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: 9 (1947)

Heft: 2

Artikel: Ein verschollenes Holbeinwerk

Autor: Burckhardt, Daniel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-163342

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: 13.07.2025

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

Ein verschollenes Holbeinwerk

VON DANIEL BURCKHARDT

(TAFELN 31–32)

Alte Papiere erzählen bisweilen merkwürdige Geschichten: Als vor einiger Zeit der Verfasser zum Zeitvertreib einen der von seinem Ururgroßvater Daniel Burckhardt-Wildt angelegten Sammelbände durchblätterte, fiel ihm ein bisher von ihm stets übersehenes Blatt ins Auge: die leicht aquarellierte Zeichnung eines Frauenbildnisses alter Zeit. Auf ihrer Rückseite trägt die Zeichnung ein paar von Daniel Burckhardt-Wildts Hand geschriebene Zeilen:

«Im May anno 1786 auf Verlangen des berühmten Kunstmalers Herrn Niklaus Grooth habe ich dieses schadhafte Weiberportrait von Holbein mit einem Öhlpapier durchgezeichnet, damit die Nachwelt seiner tiefen Farben Kenntniß (habe) zur Nachahmung der alten Kunst, hauptsächlich des Nackenden, welches bei Andern als Holbein gewöhnlich ganz anders und unkennbar wird.» (Der Schreiber dieser Inschrift verweist im weiteren auf ein von ihm geführtes, leider verlorenes «Kunstjournal Nr. 2» hin mit Notizen über Vorträge, die vor einigen Basler Kunstliebhabern von Niklaus Grooth und später von Christian von Mechel gehalten worden waren.) Die Maße der Zeichnung sind: Höhe 37,7 cm, Breite 22,9 cm (Tafel 31).

Wir haben vor einem hellen, leicht grünblauen Hintergrund das Brustbild einer wohlbeleibten, etwa in den Sechzigerjahren ihres Lebens stehenden Frau vor uns, die in die Basler Kirchentracht des 16. Jahrhunderts gekleidet ist. Das weiße Kopf- und Kinntuch, der «Sturz», ist herabgeglitten und enthüllt ein breites, leicht gerötetes, freundlich, vielleicht etwas selbstbewußt dreinschauendes Gesicht. Schon der erste Blick erweckt den Eindruck, daß hier keine selbständige Bildkomposition vorliegt: die dargestellte Persönlichkeit steht nicht frei im Raume da, ihre Arme sind nicht sichtbar; sie nimmt sich aus wie das herausgeschnittene Stück einer größeren Komposition – als ein Bruchstück. Auch wäre es wohl ein einzigartig dastehender Fall, daß sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine Basler Dame in Kirchentracht, sehr wenig «repräsentativ», einzeln abmalen ließe. Offenbar haben wir also in der Pause das Fragment eines figürlichen Gruppenbildes vor uns, wohl des großen Gruppenbildnisses einer Familie.

In der oben mitgeteilten Inschrift ist das Original der Zeichnung als Werk Holbeins bezeichnet worden, offenbar als Werk Hans Holbeins des Jüngeren, da der Vater Holbein für Basel niemals in Betracht kam. Diese unserer Meinung nach völlig einwandfreie Zueignung gründet sich auf das Urteil des einst als Porträtmaler weitberühmten Stuttgarters Johann Nikolaus Grooth (1723–1797), eines als Kunsthändler und Kenner altdeutscher Malerei bei seinen Zeitgenossen hochangesehenen Mannes. Grooth ist es gewesen, den der Basler Rat berufen hat, um innert der Jahre 1769–1771 das «Abendmahl» Holbeins und die acht Passionsbilder wiederherzustellen; es handelte sich somit um eine äußerst delikate Arbeit, die dem mit ihr Beauftragten

notwendigerweise für das Gebiet holbeinischer Kunst eine sichere Kennerschaft verleihen mußte, er mochte wollen oder nicht. Grooth besaß demnach vollauf die Kompetenz, die Echtheit eines Holbeinwerkes zu beurteilen.

Welcher Zeitspanne von Holbeins Basler Tätigkeit mag das Bild (d. h. dessen Original) zuzuteilen sein? Leicht ist die Frage nicht zu beantworten, da die aus ein paar Strichen und spärlichen aquarellierten Tönen bestehende Durchzeichnung recht wenig Auskunft über die Malweise des verschwundenen Originals erteilt. Höchstens könnte man vielleicht sagen, es wäre breit und weich gemalt gewesen, da eine mehr zeichnerische Ausführung wohl auf der Pause in der Wiedergabe größerer Einzelheiten der Gesichtsmodellierung ihre Spuren hinterlassen hätte. Wer im Geist die kurze Reihe holbeinischer Frauenbildnisse der Basler Zeit an sich vorbeiziehen läßt, wird durch das sympathische – schon äußerlich, durch Einzelheiten der Kleidung verwandte – Gemälde im Haag festgehalten: das Porträt einer noch jugendlichen Bürgersfrau, das, ob Original oder getreue alte Kopie, auf Grund einer Bezeichnung vom Jahre 1655 als «Bildnis von Holbeins Gattin» gilt. Ohne Widerspruch ist von jeher die Entstehungszeit dieses Gemäldes ins Jahr 1526 versetzt worden. Soweit wir zu erkennen vermögen, dürfte somit unsere gepauste Zeichnung auf das Bruchstück eines um 1526 entstandenen größeren Holbeingemäldes – offenbar eines «Familienbildes» – zurückführen.

Hat es aber in jener fernen Zeit zu Basel schon «Familienbilder» gegeben? Im heutigen Sinn sicherlich nicht. Bildnismäßige Darstellungen ganzer Familien kamen vor der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts einzig in kirchlichen Gemälden vor, in Votivbildern. Im Bilde waren hier sämtliche Familienglieder, vom Vater bis zum Enkelsohn, kniend vereint, indem sie sich unter die Gnade des Höchsten stellten; zuweilen war solches durch den Mantel der befürwortenden Gottesmutter angedeutet, der sich über den Schultern der anbetenden Familienangehörigen ausbreitete. Einem «geistlichen» Familiengemälde solcher Art muß unser Bruchstück mit der in kirchliche Tracht gekleideten Frau angehört haben.

Bis zu diesem Punkt dürften unsre Feststellungen im geschichtlichen Sinn unerschütterlich sein. Was nun folgt, sind jedoch Mutmaßungen des Verfassers, allerdings solche, die er vor der Veröffentlichung mit Ernst bei sich bewegt hat. Wir hoffen, ihre Erörterung möge in gleichem Geist geschehen.

Wenn wir nach baslerischen Gruppenbildnissen kirchlichen Charakters suchen, denen unser ums Jahr 1526 entstandenes Bruchstück angehört haben könnte, entdecken wir bald, daß die Auswahl sehr beschränkt ist, ja beschränkt sein muß, weil die Einwohnerschaft schon seit Mitte der 1520er Jahre durch schwere Unruhen kirchlicher Art zerrissen war. Die Gemüter waren mit religiösem Fanatismus geladen, bis der wilde Ausbruch des Bildersturms von 1529 allmählich wieder Ruhe brachte – Kirchhofruhe. Die Stiftung eines herkömmlichen Votivbildes mit einer Gruppe von treu nach frommer alter Sitte ihren Rosenkranz betenden Altgläubigen wäre in dieser Zeit höchster Spannung als Provokation angesehen worden. Jeder Gedanke an das mehrfache ehemalige Vorhandensein von großen, damals durch Holbein gemalten und heute verschollenen Andachtsbildern ist abzulehnen, da sich weder in den Aufzeichnungen und Sammlungen[1] der beiden Amerbache und des Remigius Faesch, noch in den zwei Büchern des Charles Patin auch nicht die geringste Andeutung darüber erhalten hat.

Wie von selbst geraten wir hier in den Bannkreis des in seiner Art vereinzelt gebliebenen, volkstümlichsten Kirchenbildes von Holbein, der Darmstädter Madonna, zu deren Füßen die Familie des Basler Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen kniend dargestellt ist.

[1]) Sowohl Basilius Amerbach als auch Remigius Faesch waren immer darauf bedacht, ihre Holbeinsammlungen auch durch Kopien heute verlorener Stücke zu ergänzen; es brauchen hier bloß die Kopien einer verschollenen holbeinischen Kreuzigung bei Amerbach und die Folge der Propheten bei Faesch genannt zu werden.

Der Verfasser scheut sich fast, ein paar neue Gedanken über das einst vielumstrittene Bild zu äußern, dessen künstlerische Bedeutung längst schon unter Hervorhebung der Einwirkung italienischer Malerei erschöpfend behandelt und ins rechte Licht gestellt worden ist. Fast ermüdend wirkt die überlange Liste von ober- und mittelitalienischen Meistern, unter deren Einfluß Holbein bei Ausführung seines Werkes soll gestanden haben. Der Verfasser hütet sich mit Bedacht, diese Liste zu vermehren. Wer sich je schon in ein hervorragendes Tafelbild der sogenannten «deutschen Renaissance» versenkt hat, wird sich von einer Fülle italienischer Töne umrauscht gefühlt haben; es sind südliche Töne – «Nuancen», die nicht mit präzisen Künstlernamen und Werkstätten zu verknüpfen sind, ohne daß dem geschichtlichen Entwicklungsgang des deutschen Malers Gewalt angetan würde. Schon zu Holbeins Zeiten hat es so etwas wie eine «Gemeinsprache» der Renaissance gegeben; für die Wahl von Motiven waren der Nachschlagbücher sicher viele vorhanden.

Die Darmstädter Madonna stellt uns vor andere Probleme, die – obwohl von scheinbar äußerer Art – geschichtlich bedeutsam sind.

Von des Stifters – Jakob Meyers zum Hasen – ursprünglichem Plan, seine Altartafel in einem der öffentlichen Gotteshäuser Basels an einem bestimmten Platz aufzustellen, ist hier nicht zu reden. Als das Gemälde seiner Vollendung entgegenging, hat wohl Meyer selber von seinen dahingehenden Absichten nicht mehr viel gesprochen. Als Anhänger des katholischen Bekenntnisses stand er dazumal zu sehr unter dem schweren Eindruck, daß für seine alte Basler Kirche und ihre schönen Gottesdienste die Stunde geschlagen habe, denn allem Anschein nach ist an die Tafel erst ganz kurz vor der Endkatastrophe die letzte Hand gelegt worden.

Das geistige Gewicht des Werkes ruht auf der ergreifenden Gestalt des altgewordenen Bürgermeisters: Nichts Kleinliches mehr in seinem Gesicht und der Haltung, jede Geltendmachung seiner Person ist abgestreift; wir stehen mit Ehrfurcht vor einem Mann, dem das Kleine klein geworden ist.

Weit weniger eindrucksvoll sind auf der rechten Seite der Tafel die Frauen der Bürgermeisterfamilie. Die der Madonna zunächst Kniende, mit dem durch das weiße Kinntuch halbverdeckten Gesicht, soll Magdalena Ber sein, die Gattin aus Meyers erster, kinderlos gebliebener Ehe. So steht es wenigstens als Dogma in jedem Kunstgeschichtsbuch verzeichnet. Dem Verfasser kommt es als höchst unwahrscheinlich vor, daß auf einem Familienbild dem Elternpaar und dessen drei Sprößlingen auch des Vaters erste, seit fünfzehn Jahren nach kinderloser Ehe im Grabe ruhende Gattin beigesellt würde. Es wäre solches eine Annahme, wie sie schwerlich den Auffassungen alter wie neuer Zeit entspricht. Der Ehrenplatz einer Ersten in der anbetenden Frauenreihe gebührt nicht der Magdalena Ber, sondern der Mutter des Bürgermeisters, der Großmutter der kleinen Kinderschar, welche ein wenig Leben in das ernste Bild hineinträgt. Vielleicht wird die Anwesenheit von Meyers Mutter schon durch den ältesten Bericht[2] über die Darmstädter Madonna angedeutet: Es heißt dort, auf der rechten Seite der Tafel wären gemalt «uxor consulis cum filiabus». Kein Wort also von zwei Gattinnen Meyers, wohl aber eine scharfe Hervorhebung des Begriffes «Mutter und Töchter» («filiæ»), mit welch letzteren sicherlich die Schwiegertochter Dorothea und die Großtochter Anna gemeint waren.

Hier ist wohl der Ort, zu dem am Eingang unserer Betrachtung erwähnten Frauenbildnis zurückzukehren, das uns in einer alten Durchzeichnung erhalten geblieben ist. Ist uns hier vielleicht eine Nachbildung des für das Darmstädterbild bestimmten Porträts der Bürgermeistersmutter erhalten? Das Urbild wäre in diesem Fall ein Bildnisentwurf gewesen, ähnlich den drei in farbiger Kreide ausgeführten Zeichnungen der Basler Kunstsammlung. Es wäre vermessen, es hier in einer Skizze plausibel zu machen, wie sich unser Bildnis an Stelle des halbverhüllten Profilbildnisses im Darmstädterbild ausgenommen haben würde, denn wer möchte sich getrauen, es festzustellen, in

[2]) Charles Patin, Index operum Joh. Holbenii. (In Patins illustrierter Ausgabe der Laus Stultitiae des Erasmus, Basel, Typis Genathianis 1676.)

welchem Maß von «gedämpfter Ähnlichkeit» Holbein seine erste Porträtzeichnung der Mutter Meyers für die Darmstädter Madonnentafel ausgeführt hat?

Zur Frage «Umarbeitung» ist zu bemerken, daß auf der rechten Seite der Tafel durch Holbeins Hand der Änderungen mehrere vorgenommen worden sind – offengestanden nicht gerade zu des Bildes Vorteil, wenn wir die der Ausführung vorangehenden, in der Basler Kunstsammlung aufbewahrten Farbstiftbildnisse zur Vergleichung heranziehen. In den Bildnissen von Dorothea und ihrer Tochter Anna Meyer ist noch heute auf dem Darmstädterbild der frühere Zustand deutlich erkennbar. – Aber auch mit dem Kopf der sogenannten «ersten Frau» des Bürgermeisters scheint etwas «passiert» zu sein: daß der vom «Sturz» bedeckte Hinterkopf in seiner Lage als nicht ganz normal wirkt, fällt auch einem flüchtigen Betrachter auf. (Auf der Kopie in Dresden ist dieser Fehler bestmöglich verbessert worden.) Es scheint uns wahrscheinlich, daß Holbein die erste Bildnisaufnahme später in einem kleinen Gemälde, dem Original unserer Durchzeichnung, für den Sohn, den Bürgermeister, wiederholt hat. Ganz sicher ist die Dargestellte in ihrem Hause hochgehalten worden. Sie hieß Anna Galizian und gehörte der fast europabekannten, aus Piemont («Bemund») eingewanderten Großindustriellenfamilie an, die in Basel niedergelassen, im St.Albantal ihre Papierfabrik in zum Teil heute noch erhaltenen Gebäuden betrieb. Der spätere Bürgermeister war der einzige, 1482 (nicht 1480!) geborene Sohn aus ihrer Ehe mit Jakob Meyer, dem Krämer. Nach dieses Gatten frühzeitigem Tod hat sie noch zwei weitere Ehen geschlossen, was für Meyer kein Hindernis sein mußte, dieser Mutter Andenken in Ehren zu halten. – Wie ihre Gesichtszüge – besonders der Mund – es andeuten, muß Frau Anna trotz ihrem behaglichen Äußeren eine resolute Dame gewesen sein. Als Frau von italienischer Abkunft erfreute sie sich in reiferen Jahren einer gewissen Wohlbeleibtheit, wie auch auf der Darmstädter Tafel die unter dem gefältelten Kirchenmantel sichtbar werdenden Formen es zu zeigen scheinen. Daß zwischen der auf unserem Bildnis dargestellten Matrone und ihrem Sohn, dem Bürgermeister Meyer, in Augen, Nase und «fleischerner Bildung» Verwandtschaft herrsche, kann festgestellt werden.

Anna Galizians Todesjahr ist archivalisch nicht ausfindig zu machen; Ende 1517 war sie noch am Leben. Ihr Bild erweckt auch keineswegs den Eindruck, als wäre es nicht nach dem vollen Leben gemalt.

Unser letztes Wort sei dem weißgekleideten, rechts im Vordergrund des Darmstädterbildes knienden Mädchen geschenkt. Sie war des Bürgermeisters Jakob Meyer einzige Tochter, nach der Großmutter auf den Namen «Anna» getauft. Noch in sehr jugendlichem Alter muß sie mit dem späteren französischen Obersten Nikolaus Irmy vermählt gewesen sein, denn in der Irmyschen Familie wurde jung geheiratet; so war auch später Annas Sohn Balthasar als 32jähriger Mann bereits Vater von zehn rechtmäßigen Kindern. Auch mit Berücksichtigung dieser für heutige Menschen recht eigenartigen Verhältnisse fällt es schwer, in der kleinen knienden Braut rechts im Vordergrund des Darmstädterbildes ein Mädchen von dreizehneinhalb Jahren zu erkennen. In diesem Alter müßte jedoch Anna, die spätere Oberstin Irmy, gestanden haben, falls das Gemälde gemäß dem heute scheinbar unerschütterlichen kunstgeschichtlichen Dogma wirklich spätestens im Hochsommer 1526 vollendet gewesen wäre.

Gewiß, notdürftig «fertiggestellt» nach dem zwischen Besteller und Maler vereinbarten ersten Vertrag mag das Gemälde damals gewesen sein, aber das Madonnenbild, wie wir es heute zu Darmstadt in der neuen Fassung vor uns haben, sieht an größeren Stellen gewiß sehr viel anders aus als in seinem ersten Zustand. Namentlich bei den Frauenbildnissen fehlt ihm heute manches von der feinen künstlerischen Kraft des Ausdrucks und dem stillen Geistesleben, das uns bei den Basler Farbstiftentwürfen ergreift; dazu war in der ersten Fassung des Gemäldes noch die Mutter Anna, geborene Galizian, in ihrer ausgeprägten Persönlichkeit zu schauen, und die Gattin Dorothea, die geborene Kannegießer aus Thann, zeigte sich noch in der scheuen, vornehmen Zurückhaltung, wie ihn der Entwurf angibt.

Doch kehren wir zum Bildnis von Anna, der Tochter, zurück. Sie war in der ersten Fassung des Gemäldes – wie der nach jeder Hinsicht köstliche Farbstiftentwurf (Taf. 32a) und deutliche, auf der Tafel zurückgebliebene Spuren es beweisen – mit lose auf den Rücken fallendem Haar dargestellt. Es ist keine in der Verborgenheit des Frauengemaches rasch hingeworfene Studie; denn so durfte einst ein Mädchen auch in der Öffentlichkeit, ja, in der Kirche sich zeigen (siehe Dürers Porträt der Patrizierin Fürleger in Augsburg). Ihren Formen nach stellt sich Anna auf dem Entwurf als ein größeres Kind vor uns; nach ihrem leise schmollenden Gesichtsausdruck dürfte sie nicht ganz frei-

Abb. 1. Hans Heinrich Glaser
Basler Jungfrau als Patin mit dem «Jungfernbändel»,
Radierung von 1624

willig die andächtige Haltung, wie sie für das Bild notwendig war, eingenommen haben. – Ihr kindliches Aussehen finden wir leider nicht wieder auf dem endgültig fertigen Bild: Anna erscheint hier zur «Dame» gereift, ohne an ihrem früheren Reiz gewonnen zu haben. Im Gegenteil. Zwischen dem Mädchen des Farbstiftentwurfes und der grämlich dreinschauenden Frau des Darmstädter Gemäldes dürften zwei volle Jahre liegen, ein Zeitraum, für dessen richtige Bestimmung auch ein «objektives» Kriterium besteht: Auf dem Kopf der Anna gewahren wir in der Tafel von Darmstadt ein seltsames, mit Perlen besticktes «zweigeschossiges» Gebilde, unter welches die in Zöpfe geflochtenen Haare geschoben sind; an diesem kostbaren, aus Goldstoff gefertigten Kopfschmuck sind oben ein paar lebende Blumen befestigt. Hier haben wir die Frühform des bis Ende des siebzehnten Jahrhunderts in Basel üblichen «Jungfernbändels» vor uns, eines Abzeichens, das vornehmen Basler Töchtern erst mit dem Alter von sechzehn Jahren für festliche Anlässe feierlichen Charakters zustand, so etwa, wenn sie als Patinnen ihre Pflicht am Taufstein verrichteten; war das Mädchen verlobt, so durfte es in seinen «Jungfernbändel» ein paar frische Blu-

Unsere Abbildung gibt den «Jungfernbändel» wieder, wie ihn eine junge bräutliche Patin im Jahre 1624 getragen hat (Radierung von H. H. Glaser).

men stecken, wie wir solche an Annas Kopfschmuck finden[3]. Auch diese unbedeutende kostümgeschichtliche Feststellung beweist, daß zwischen der beendeten Ausführung des Madonnenbildes und dessen nachträglicher Überarbeitung mindestens zwei Jahre lagen. Mutter und Tochter waren mittlerweile älter geworden, und die Großmutter gehörte vielleicht nicht mehr zu den Lebenden. So weist alles und nicht zuletzt der Anna bräutliche Tracht frühestens auf das Spätjahr 1528 hin als die Vollendungszeit des Darmstädter Bildes in seiner heutigen, gegenüber der ersten Ausführung leicht veränderten Gestalt. Holbeins äußerer Lebensgang bestätigt auffallend in allen Teilen den hier angenommenen Verlauf der von einer zweijährigen Pause unterbrochenen Arbeit am Madonnenbilde des Bürgermeisters Meyer: Vom Herbst 1526 bis in den Hochsommer 1528 hielt sich Holbein auf Grund zuverlässiger Urkunden in England auf; eine Basler Tätigkeit ist somit für diesen Zeitraum völlig ausgeschlossen.

Vielleicht weist auch das Ornament von Annas «Jungfernbändel» auf Herkunft aus England oder aus Antwerpen hin; für Basel mutet es uns etwas fremdartig an, aber das ist es wohl gerade gewesen, was auf die kleine Anna seine Anziehungskraft ausgeübt hat.

Die Vollendung des Darmstädter Madonnenbildes war in eine ziemlich dunkle Zeit von Holbeins Leben gefallen, denn im Grunde wissen wir sehr wenig von künstlerischen Unternehmungen, die der Maler nach seiner Rückkehr aus England zur Ausführung brachte. Ein Geheimnis schwebt stets noch über der Vollendung der Rathauswandbilder und die endgültige Ausgestaltung der noch unbemalt gebliebenen Schmalseite des Ratssales.

3) In der Basler Kostümgeschichte hat der «Jungfernbändel» eine Wandlung durchlebt, indem von Jahrzehnt zu Jahrzehnt sein Umfang größer wurde und seine Ausführung reicher. Erst um das Jahr 1700 scheint der «Jungfernbändel» bei der Basler Gesellschaft ganz außer Mode gekommen zu sein. Echte komplette Stücke von stadtbaslerischer Herkunft haben sich keine erhalten.

Phot. SLM

Abb. 1. HANS HOLBEIN d. J. 1497–1543

Frauenbildnis (Anna Galizian?), nach einer Durchzeichnung von D. Burckhardt-Wildt, 1786, Basel, Privatbesitz

Phot. Öffentl. Kunstsammlung Basel

Abb. a. HANS HOLBEIN d. J. — ANNA MEYER
Tochter des Bürgermeisters Jakob Meyer. Farbstiftskizze zum Darmstädter Madonnenbild – Basel, Kupferstichkabinett

Abb. b. HANS HOLBEIN d. J. — ANNA MEYER
Ausschnitt aus der Madonna des Bürgermeisters Jakob Meyer
Darmstadt, Schloßmuseum