Das war das Vorspiel zu der siegreichen Schlacht bei Marignano im Januar 1515, bei der Charles de Solier die erste Kolonne der französischen Vorhut befehligte. Spätestens von diesem Tage an standen Charles de Solier und seine ganze Familie ständig in der Gunst von König Franz I.

Der siegreiche Heerführer wurde zum Kammerherren ernannt und sowohl mit diplomatischen als auch mit militärischen Aufgaben betraut. Er reiste im Auftrag des Hofes nach London und nach Madrid, nach Rom und nach Venedig. Selbst als Flottenkommandeur errang er 1527 vor Genua Erfolge, wurde dann aber 1528 vom Befehlshaber der kaiserlichen Flotte, Andrea Doria, gefangen genommen.

Zum wiederholten Male war er in England, so auch vom 2. April 1534 bis zum 11. Juli 1535. Er stand hoch in der Gunst König Heinrichs VIII., doch seine Mission war ein politischer Misserfolg. Aber gerade während dieses Aufenthaltes entstand in London das Bildnis, das nunmehr seit fast 250 Jahren in Dresden soviel Bewunderung findet. Der Dargestellte wird das Porträt zuerst nach Frankreich, dann in seine piemontesische Heimat genommen haben; es erfreute sich lange grosser Bekanntheit. 1628 bemühte sich der englische Sammler und Kenner Lord Arundel vergeblich, das Bild zu erwerben.[36] Es blieb in Italien, kam schliesslich nach Modena und 1746 unter falschem Namen nach Dresden.

Manches von dem, was in früherer Zeit über Leonardo da Vinci geschrieben worden ist, manches Urteil über seine Kunst und manche Verallgemeinerung, basierte auf dem Erlebnis von Bildern, die heute längst anderen Künstlern zugeschrieben werden. In d'Argensvilles «Leben der berühmtesten Maler» (ich zitiere die deutsche Ausgabe von 1767) werden aus Dresden zwei Bilder des Malers verzeichnet: «Herodias, welche den Kopf des Johannes in einer Schüssel trägt, ein Kniestück; das Bildnis eines Herzogs von Mayland bey Jahren.»[37] Ersteres Gemälde gilt heute als Werk des Bartolomeo Veneto, das zweite ist das hier besprochene Bild von Holbein. Macht man sich diese Falschzuschreibungen bewusst und rechnet man hinzu, dass vielleicht, ja wahrscheinlich noch andere falsche Zuschreibungen den Blick des Kunstschriftstellers getrübt und sein Urteil beeinflusst haben, dann liest man mit mehr Vorsicht, was d'Argensville allgemein über Leonardos Malerei geschrieben hat: «Der Künstler suchte alle Kleinigkeiten, als die Haare, den Bart, Kräuter, Blumen gar zu ängstlich nach dem Leben auszudrücken. Diese sclavische Nachahmung der Natur hätte er durch das Studium der Antiken verbessern können, allein er zog diese niemals zu Rathe. [...] Indem er alles zu ausführlich machen wollte, ward er trocken und die Umrisse schienen wie scharf abgeschnitten.»[38] Weniger auf Werke Leonardos, aber mit einer gewissen Begründung auf Holbein könnte dieses Urteil bezogen werden – nur dass getadelt wird, was man bewundern kann: die verblüffende Detailtreue bei kompositioneller Klarheit im Ganzen.

Betrachten wir daraufhin das Bildnis des Charles de Solier, Sieur de Morette. Eine äusserst präzise Beschreibung hat Wilhelm Schäfer 1860 in seinem Dresdener Galeriebuch geliefert. Wir können seinen Ausführungen hier weitgehend folgen. «In der That» schrieb Schäfer, «kann es die Kunst wohl nicht weiter treiben, in der Natürlichkeit der Darstellung [...] Den schönen Kopf [...] deckt ein niederes, schwarzes Stulpbarett, dessen gehackte Theile mit goldenen Wörteln zusammengehalten sind, während eine goldene, mit emailliertem Rande verzierte Agraffe, die in ihrem Mittel eine Frauenge-stalt mit der in einem Spruchbande darumgelegten Devise: DOCE. ME. FACERE. VOLUNTATEM TUAM [Lehre mich Deinen Willen zu tun] zeigt, daran befestigt ist. [...] Die Stoffe [...] Atlass und Doppeltaffet sowie lündisches Tuch [...] Der über das Weisszeug gezogene Lendner (das Unterkleid) ist von schwarzem Doppeltaffet mit von seidener feiner Litze gemustertem Brustlatze und mit goldenen Knäufchen vorn

zusammengehalten. Darüber ist das ärmellose Wams von feinstem lündischen Tuche gezogen, das ebenfalls einen mit seidener Litze gemusterten Rand zeigt, und mit einer doppeltaffetnen Scherpe gegürtet ist, an welcher der durch eine geklöppelte seidne, schwarz goldne Schnure mit dem zierlichen Dolche, von durch durchbrochener Arbeit an Griff und Scheide [...] verbundene quastenartige Wetscher hängt. Über dem Wamse ist ein goldenes, durchbrochenes Medaillon an goldener Kette angebracht. Der atlassene, mit breitem Zobelkoffer versehene Pelzburnus, mit offenen, zum grössten Theile herabhängenden Ärmeln, zeigt durch dieselben die gehackten und mit goldenen Wörteln zusammengehaltenen Ärmel des ebenfalls mit Marderpelze ausgeschlagenen Lendners, unter welchem das Weisszeug hervorquillt, das in Fabelmanschetten ausläuft. Die rechte Hand, welche meisterhaft in der Auffassung und technischen Behandlung ist, so dass sogar die Adern sowie feine Fältchen zwischen den Fingern mit seltener Treue wiedergegeben sind, hält einen hirschledernen, gehackten Stulphandschuh, während die beschuhte Linke an dem Dolche ruht. Überall, wohin man blickt, tritt dem Beschauer ein wahrhafter Wetteifer, der Holbeinschen Kunstfertigkeit mit der Natur entgegen [...]»[39]

Für den Bildhintergrund verwendete Holbein ein durchaus übliches Motiv: einen tiefgrünen Damastvorhang, stark gerafft und durch die Modellierung in Licht und Schatten äusserst plastisch wirkend. Solche Vorhänge waren schon Jahrzehnte früher üblich, und dies nicht nur für Gemälde. Als Hintergründe bei gravierten Grabplatten fanden sie, meist glatt herunterhängend, Verwendung.

Die unglaubliche Präzision, mit der Holbein alle Details in der Kleidung, beim Schmuck und beim Dolch ausgeführt hat, lässt ein grosses kunsthandwerkliches Interesse spüren. Eine Vielzahl von Entwürfen zu solchen Gegenständen sind von des Malers Hand erhalten. Joachim von Sandrart berichtete, in der königlichen Sammlung einen Band mit Entwürfen gesehen zu haben, den «dieser Künstler mit Zeichnungen von der Feder erfüllet, von allerley Tolchen [!], Gefässen, Zierathen, Bildlein und Laubwerk, als auch Beschläge zu den Scheiden, zum Degengehäng, Gürtel, Knopf zum königl. Rock, zur Hutschnur, Spangen auf die Schuh, wie damals in Gebrauch gewesen, aufs alleremsigste und bäst gemacht [...]»[40]

Trotz aller Genauigkeit, die an Holbein gerühmt wird: für die Figur, die auf der Hutagraffe dargestellt ist, gibt es zumindest drei unterschiedliche Benennungen. Carl Heinrich von Heinecken erkannte in ihr den Apostel Petrus, [41] Wilhelm Schäfer eine Frauengestalt und für Paul Ganz stellte sie Johannes den Täufer dar.[42] Jeder beschrieb die Agraffe so, als wäre keine andere Deutung der Gestalt möglich. Eigene Beobachtung scheint aber auszuschliessen, dass eine Frauengestalt gemeint sein könnte. Auch für den Apostel Petrus sprechen weder der Typus der Gestalt noch ein erkennbares Attribut, während Haltung und Gestus der Figur für Johannes den Täufer zumindest möglich scheinen. Die Umschrift der Agraffe, auf die der Maler soviel Mühe verwendet hat, dürfte ein persönliches Motto des Dargestellten gewesen sein.

Wie haben wir uns die Entstehung des Bildes zu denken? Unzweifelhaft scheint, dass am Anfang die Porträtaufnahme stand, also die Zeichnung. Sie befindet sich heute im Dresdener Kupferstich-Kabinett.[43] Auffällig aber nicht ungewöhnlich ist, dass Holbein ein Brustbild, also nur den Kopf und die Schultern gezeichnet hat. Das Gemälde hingegen zeigt die Figur bis zur Hüfte. Der Künstler arbeitete auf rosa getöntem Papier in schwarzer und farbiger Kreide, in einzelnen Partien auch mit Feder und Pinsel in Tusche. Das Gewand ist nur angedeutet, das Barett mit dem Pinsel laviert, unter Aussparung des Platzes für die Agraffe, die hier im Gegensatz zum Gemälde queroval ist.

Die Zeichnung als Bildnisaufnahme vor dem Modell konzentriert sich auf das Gesicht und gibt von der Kleidung nur sparsame, jedoch präzise Andeutungen. Die Hände (die Karoline Schlegel hätte küssen mögen) sind in keiner Zeichnung überliefert. Hat es eine solche Studie von den Händen des Charles de Solier, Sieur de Morette gegeben? Waren das überhaupt die Hände des Dargestellten? Haben Maler nicht solche Teile von Bildnissen häufig aus Studien hinzugefügt, die unabhängig von der konkreten Person verwendet wurden? Im 18. Jahrhundert war das üblich und lässt sich an vielen Beispielen nachweisen: die schönen Hände und gezierten Gesten kommen identisch auf unterschiedlichen Bildern vor – keine der eleganten Damen hatte wirklich die Hände, die ein jeweiliges Bildnis ihr zuordnet. Es ist durchaus denkbar, dass auch die Hände des Charles de Solier nicht seine eigenen waren, sondern dass sie ganz anderer Herkunft sind.

Der Vergleich zwischen dem Gemälde, der Zeichnung und dem Stich von Wenzel Hollar ergibt eindeutig, dass sich in der Arundel-Sammlung die Zeichnung befunden hat, die auch Grundlage des Stiches war. Kopfbedeckung, Kleidung und Bildausschnitt beweisen es eindeutig. Vor allem die Kopfbedeckung hat der Künstler im Gemälde verändert. Wie schon der Augenschein und noch deutlicher die Röntgenaufnahme zeigt, wurde diese Veränderung erst während des Malens vorgenommen. Es gibt deutliche Pentimenti: der Rand des Baretts war anfangs weniger breit, liess mehr vom oberen Teil der Kopfbedeckung sehen – und vor allem hat der Maler Probleme gehabt, die Agraffe an die richtige Stelle zu setzen.

Es sind nicht einfach nur Veränderungen der Kopfbedeckung, die wir zwischen Zeichnung und Gemälde bemerken, sondern es ist ein anderer, aufwendigerer Typ von Barett: ein gehacktes Stulpbarett, wie es Schäfer genannt hat. Besonders fallen die kleinen goldenen Knebel ins Auge, Schäfer sprach von Wörteln. Solche Zierformen waren in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts durchaus üblich. Viele Beispiele liessen sich nennen. Was also können wir folgern? Entweder, dass der Dargestellte im letzten Augenblick, als das Bildnis in der Ausführung schon weit vorangeschritten war, entschieden hat, eine andere, zwar ähnliche, aber reicher verzierte Kopfbedeckung tragen zu wollen, oder dass der Maler diese Verzierungen und das

andere Medaillon von sich aus (aber natürlich im Einverständnis mit dem Dargestellten) hinzugefügt hat, um ein Gegengewicht gegen all den Reichtum von Kette, Medaillon und Dolch im mittleren und unteren Teil des Bildes zu gewinnen.

Wenn Paul Ganz in seiner kritischen Gesamtausgabe der Zeichnungen von Holbein 1937 bemerkt hat: «Mit Kreide, Pinsel und Tusche von späterer Hand übergangen», dann wüsste man natürlich gern genauer, welche Partien der Bildniszeichnung des Morette er meint. In den Veröffentlichungen des Dresdener Kupferstich-Kabinettes gibt es einen solchen Hinweis auf späteren Eingriff nicht, und es bedarf wohl grossen Spürsinns, um in der so einheitlich wirkenden Zeichnung zwei Hände zu erkennen, eine von Holbein und eine «spätere». Noch weniger kann man einer anderen Bemerkung von Paul Ganz folgen: «Die Studie ist, ohne bemerkenswerte Änderungen für das Gemälde verwendet worden.»[44] Im Gegenteil, die Veränderungen sind höchst bemerkenswert.

Eines wird ganz deutlich: Das Bildnis, das so sehr Detail für Detail nach der Natur gemalt erscheint, ist eine Kombination aus Studien, die in vielen unterschiedlichen Arbeitsschritten entstanden sind. Wahrscheinlich hat das Modell gesessen, als der Kopf gezeichnet wurde. Beim Gemälde steht der Dargestellte. Das Gewand und das Barett sind nicht ganz und gar dieselben, die der Maler während der Bildniszeichnung vor Augen hatte. Als die Entscheidung zugunsten eines Hüftstückes gefallen war, und als durch die Hände, den Dolch und die kostbar gestalteten Ärmel im unteren Teil der Darstellung eine Reihe neuer optischer Akzente gesetzt waren, könnte der Maler sich genötigt gefühlt haben, auch das Barett aufwendiger zu gestalten.

Über Holbeins Arbeitsweise beim Malen eines solchen Porträts kann genauso die Lichtverteilung im Bild Aufschluss geben. Betrachten wir den Kopf: Deutlich fällt das Licht von links auf die Gestalt und modelliert, Schatten auf der rechten Seite bildend, das Gesicht. Im Gewand und in den Händen dagegen wird es sehr viel schwerer, wenn nicht unmöglich, den Lichteinfall genau zu bestimmen. Die Figur wirkt eigenartig flach; die strenge Bildparallelität bis in alle Details ist verblüffend und wird vom Licht, das anscheinend diffus von vorn kommt, unterstrichen. Das Gesicht und der Rest des Bildes sind offensichtlich unterschiedlich beleuchtet.

Erst wurde also die Figur unter bestimmten Atelierbedingungen bis in alle Feinheiten dekorativer Pracht hinein gemalt, und anschliessend der Kopf nach der Zeichnung eingesetzt, welche wiederum unter anderen Verhältnissen und bei anderem Licht entstanden war. Einzelheiten der Zeichnung sind dann im Gemälde vom Maler korrigiert worden. Die stets betonte Naturtreue des Gemäldes ist also Ergebnis unterschiedlicher Studien und in mehreren Arbeitsschritten entstanden, was auch am Licht gezeigt werden könnte.

Haben wir bisher die leicht erkennbaren Veränderungen benannt, die zwischen Zeichnung und Gemälde bestehen, so soll jetzt auf eine subtilere Korrektur hingewiesen werden. Sie betrifft die Augen. Auf der Zeichnung haben die Augen des Charles de Solier, Sieur de Morette eine schmal mandelförmige Gestalt; man könnte auch sagen, sie sind leicht zugekniffen. Noch deutlicher als in der Zeichnung wird das bei dem Stich von Wenzel Hollar sichtbar. Im Gemälde dagegen wirken die Augen, mit Übertreibung gesagt, weit aufgerissen. Der Eindruck entsteht, weil der untere Bogen des Auges weiter ausgreift. Auch die Röntgenaufnahme des Gemäldes zeigt diese schmale Augenform, und die Infrarot-Reflektographie macht im unteren Teil der Augen jeweils eine Zeichnungslinie sichtbar, die zu einem schmäleren Auge gehören könnte.

So sehr dieses Bild also realistisch und objektiv wirkt, wie eine unveränderte Aufnahme nach der Natur, so zeigt sich bei der genaueren Beobachtung doch, dass nicht nur in Auffassung und Pose, sondern auch in allen Details Gestaltung dahintersteht. Die veränderten, jetzt gross und offen blickenden Augen sind dafür ein Beispiel; und auch die Gesamtwirkung beruhte nicht auf einem einzigen optischen Eindruck – sie ist das Ergebnis der künstlerischen Erfindung des Malers. Könnte die Flächigkeit in der Wirkung des Bildes vielleicht noch dadurch verstärkt sein, dass sich Holbein bei der Zeichnung eines technischen Hilfsmittels bediente, wie es Dürer in seiner Unterweisung der Messung vorgestellt und im «Zeichner des sitzenden Mannes» 1525 abgebildet hat?

Verblüffend ist eine von Christoph Schölzel, Restaurator an der Dresdener Gemäldegalerie, mit Hilfe der Infrarot-Reflektographie gemachte Beobachtung: Über beiden Schultern erscheint eine Zeichnungslinie, leicht fahrig wirkend. Diese Linie steht vor sehr hellem Grund und zeigt, dass die Schultern ein klein wenig weiter nach unten genommen sind als mit der Unterzeichnung angelegt. Betrachtet man das Bild, dann ist über der Schulter der dunkle, grüne Vorhang sichtbar – und dieses dunkle Grün erscheint in der Infrarot-Reflektographie fast weiss. Noch verblüffender als an den Schultern ist dieser Effekt am Ärmel, rechts im Bild, zu beobachten: Das weisse Hemd, dass durch einen der Schlitze des Obergewandes sichtbar wird, berührt den weit hinunter reichenden Vorhang und es zeigt sich, dass Hemd und Vorhang fast den gleichen Helligkeitsgrad haben.

Es wird zu untersuchen sein, was für ein Pigment diesen Effekt bewirkt. Jedenfalls dürfte die Farbe, so dunkel sie ist, keinen Kohlenstoff enthalten. Marlies Giebe, Restauratorin an der Dresdener Gemäldegalerie, beschäftigt sich gegenwärtig mit diesen Fragen. Sie kam zu der Vermutung, «dass der Dresdener Damastvorhang auch ohne farbgebende Lasur als Azurit-Blau in direkter Ausmischung mit Bleiweiss gemalt ist.»

Bei Werken von dieser Bedeutsamkeit wird man immer versucht sein, herauszufinden, wo Vorbilder gelegen haben könnten und wo möglicherweise Wirkungen zu spüren sind. Oft schon ist das Bildnis des Charles de Solier, Sieur de Morette mit dem Porträt von König Franz I. von Jean Clouet verglichen worden. Bisweilen hat man das Werk des französischen Malers in Abhängigkeit von Holbein gese-

hen (und das schien eine Zeitlang eine überzeugende Idee zu sein), bisweilen aber hat man umgekehrt Holbein von Jean Clouet beeinflusst gedacht. Ersterer Gedanke war von Charles Sterling 1967 entwickelt worden,[45] letztere Hypothese, allgemeiner gefasst und nicht konkret auf das Bild von Clouet bezogen, findet sich bei Bätschmann und Griener in der allerneuesten Holbein-Monografie von 1997. Wir lesen dort: «Den Typus des höfischen Porträts übernahm Holbein von Frankreich, wenn auch die Vorbilder wegen der nicht mit Sicherheit zu lösenden Datierungsprobleme nicht eindeutig zu benennen sind. Es handelt sich um ein Halbfigurenporträt in frontaler Stellung oder leichter Drehung, in weit ausgreifender, prächtiger Kleidung. Bei Clouet, van Cleve, Gossaert und Holbein wird die Macht des Dargestellten durch die Überschneidung der Figur mit dem Bildrahmen deutlich gemacht. Den Typus repräsentiert das imposante Porträt von François I. [...] Holbein verwendete in London diesen Typ des Herrscherporträts zuerst 1534/35 für das Porträt des Charles de Solier, Sieur de Morette [...].»[46]

Ähnlich differenziert und mit aller Vorsicht hatte Cécile Scailliérez diese Frage 1996 in dem Dossier Nr. 50 zur Ausstellung «François Ier par Clouet» des Musée du Louvre behandelt. In dem Kapitel «Clouet et Holbein: influence ou coïncidence?» hat sie versucht, Quellen für diesen Bildnistyp aufzuzeigen, und hat besonders auf das Porträt von König Karl VII. von Jean Fouquet im Louvre hingewiesen, das um 1450 entstanden ist. Beide, Clouet und Holbein, wären demnach von ähnlichen Vorausssetzungen ausgegangen, hätten jedoch auf diese unabhängig voneinander reagiert.[47]

Den Beispielen, die im Dossier des Louvre zur Ausstellung «François Ier par Clouet» angeführt werden, lässt sich ein interessantes deutsches Bildnis aus den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen hinzufügen, das Hanspeter Landolt bereits 1973 für einen Holbein-Vortrag in Freiburg im Breisgau herangezogen hat. Dem Barthel Beham zugeschrieben (neuerdings von Kurt Löcher dem Hans Schöpfer) und datiert um 1530, zeigt es einen reich gekleideten, bärtigen, der Inschrift zufolge 26jährigen jungen Mann, der sogar mit beiden Händen zu den Waffen greift. Verblüffend ist die Ähnlichkeit der kostbaren Ärmel, ja der ganzen Bildnisauffassung. Wenn wir wohl mit Sicherheit davon ausgehen dürfen, dass dieses Bild unabhängig, vielleicht sogar vor dem Gemälde von Jean Clouet entstanden ist, dann bleibt wirklich nur die Erklärung, dass Bildnisse wie dieses damals geradezu in der Luft lagen. Hervorgehoben sei an dieser Stelle besonders das Bildnis eines Herrn in der Berliner Gemäldegalerie, ein Gemälde von Jan Gossaert, genannt Mabuse. Die Ähnlichkeit in der Bildnisauffassung mit Holbein ganz allgemein ist besonders eng.

Hier sei noch ein wenig bekanntes Porträt des Markgrafen Georg, genannt der Fromme, von Brandenburg-Ansbach angefügt, gemalt 1522 von Hans Krell, das sich im Evangelisch-lutherischen Pfarramt in Heilsbronn befindet. Es war in der Ausstellung «Heinrich Aldegrever und die Bildnisse der Wiedertäufer» 1985 in Münster zu sehen.

In den Zusammenhang solcher vagen Parallelen gehört wohl auch der Hinweis von Paul Ganz auf den «homme au gant» von Tizian im Louvre, ein wunderbares, aber malerisch doch sehr anders aufgefasstes Bildnis.[48] Tizians sogenanntes «Porträt eines jungen Engländers» von etwa 1545 im Palazzo Pitti in Florenz kann als ein ähnliches, wenn auch späteres Beispiel Erwähnung finden.

Etwas spätere Beispiele zeigen, dass die Beliebtheit dieses Bildnistyps noch lange weiter wirkte. Im Jagdschloss Grunewald in Berlin hängt ein Porträt des Brandenburgischen Kurfürsten Joachim II. Hektor, gemalt von Lucas Cranach dem Jüngeren um 1555, das genau in diese Reihe gehört (Abb. 6). Helmut Börsch-Supan hat von dem Bild geschrieben: «[...] eine der besten Arbeiten des jüngeren Cranach, fällt durch prächtige Kleidung und reichen Schmuck auf. Das lebensgrosse Format, die grosszügig monumentale Komposition, die Expansionskraft der Figur, auch das Schwert als Hinweis auf Wehrhaftigkeit, unterstreichen die Macht des Kurfürsten. Man spürt hinter dieser Auffassung den Einfluss Tizians. Charakteristisch für den jüngeren Cranach ist das helle Kolorit.»[49]

Vergleicht man dieses Gemälde des jüngeren Cranach mit Holbeins etwa 20 Jahre vorher gemaltem Bildnis des Charles de Solier, Sieur de Morette, so fallen als Unterschiede das etwas höhere Format auf (112 x 88,6 cm bei Cranach, 92,5 x 75,5 cm bei Holbein) und die ganz leichte Drehung des Kopfes. Auch der Schatten hinter der Figur in Cranachs Gemälde und – ganz allgemein – dessen grössere Realitätsferne sind von Holbein verschieden. Während das Porträt des Brandenburgischen Kurfürsten mehr Bild bleibt, wirkt Holbeins Gemälde etwas mehr so, als begegneten wir dem Dargestellten unmittelbar. Ansonsten ist der Gleichklang augenfällig.

Der Hinweis auf Tizian, den Börsch-Supan gibt, ist interessant und liegt auf der gleichen Ebene wie die Bemerkung von Paul Ganz, aber die Parallele ist nicht so schlagend wie der Vergleich mit Holbein und Clouet. Blicke und Gesten der Dargestellten sind bei Tizian spontaner, mehr aus dem Augenblick einer Wendung von Kopf, Blick und Körper heraus erfasst, das Zeitmass ist kürzer, Veränderung scheint möglich und bevorstehend, während bei Holbein, Clouet und Cranach die Zeit gerinnt, die Pose wie für die Ewigkeit gewählt scheint.

Friedrich Schlegel hatte von den im Louvre befindlichen Porträts Tizians verallgemeinernd gesagt: «Er geht darauf aus, die Personen mit täuschender Wahrheit und in malerischer Stellung und Anordnung frappant darzustellen [...] Am schönsten in dieser Rücksicht unter den hiesigen ist das Bildnis einer reizenden Frau; ihre aufgelösten Haare fliessen herunter, sie hält sie in der Hand und ist im Begriff, sie zu salben [...] Ganz anders, und gar nicht bloss auf den reizenden oder imposanten Effekt, geht Holbein zu Werke; er geht im Porträt auf die treueste, tiefste Wahrheit und Objektivität aus; daher meistens die Stellung ganz gerade und einfältig, der Hintergrund nur eine dunkelgrüne Fläche, alles auch in der Tracht aufs Fleissigste und Genaueste ausgeführt.»[50] Friedrich Schlegel war ein genauer

Beobachter; für seine Feststellung fand er eine Erklärung: «Da nun Holbein dem [Jan van] Eyck sich nachgebildet hat [...]».[51]

Abb. 6 Joachim II. Hektor, Kurfürst von Brandenburg, von Lucas Cranach d.J., um 1555. Holz, 112 × 88,6 cm. Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten, Jagdschloss Grunewald.

Unterscheidend und ausschliessend sagte Friedrich Schlegel noch etwas zu Holbein im Vergleich mit Mantegna: «Man glaubt [bei Mantegna] wirkliches Leben vor sich zu sehen; und wäre es wirklich so, würde man sagen: wie malerisch! Welch ein Gemälde! So fasst und stellt er die Menschen auch in seinen Porträts, dass sie frappieren [...] Sicher ist, dass ihn das in dieser Gattung unterscheidet und dass Holbein und Leonardo im Porträt ganz und gar nicht so verfahren.»[52] Wir dürfen Leonardo hier ausser acht lassen, denn Friedrich Schlegel dachte bei solchen Vergleichen immer zuerst an das Bildnis des Charles de Solier, Sieur de Morette.

Es gibt aber auch einen wohl doch grundsätzlichen Unterschied einerseits zwischen dem Bildnis des Morette und Holbeins Bildnis König Heinrichs VIII. (Tafel 21) sowie andererseits Fouquets Bildnis von König Karl VII. und von Clouets Bildnis von König Franz I.; und beiden jeweils zusammen genannten Porträts liessen sich wieder andere anschliessen, wie wir an Cranachs des Jüngeren Bildnis des Kurfürsten von Brandenburg gesehen haben. Der Unterschied besteht darin, dass die Dargestellten entweder in strenger Frontalität aufgefasst sind, oder in leichter Drehung, wobei der Blick trotz Drehung des Kopfes auf den Betrachter gerichtet sein kann.

Die völlige Frontalität hat eine weit zurückreichende Quelle, lässt sich bis zu byzantinischen Ursprüngen verfolgen und wurde anfangs auf einige wenige Darstellungsinhalte beschränkt: Christusbilder und Herrscherbilder. Als zwei von vielen möglichen Beispielen werden der dornengekrönte Christus aus dem Museo Civico in Livorno von Fra Angelico und der um 1530 datierte Christuskopf von Correggio aus dem J. Paul Getty Museum in Los Angeles herangezogen. Franz Winzinger hat Albrecht Dürers Münchner Selbstbildnis von 1500 in diesen Zusammenhang gestellt und darauf hingewiesen, dass solche Porträts idealen Konstruktionsschemata folgen.[53]

Eine verblüffende Beobachtung lässt sich an Hans Baldungs «Dreikönigsaltar» von 1507 in der Berliner Gemäldegalerie machen: Einer der Könige steht zentral im Bild, frontal dem Betrachter zugewendet, gestalterisch als Hauptfigur aufgefasst, obwohl in der traditonellen Ikonographie der Anbetung der Heiligen Drei Könige ein anderer Aufbau vorgegeben war. Nimmt man die beiden ritterlichen Heiligen Georg und Mauritius auf den Flügeln hinzu, dann erscheinen sie wie Adjutanten, der Zentralfigur flankierend beigegeben. Das Ganze wirkt hierarchisch, als Huldigung an eine Person. Was lag näher, als zu vermuten, dieser König in der Mitte könnte ein Porträt in Verkleidung sein? In unserem Zusammenhang ist nicht wichtig, wer der Dargestellte sein könnte, sondern nur, dass ein Porträt als Möglichkeit nicht auszuschliessen ist. Der Vergleich mit dem Bildnis des Charles de Solier, Sieur de Morette zeigt, dass, allerdings eingebunden in den Zusammenhang eines Altarbildes, dieses Bildnis-Motiv schon am Anfang des 16. Jahrhunderts möglich war; und es dürfte kein Zufall gewesen sein, dass gerade ein Dürerschüler diesen Altar für die Domkirche in Halle gemalt hat.

Die Frontalität der Darstellung zielt, indem sie an Christusbilder von Byzanz über Giotto und Fra Angelico zu Van Eyck und Aelbert Bouts erinnert, auf gottähnliche Vollkommenheit und damit auf Verallgemeinerung und Idealisierung. Diesen Anspruch mit Bildnisähnlichkeit zu verbinden, war eine grosse Aufgabe; dass sie gelingen konnte, zeigt Dürers Selbstbildnis von 1500 in der Alten Pinakothek in München. Andere Darstellungen in strenger Frontalität wirken ähnlich suggestiv, ohne vielleicht diesen hohen Grad von Verallgemeinerung zu erreichen.

Als Beispiele seien einige deutsche Gemälde herangezogen, eines von Barthel Beham aus der Gemäldegalerie in

Wien, eines vielleicht von Marx Reichlich aus dem Museum Ferdinandeum in Innsbruck und ein drittes von einem immer noch unbekannten deutschen Maler um 1520 aus der Dresdener Galerie (Abb. 7). Letzteres Bild kam aus der Dresdener Kunstkammer und galt dort als ein Werk Hans Holbeins des Jüngeren, der Dargestellte als Vater Martin Luthers. Zuschreibung und Benennung

Abb. 7 Bildnis eines Mannes mit schwarzer Kappe in der Hand, oberdeutscher (?) Meister, um 1520. Lindenholz, 61,5 × 44,5 cm. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Galerie-Nr. 1905.

mussten aber schon 1817 aufgegeben werden. Keiner der verschiedenen, auch in jüngster Zeit fortgesetzten Versuche, den Künstlernamen zu bestimmen, konnte überzeugen.[54] Gert von der Osten hat gemeint, es Wolf Huber zuschreiben zu können, wegen der Frontalität und wegen des Wolkenhimmels. Zum Vergleich hat er Hubers Bildnis des Jacob Ziegler aus der Gemäldegalerie in Wien herangezogen.[55] Aber das lebensvoll modellierte Dresdener Porträt ist anscheinend ohne Parallele in der altdeutschen Malerei.

Schon in die Zeit nach dem Entstehen des Porträts des Morette kommen wir mit einem faszinierenden Bild von 1540, das sich in den Sammlungen des regierenden Fürsten von Liechtenstein in Vaduz befindet. Zugeschrieben einem unbekannten Künstler der das Monogramm «AG» verwendete, verbindet es, wie Otto Benesch meinte, «Augsburgische Malkultur und Donauländisches Naturempfinden.»[56]

Das «Porträt eines Schiedsrichters» von Barthel Beham aus dem Jahre 1520 in der Wiener Gemäldegalerie verbindet das frontal wiedergegebene Gesicht mit einem leicht gedrehten Körper, macht den stechenden Blick als aufmerksames Beobachten eines Spiels verständlich, dessen Punktzahlen vom Schiedsrichter mit Kreide festgehalten werden. Hier sind Augenblickserfassung und ruhige Würdeform des frontal gesehenen Porträts spannungsvoll miteinander verbunden. Diesem Blick kann man sich nicht entziehen. Hat man sich die versteinernde Wirkung des Hauptes der Gorgo Medusa so zu denken?

Verfolgen wir unterschiedliche Beispiele, so zeigt sich, dass die strenge Frontalität einerseits oft geradezu nach einer Belebung oder leichten Drehung verlangt zu haben scheint und die Künstler dahingehend motivierte, und dass, andererseits, Bildnisse dieses Typs nicht auf Herrscherbilder beschränkt waren. Der Bildausschnitt könnte enger gefasst sein, ohne Hände oder mit den gerade noch (und mit Mühe) ins Bild gehobenen Händen – oder zur ganzen lebensgrossen Figur erweitert. Für ersteren, eng auf das Brustbild beschränkten Bildtypus sei das «Porträt eines Mannes mit Rosenkranz » von etwa 1505/1510 in der Wiener Gemäldegalerie genannt, gemalt vom Meister der Enthauptung des Johannes sowie das Bildnis des Domherren Gregor Angerer von 1519, dem Marx Reichlich zugeschrieben. Letzteres Bildnis verkörpert den Typ der gemalten Büste und hat ohne Frage italienische Vorbilder. Erinnern wir nur an das Bildnis des Dogen Leonardo Loredan von Giovanni Bellini in der National-Gallery in London (das wegen der fehlenden strengen Frontalität nicht völlig in den Zusammenhang passt).

Je mehr man sich mit etwaigen Vorbildern für Holbein beschäftigt, umso unübersichtlicher erscheint die Situation, zumal sich wirklich beim Bildnis des Morette zwei Typen von Porträts in einem verbunden zu haben scheinen: die repräsentative Halbfigur und der frontal erfasste Bildniskopf, der auch als Büste häufig verwendet wurde. Jean Clouets Bildnis von Franz I. lässt sich auch auf Raffaels «Baldassare Costiglione» im Louvre zurückführen, als repräsentative Halbfigur mit leichter Wendung. Der streng frontale Kopf bei Holbein ist den Bildnissen des Guidobaldo da Montefeltro, Herzog von Urbino und seiner Gattin Elisabetta Gonzaga verwandt, beide dem Giovanni Francesco Caroto zugeschrieben und im Palazzo Pitti in Florenz aufbewahrt. In der Plastik bietet sich für den Morette der Vergleich mit einer Terrakottabüste von Giovanni Cristoforo Romano im Museo Bardini in Florenz an, die Francesco Gonzaga darstellt.

Ein Bildnis für die ewige Dauer hatte Karoline Schlegel in dem Porträt des Charles de Solier, Sieur de Morette

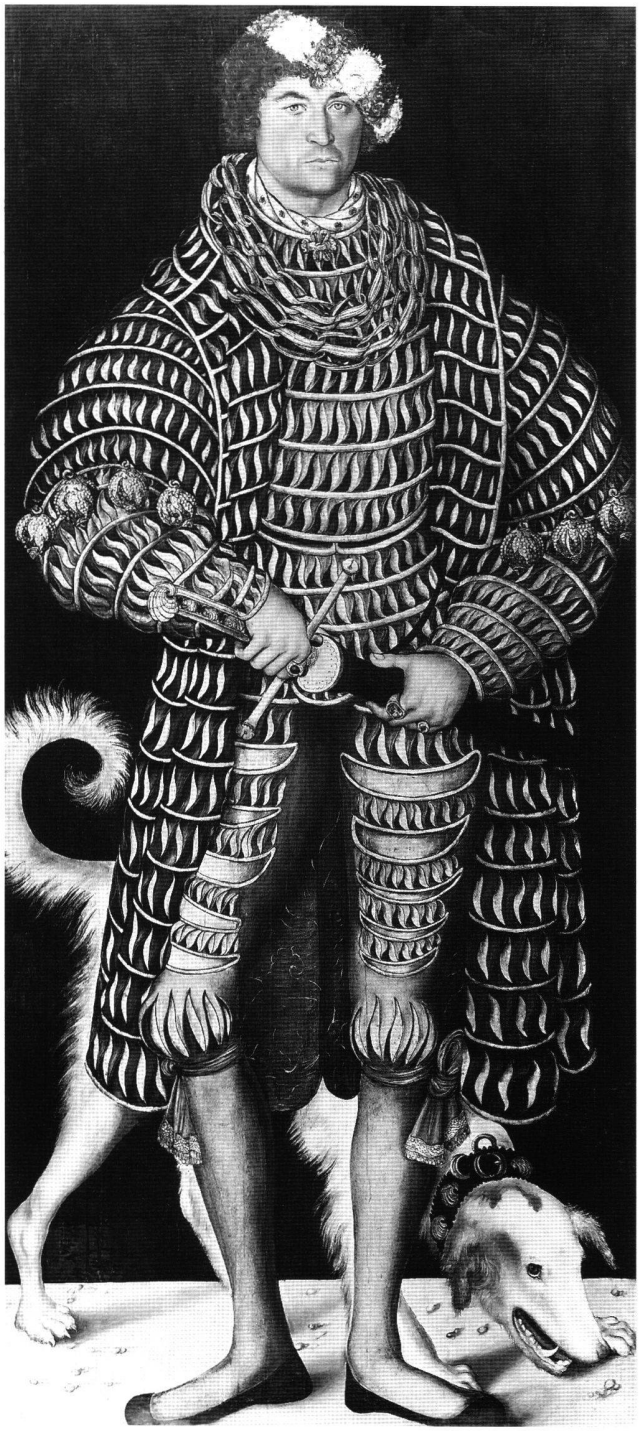

Abb. 8 Herzog Heinrich der Fromme, von Lucas Cranach d. Ä., 1514. Lindenholz, 184×82,5 cm. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Galerie-Nr. 1906 G.

gesehen. Diese Empfindung vor dem Bild war nicht nur subjektiv und von der romantischen Grundstimmung der Karoline Schlegel bestimmt, sondern ist auch für uns noch nachvollziehbar. Was aber liegt dann näher, als der Vergleich mit Werken, die, wenn nicht ewiges Andenken, so doch langes Gedächtnis bei den Nachlebenden bewirken sollten? Der Vergleich mit Bildnisdarstellungen auf Grabmälern bietet sich an. Gerade dort findet sich die strenge Frontalität, findet sich der Griff zum Schwert, zum Dolch oder zu anderem Gerät, das den Verstorbenen charakterisieren sollte.

Lebensgrosse Reliefs und gravierte Bronzeplatten wurden so gestaltet. Einige wenige Beispiele aus der Fürstenkapelle des Meissner Domes seien herangezogen, so als erstes die gravierte Bronzeplatte vom Grabdenkmal für Kurfürst Friedrich den Gütigen von Sachsen, vielleicht aus der Werkstatt von Hermann Vischer in Nürnberg, 252 cm hoch und 143 cm breit[57] sowie die gravierte Bronzeplatte als Denkmal für Kurfürst Ernst von Sachsen, vielleicht von Peter Vischer oder auch von Hermann Vischer und nach 1486 entstanden. Im «Beschreibenden Verzeichnis der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsens» von Cornelius Gurlitt heisst es: «Im Mittelfeld steht der Kurfürst auf einem Löwen, vor einem aufgespannten in Granatmuster gewebten Tuch [...] Die ganze Figur von vorn gesehen mit der Rechten den Griff, mit der Linken den Knauf des erhobenen Kurschwertes haltend.»[58]

Eine der vielen Varianten der Darstellung ist die der Grabplatte für den 1510 verstorbenen Herzog Friedrich, Hochmeister des Deutschen Ordens. Interessant ist die Bemerkung von Gurlitt: «Bei der Zeichnung der Gestalt des Fürsten dürfte jedoch eine Vorlage Lucas Cranachs anzunehmen sein».[59] Spätestens hier zeigt sich, wie schwierig es wird, Prioritäten der Formfindung festzustellen. Könnte nicht vielmehr Nürnberger Kunsttradition hinter dieser Figur stehen?

Schliesslich sei auch das Grabdenkmal einer Frau zum Vergleich herangezogen: Die Bronzeplatte für die 1510 verstorbene Herzogin Zedena, die Gemahlin Herzog Albrechts des Beherzten. Bei dieser gravierten Bronzeplatte wurde von Gurlitt nicht auf Cranach sondern auf die Nähe zur Kunst Dürers hingewiesen.[60] Der schmale Bodenstreifen und der durch den Vorhang weit nach vorn gezogene Hintergrund lässt sich beispielsweise mit den Flügeln des «Paumgartner Altars» vergleichen. Von diesen wenigen Beispielen aus dem Meissner Dom soll nicht etwa abgeleitet werden, dass Holbein auf dem Weg von Basel nach London durch Obersachsen gekommen wäre. Die Grabplatten stammen alle aus der Vischer-Werkstatt. Solche Denkmäler, nicht diese konkreten, hat man vielerorts sehen können; sie wurden von Nürnberg aus für die unterschiedlichsten Auftraggeber geliefert.

Es drängt sich der Eindruck auf, dass manche frühe lebensgrosse Bildnisse, so Cranachs Herzog Heinrich der Fromme (Abb. 8) und dessen Gemahlin Katharina von Mecklenburg, von solcher Grabmalkunst inspiriert sein

könnten. Es hat solche Grabmäler schon gegeben, als an gemalte, lebensgrosse Bildnisfiguren in Deutschland noch nicht zu denken war; und es scheint in unserem Zusammenhang nicht von Bedeutung, ob solche Grabmäler wirklich porträtähnlich waren.

Ein halbes Jahrhundert später als Cranach malte Tobias Stimmer 1564 in eben dieser Weise seine beeindruckenden lebensgrossen Bildnisse von dem Zürcher Pannervorträger Jacob Schwytzer und dessen Frau Elsbeth Lochmann, hier im Kunstmuseum in Basel. Betrachtet man nicht die ganze Figur, sondern nur einen oberen Ausschnitt, dann ist sogar wieder der Vergleich mit Clouets Bildnis von König Franz I. möglich.

Auf sehr prägnante Weise hat Ernst Heidrich 1909 formuliert: «Wie in der körperlichen und seelischen Haltung der dargestellten Personen die typischen Stimmungen der mit der Renaissance sich verbindenden Lebensauffassung zum Ausdruck kommen, ist hier nicht mehr auszuführen – man wird das Souveränitätsgefühl der Zeit am besten von dem Porträt des Morette aus erfassen können. Durchgehend ist der Ton einer vornehmen Gemessenheit. Das erste Erfordernis, dem das Bildnis genügen soll. Und in allem als der letzte Wille dieser Kultur: dass sie die höchste Einfachheit und Verständlichkeit, die rationelle Vollendung des Natürlichen selbst sein will.»[61]

Nicht emotionslose Abbildung, sondern gedankenreiches Arbeiten mit dem Ziel, das Natürliche vollendet darzustellen, genauso stellt sich Holbeins Herangehen an das Bild des Charles de Solier dar, von der Zeichnung zum Bild, mit allen Veränderungen, den Menschen vor Augen, aber erfüllt von einer Formvorstellung, die ein höchstes Urbild als verpflichtendes Muster anerkannte und damit den Dargestellten, aber auch den Künstler selbst als Schöpfer eines solchen Bildes über den Alltag weit emporhob. Hat es je ein Bildnis für die ewige Dauer gegeben, so ist es dieses!

1 Der Modeneser Ankauf wird in allen Arbeiten zur Dresdener Galeriegeschichte mehr oder weniger ausführlich behandelt. Hingewiesen sei besonders auf die Einleitung von Julius Hübner zu seinem Dresdener Galeriekatalog (von 1856 [1. Aufl.] bis 1880/84 [5. Aufl.]), auf die Veröffentlichungen von Hans Posse sowie auf jüngste Publikationen: *La Vendita di Dresda,* hrsg. von JOHANNES WINKLER mit Beiträgen von GIORGIO BONCANTI und GERALD HERES, Modena 1989. – GREGOR J. M. WEBER, *Italienische Kunsteinkäufer im Dienst der Dresdner Galerie,* in: Dresdner Hefte 40, 1994, S. 32–42.

2 Vgl. ADOLFO VENTURI, *La R. Galleria Estense in Modena,* Modena 1882, S. 360.

3 P. E. GHERARDI, *Descrizione di cento pezzi di Pitture, passati nell'Anno 1746 dalla Galleria in Modena a quella di Federigo Augusto III. Re di Polonia ed elector di Saxione del valore e prezzo di Zecchini Veneziani Cento-mila,* ms., Reggio Emilia 1752, Nr. 89.

4 ADOLFO VENTURI (vgl. Anm. 2), S. 225.

5 ADOLFO VENTURI (vgl. Anm. 2), S. 225, bezieht sich auf FRANCESCO SCANELLI DA FORLI, *Il Microcosmo della pittura,* Cesena 1657, S. 265, 266, (unser Bild dort unter dem Namen Olbeno). – Auch zitiert von S. LARPENT, *Sur le portrait de Morett dans la Galerie de Dresde,* Christiania 1881, S. 13.

6 ADOLFO VENTURI (vgl. Anm. 2), S. 225, 294.

7 PIETRO GUARIENTI, *Catalogo delle quadri, che sono nel Gabinetto di Sua Maestà,* Nr. 11, S. 29. – Vgl. ELFRIEDE LIEBER, *Verzeichnis der Inventare der Staatlichen Kunstsammlungen 1568–1945,* Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 1979, Nr. 358.

8 MATTHIAS ÖSTERREICH, *Inventarium von der Königlichen Bildergalerie zu Dresden. Gefertigt mense Julio et Augusto 1754,* S. 6, Nr. 43.

9 CARL HEINRICH VON HEINECKEN, *Récueil d'Estampes d'après les plus célèbres Tableaux de la Galerie Royale de Dresde,* Dresden, Bd. 1 1753; Bd. 2 1757. – Heinecken hat von den Gemälden Zeichnungen anfertigen lassen, die den Stechern als Grundlage für ihre Arbeit dienten. Diese Zeichnungen zeigen oft Details, die vor den Originalen mit blossem Auge nur schwer zu erkennen sind. Ein Beispiel für diese Präzision bietet die Zeichnung von Marcello Bacciarelli zu dem Bildnis des Charles de Solier, Sieur de Morette, die sich im Dresdener Kupferstich-Kabinett befindet. – Vgl. *Ausstellungskatalog Dialoge. Kopie, Variation und Metamorphose alter Kunst in Graphik und Zeichnung vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart,* Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 1970, S. 94–95, Nr. 126. – Der vollständige Text zu dem Bild in Heineckens Stichwerk, Bd. 22 1757, Nr. V, lautet: «Portrait d'un vieillard à demi-corps», peint sur bois par Léonard de Vinci, haut de 3. pieds 3. pouces, sur 2. pieds 8. pouces de largeur, gravé par Jacques Folkema à Amsterdam.

Quand on contemple le précieux travail de ce Portrait, on ne s'étonne plus, que Léonard de Vinci a été estimé & applaudi si généralement. (e)

Mais ce n'étoit pas uniquement pour ses peintures, qui méritent toute la considération possible, mais plutôt pour ses grandes qualités & pour sa noble conduite, à quoi ne contribua pas peu sa belle figure.

Ce génie vaste & sublime étoit encore versé presque dans toutes les Sciences; aussi a-t-il écrit plusieurs livres, dont pourtant jusqu'ici il n'y a rien d'imprimé que son Traité de la Peinture, mais qui démontre assès ses grandes lumières dans cet art. Tous les auteurs conviennent en même temps, que personne n'eu a sû la théorie dans un plus haut dégrès de perfection, cependant il n'avoit pas moins de pratique. Outre qu'il dessinoit correctement, il possédoit encore ce que nous appellons expression, ce qui fit distinguer ses tableaux de tous les autres peintres contemporains, Raphael même étant allé exprès à Florence pour voir ses ouvrages, fut tellement surpris de sa manière gracieuse, qu'il quitta d'abord la sienne, qu'il avoit apprise chez Pierre Perugin. Outre cela Léonard étoit encore accoutumé à terminer extrêmement ses ouvrages & à les finir jusqu'aux plus petites choses; il étoit obligé pour cette raison d'employer beaucoup de temps à ses tableaux, même il eu a laissé plusieurs imparfaits, & c'est ce qui a contribué beaucoup à l'extrême rareté de ses pièces.

On ne sauroit produire un exemple plus frappant, de tout ce que nous avons avancé, que le Portrait présent, qui peutêtre est une des plus excellentes pièces, que son pinçau jamais produit. Quoiqu'il nous soit venu de la Galerie de Modéne, nous ne savons pas cependant, qui est representé par ce tableau. L'ancien Inventaire de la dite Galerie ne donne la dessus aucun éclaircissement.

«*C'est*, y est-il dit, *le Portrait d'un vieillard à demi corps de la grandeur naturelle; ouvrage inimitable de Léonard de Vinci.*»

Quelques uns séduits par un peu de ressemblance on prétendu, que c'étoit François I. Roi de France. S'ils avoient mieux examiné les véritables traits du visage de ce Prince & calculé l'age qu'il avoit, lorsqu'il fit venir Léonard, qui peu de temps après expira entre ses bras,(a) ils auroient aisement apperçu, que l'un & l'autre, loin de quadrer avec leur systeme, étoit fait pour le renverser.

A juger de la force & de la finesse de cette pièce, elle est certainement du même temps, que le fameux Portrait de la Joconde, qu'on admire parmi les tableaux du Roi T.C.(b) & il peut aller de pair avec lui; aussi doit-il être peint à Milan dans le plus bel age de Léonard. On pourroit inférer de là, que ce pourroit être le Portrait de François Sforzia, Duc de Milan, ou de quelque autre Prince de cette maison, qui vivoit alors à Milan. Mais ce n'est qu'un soupçon & tout ce qui est certain, c'est que la draperie nous fait voir, que c'est certainement un homme d'une très grande considération. Il est richement habillé & paré à la mode de ce temps. La médaille attachée au chapeau de ce vénérable vieillard, suivant l'usage du temps, représente un St. Pierre avec la légende *Doce me facere voluntatem tuam.* Folkema s'est donné toute la peine imaginable, dans son age, même très avancé d'exprimer par le burin la finesse de cette peinture.

(e) Vasari Vol. I. Part. 3. P. 1 sequ. Borghini Riposo p. 299. Rafael du Fresne dans la vie de Léonard de Vinci, prémis à son traité de la Peinture. Mariette dans sa préface pour le Receuil de Tètes de caractère & de Charges de Léonard de Vinci.

(a) François I. n'étoit agé que de 26. ans à la mort de Léonard, arrivé en 1520. Et le Portrait, dont il est question ici, est celui d'un homme de plus de 50 ans.

(b) Lépicié catalogue raisonné, p. 12.

10 J. A. RIEDEL / C. F. WENZEL, *Catalogue des tableaux de la Gallerie électorale à Dresde,* Dresden 1765, S. 215, Nr. 245.

11 [J. A. LEHNINGER], *Abrégé de la vie des peintres dont les tableaux composent la Galerie électorale de Dresde,* Dresden 1782, Ecole d'Italie, S. 5. – Fast wörtlich findet sich diese Angabe in allen Dresdener-Literatur dieser Jahre, so schon in der *TOPOGRAPHISCHEN Geschichte der Stadt Dresden [...]* von BENJAMIN-GOTTFRIED WEINART, Dresden 1777, S. 258: «Vinci Leonardo da. 1) Das Porträt eines alten Mannes, vielleicht eines seiner schönsten Stücken. Man hat lange geglaubt, es sei das Porträt Franciscus des ersten Königs von Frankreich,

nunmehr weiss man aber, dass es Francesco Sforza, Herzog von Mailand ist.»

12 *Die Gemälde. Gespräch (1799). Athenaeum, Eine Zeitschrift,* hrsg. von AUGUST WILHELM SCHLEGEL und FRIEDRICH SCHLEGEL. Zweiten Bandes Erstes Buch, Berlin 1799, zitiert nach: *Meine süsse Augenweide. Dichter über Maler und Malerei,* hrsg. von WOLFGANG TENZLER, Berlin 1977, S. 228–289.

13 Gregor J. M. Weber und Tristan Weddigen haben die Hängung der Bilder im 18. Jahrhundert überzeugend anschaulich gemacht und in mehreren Vorträgen dargestellt, zuerst auf dem deutschen Kunsthistorikertag am 13. März 1997 in München; die Veröffentlichung ist vorgesehen.

14 FRIEDRICH SCHLEGEL, *Nachricht von den Gemälden in Paris. An einen Freund in Dresden,* in: Europa, eine Zeitschrift, hrsg. von FRIEDRICH SCHLEGEL, Ersten Bandes erstes Stück. Frankfurt a. M. 1803. Zitiert nach WOLFGANG TENZLER (vgl. Anm. 12), S. 264.

15 FRIEDRICH MATTHÄI, *Verzeichnis der Königlich-Sächsischen Gemälde-Galerie,* 1835/37, Zweite Hauptabtheilung, S. 91–92, Nr. 472.

16 *Catalog der Königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden,* Dresden 1846, S. 118, Nr. 1051.

17 JULIUS HÜBNER, *Verzeichnis der Königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden,* 1. Aufl. 1856, S. 23.

18 WILHELM SCHÄFER, *Die Königliche Gemälde-Galerie zu Dresden,* 3 Bde, Dresden 1860, Bd. 3, S. 829–835.

19 JULIUS HÜBNER (vgl. Anm. 17), S. 23. – Hübner bezieht sich auf das Kunstblatt, Stuttgart, 19. Februar 1846, Nr. 9, S. 33–36 (= Beilage zum Morgenblatt für gebildete Leser). – Vgl. INGE DAHM, *Das Schornsche Kunstblatt 1816–1849,* Phil. Diss. München 1953.

20 CARL GUSTAV NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von den Werken der Maler [...],* München 1838, Bd. 6, S. 24.

21 CARL GUSTAV NAGLER (vgl. Anm. 20), München 1850, Bd. 20, S. 318.

22 JOHANN GOTTLOB VON QUANDT, *Der Begleiter durch die Gemälde-Säle des Königlichen Museums zu Dresden*, Dresden 1856, S. 14.

23 JULIUS MOSEN, *Die Dresdener Gemälde-Galerie in ihren bedeutungsvollsten Meisterwerken erklärt von Julius Mosen,* Dresden/Leipzig 1844.

24 JOHANN GOTTLOB VON QUANDT, *Über die bei der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden eingeführte Namenangabe,* in: Kunstblatt (vgl. Anm. 19).

25 ALOIS HIRT, *Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meissen nach Dresden und Prag,* Berlin 1830, S. 29.

26 GUSTAV FRIEDRICH WAAGEN, *Der Herr Hofrath Hirt als Forscher über die Geschichte der neuern Malerei,* in: Erwiderung seiner Recension des dritten Theils der italienischen Forschungen des Herrn C. F. von Rumohr, Berlin/Stettin 1832, S. 27.

27 ALOIS HIRT, *Herr Dr. Waagen und Herr v. Rumohr als Kunstkenner,* in: Antwort auf die Schrift des Herrn Dr. Waagen gegen Hirt, Berlin 1832, S. 13, 14.

28 WILHELM SCHÄFER (vgl. Anm. 18), Bd. 3, S. 834.

29 S. LARENT, *Sur le portrait de Morett dans la galerie de Dresde,* Christiania 1881, S. 3.

30 WILHELM SCHÄFER (vgl. Anm. 18), Bd. 3, S. 830.

31 KARL WOERMANN, *Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden,* 1. Aufl. Dresden 1887, Nr. 1891. – Vgl. *Die Albertina und das Dresdner Kupferstich-Kabinett. Meisterzeichnungen aus zwei alten Sammlungen. Eine Ausstellung mit der Grafischen Sammlung Albertina Wien.* Katalog zur Ausstellung in Dresden (Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett), 1978, Nr. 140.

32 GEORG HABICH, *Studien zur deutschen Renaissance-Medaille. Christoph Weiditz,* in: Jahrbuch der königlich-preussischen Kunstsammlungen, 1913.

33 PAUL GANZ, *Das Bild des Sire de Morette in der Gemäldegalerie zu Dresden,* in: Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen, 4, Dresden/Berlin 1913, S. 30–40.

34 PAUL GANZ (vgl. Anm. 33), S. 36.

35 PAUL GANZ, *Hans Holbein der Jüngere. Gesamtausgabe der Gemälde,* Köln 1949, S. 230, Nr. 85.

36 Über die grossartige Sammlung von Gemälden und Zeichnungen Holbeins, die Howard Earl of Arundel and Surrey, Herzog of Norfolk besessen hat, berichtete schon Joachim von Sandrart. Wir lesen in der «Teutschen Akademie [...]»: «Der hoch-berühmte Graf von Arondel, der kein Gold noch Silber gespart, wann etwas von Holbein zu bekommen war, hat eine ganze Galleria von seinen Handgemälden zusammengebracht, auch ganze Bücher seiner Handrisse, theils mit der Feder umzogen und getuscht, theils ganz fleißig geschraffirt, ob wärens in Kupfer gestochen, theils mit schwarzer Kreide auf Papir groß und also meisterhaft, mit verwunderlicher Sauberkeit zusammengebracht [...].» Zitiert nach JOACHIM VON SANDRART, *Academie Der Bau-, Bild- Und Mahlerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister,* hrsg. und kommentiert von A. R. PELTZER, München 1925, S. 102.

37 ANTON JOSEPH DEZALLIER D'ARGENSVILLE, *Leben der berühmtesten Maler [...],* dt. Ausgabe, Leipzig 1767, S. 218.

38 ANTON JOSEPH DEZALLIER D'ARGENSVILLE (vgl. Anm. 37), S. 212.

39 WILHELM SCHÄFER (vgl. Anm. 18), Bd. 3, S. 834–835.

40 JOACHIM VON SANDRART (vgl. Anm. 36), S. 102.

41 CARL HEINRICH VON HEINECKEN (vgl. Anm. 9), siehe den in dieser Anm. zitierten Text.

42 PAUL GANZ (vgl. Anm. 35), S. 230, Nr. 85.

43 Über die hohe Qualität von Holbeins Zeichenkunst im allgemeinen und seine Porträtkunst im speziellen schreibt Wasilissa Alexejewna Pachomowa: «In der Konzentriertheit der Modelle Holbeins liegt etwas Geheimnisvolles; seine Linie ist voller Gefühl und Ausdruckskraft, voller menschlicher und künstlerischer Emotionalität, die es unmöglich macht, ihm eine kühle und rationale Hand zuzuschreiben.» (Aus dem Russischen übertragen): W. A. PACHOMOWA, *Die Graphik von Hans Holbein dem Jüngeren,* Leningrad 1989, S. 114.

44 PAUL GANZ, *Die Handzeichnungen Hans Holbeins des Jüngeren,* Berlin 1937, Nr. 38.

45 CHARLES STERLING, *Un portrait inconnu par Jean Clouet,* in: Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt, London 1967, S. 86–90.

46 OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER, *Hans Holbein,* Köln 1997, S. 135.

47 CÉCILE SCAILLIÉREZ, *Clouet et Holbein: influence ou coïncidence?,* in: Dossier Nr. 50 zur Ausstellung «François 1er par Clouet» in Paris (Musée du Louvre), 1996, S. 70–74.

48 PAUL GANZ, (vgl. Anm. 35), S. 230, Nr. 85.

49 HELMUT BÖRSCH-SUPAN, *Jagdschloss Grunewald,* 3. Aufl. Berlin 1988, S. 17.

50 FRIEDRICH SCHLEGEL (vgl. Anm. 14), S. 263.

51 FRIEDRICH SCHLEGEL (vgl. Anm. 14), S. 267.

52 FRIEDRICH SCHLEGEL (vgl. Anm. 14), S. 256.

53 FRANZ WINZINGER, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 8, 1954, S. 43 ff.

54 Werner R. Deusch hat das Bild 1935 frageweise für den Meister des Angerer Bildnisses in Anspruch genommen. WERNER R. DEUSCH, *Deutsche Malerei des sechszehnten Jahrhunderts.*

Die Malerei der Dürerzeit, mit einem Vorwort von F. WINKLER, Berlin 1935, S. 28, Tafel 86.

55 GERT VAN DER OSTEN, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 35, Köln 1973, S. 207–226.

56 OTTO BENESCH, *Beiträge zur Oberschwäbischen Bildnismalerei,* in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 54, 1933, S. 252–254. – Vgl. *Heinrich Aldegrever und die Bildnisse der Wiedertäufer,* Katalog der Ausstellung in Münster 1985, S. 60.

57 CORNELIUS GURLITT, *Beschreibendes Verzeichnis der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen,* Heft 40, Dresden 1919, S. 307–308.

58 CORNELIUS GURLITT (vgl. Anm. 57), S. 317, 318.

59 CORNELIUS GURLITT (vgl. Anm. 57), S. 332.

60 CORNELIUS GURLITT (vgl. Anm. 57), S. 329.

61 ERNST HEIDRICH, *Die altdeutsche Malerei,* 1909, neu bearb. von HANS MOEHLE, Jena 1941, S. 54.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2, 7, 8 : Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.
Abb. 3–5: Sächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Dresden.
Abb. 6: Staatliche Schlösser und Gärten, Berlin (Foto: W. Steinkopf).

ZUSAMMENFASSUNG

Hans Holbeins Bildnis des Charles de Solier gelangte 1745/46 aus der Sammlung des Herzogs Francesco III. d'Este von Modena in die Dresdener Gemäldegalerie. Damals galt es als ein Gemälde von Leonardo da Vinci. 1832 wurde das Porträt erstmals Holbein zugeschrieben aufgrund der Kenntnis des Kupferstichs, den Wenzel Hollar 1643 nach einer Handzeichnung Holbeins angefertigt hatte, die sich seit 1860 ebenfalls in der Dresdener Sammlung befindet. Erst der Galerie-Katalog von 1856 führte das Gemälde offiziell als Werk Hans Holbeins d.J. auf. Die zutreffende Identifikation des Dargestellten mit Charles de Solier, der sich in den 1530er Jahren wiederholt als französischer Gesandter am Hof Heinrichs VIII. aufhielt, gelang Paul Ganz 1913. Der Vergleich zwischen Vorzeichnung und Gemälde lässt Rückschlüsse auf die Art der Entstehung des Bildnisses zu: Es ist eine Kombination aus Studien, die in mehreren Arbeitsschritten entstanden sind; zunächst dürfte die Figur mit allen Details und Zutaten (Gewand, Barett, Dolch etc.) gemalt und danach der Kopf nach der Zeichnung eingesetzt worden sein. Die Einflüsse und Vorbilder für die strenge Frontalität des Bildnisses reichen von Christusbildern aus Byzanz, der italienischen Renaissance und niederländischer Meister bis hin zu lebensgrossen Grabplatten aus der Zeit um 1500.

RÉSUMÉ

Le portrait de Charles de Solier exécuté par Hans Holbein parvint en 1745/46 à la pinacothèque de Dresde en provenance de la collection du duc François III de Modène. A l'époque, on le considérait comme une œuvre de Léonard de Vinci. C'est en 1832 que le tableau fut attribué pour la première fois à Holbein, et ce sur la base d'une estampe que Wenzel Hollar avait réalisée en 1643 d'après un dessin à la main de Holbein, et qui depuis 1860 se trouve également à la pinacothèque de Dresde. Il faut attendre 1856 pour que, dans le catalogue de la pinacothèque, cette peinture figure officiellement comme une œuvre de Hans Holbein le Jeune. C'est en 1913 que Paul Ganz peut identifier précisément le personnage représenté, à savoir Charles Solier, qui vers 1530 avait séjourné à plusieurs reprises à la cour d'Henri VIII. La comparaison entre l'esquisse et le tableau permet de formuler certaines conclusions quant à l'exécution du portrait: il s'agit d'une combinaison d'études créées en plusieurs étapes; tout d'abord la figure doit avoir été peinte avec tous les détails et accessoires (habit, barrette, poignard) et ensuite la tête intégrée au tableau après le dessin. Les influences et les modèles qu'on retrouve dans cette œuvre vont des images du Christ typiques de l'art byzantin, en passant par la Renaissance italienne et par les maîtres hollandais, jusqu'aux dalles funéraires de grandeur naturelle en vogue vers 1500.

RIASSUNTO

L'opera di Hans Holbein il Giovane «Il ritratto di Charles de Solier» fu ceduta dalla collezione del Duca Francesco d'Este di Modena alla galleria di pitture a Dresden nel 1745/46. Allora veniva considerata un'opera di Leonardo da Vinci. Il ritratto venne attribuito per la prima volta a Holbein nel 1832. Tale tesi traeva spunto da un'intaglio ad acquaforte eseguito nel 1643 da Wenzel Hollar. Questo prese come soggetto un disegno di Holbein, di cui la galleria di Dresden entrò in possesso nel 1860. Ma soltanto nel 1856 il catalogo della galleria attribuò ufficialmente il ritratto a Holbein. L'identificazione di Charles de Solier, il quale nel 1530 era stato più volte inviato del Re di Francia presso la Corte di Enrico III, avvenne per opera di Paul Ganz nel 1913. Il confronto tra il disegno di preparazione e il ritratto permette alcune considerazioni sulla nascita di tale dipinto. L'opera è infatti una combinazione di un insieme di studi eseguiti in diverse fasi. In una prima fase è stata presumibilmente eseguita la figura (il busto) con i relativi dettagli e accessori (abito, berretto, pugnale, ecc.); in una seconda fase è stata poi aggiunta la testa. Il severo approccio frontale dell'opera viene influenzato da esempi dati dai ritratti di Cristo di scuola bizantina, dal Rinascimento italiano, dai Maestri olandesi nonché dalle sculture tombali in grandezza naturale del periodo attorno al 1500.

SUMMARY

Hans Holbein's portrait of Charles de Solier was transferred from the collection of Duke Francesco III d'Este from Modena to the Dresden Gemäldegalerie in 1745/46. At the time, it was still believed to be a painting by Leonardo da Vinci. In 1832 the portrait was first ascribed to Holbein on the basis of an engraving, made by Wenzel Hollar in 1643 after a Holbein drawing. The drawing has also been in the Dresden collection since 1860. It was not until 1856 that a gallery catalogue officially listed the painting as the work of Hans Holbein the Younger. In 1913 Paul Ganz succeeded in identifying the subject of the painting as Charles de Solier, who regularly visited the court of Henry VIII in the 1530s in the capacity of French ambassador. A comparison between the drafts and the painting provide clues to the emergence of the portrait. It is a combination of successive studies made as work proceeded. The figure with all details and accoutrements (clothing, beret, dagger, etc.) was probably completed first and the head then painted in after a drawing. The influences and sources for this strictly frontal likeness range from Byzantine images of Christ, the Italian Renaissance and the Dutch masters to the life-sized depictions on funerary slabs around 1500.