Originalveröffentlichung in: Probst, Jörg (Hrsg.): Reproduktion : Techniken und Ideen von der Antike bis heute ; eine Einführung, Berlin 2011, S. 156-173

Abb. 1 Die Madonna des Bürgermeisters Meyer: Original und Kopie
Links: „Darmstädter Madonna" – Original von Hans Holbein d. J., 1526/1528
Rechts: „Dresdener Madonna" – Kopie von Bartholomäus Sarburgh, 1633–1638

Lena Bader

„Chaos, Spiel, Differenz und Wiederholung"

Originale Reproduktionen im Holbein-Streit

„Er wollte nicht einen anderen *Quijote* verfassen – was leicht ist –, sondern den *Quijote*. Unnütz hinzuzufügen, daß er niemals eine mechanische Transkription des Originals ins Auge fasste; er wollte es nicht kopieren. Sein bewundernswerter Ehrgeiz war es, ein paar Seiten hervorzubringen, die – Wort für Wort und Zeile für Zeile – mit denen von Miguel de Cervantes übereinstimmen sollten."[1] Mit dieser Skizzierung eröffnet der Ich-Erzähler in einer von Borges' berühmtesten Geschichten das scheinbar paradoxale Vorhaben des fiktiven Autors Pierre Menard. Präzisierend fügt er hinzu: „Der Text von Cervantes und der Text von Menard sind Wort für Wort identisch, aber der zweite ist nahezu unendlich viel reicher. (Zweideutiger, werden seine Verlästerer sagen; aber die Zweideutigkeit ist ein Reichtum.) Es ist eine Offenbarung, hält man den *Quijote* Menards vergleichend neben den von Cervantes".[2] Borges' Schrift über den imaginären Schriftsteller bringt die Grenzen zwischen Realität und Fiktion ins Wanken, um das Authentizitätsdilemma in mehreren Stufen auf die Spitze zu treiben. Selbst Cervantes steht am Ende als Autor des Quijote auf der Kippe; das Original wird seinerseits zur imaginären Reproduktion.

Die Erzählung ‚Pierre Menard, Autor des *Quijote*' wurde vielfach als „Parabel über das Zitieren"[3] gewürdigt und gehört selbst zu den meist zitierten Werken der Literaturwissenschaft: „Es gibt wohl keinen vergleichbaren Text der Moderne, der wie Borges' Pierre Menard die Literaturkritik und -theorie angeregt hat. Er wurde als Beispiel für Intertextualität, Rezeptionsästhetik, Kontextualität, Literatur als Palimpsest oder Rhizom herangezogen".[4] Das literarische Drama um das „Paradoxon einer getreuen Kopie, die etwas grundlegend anderes sein will als eine ‚bloße Kopie'"[5] wurde wiederholt als paradigmatisches Gedankenexperiment gedeutet: Welcher Stellenwert kommt einem Werk zu, wenn dessen Autor ungewiss oder gar unbekannt ist? Kann eine Reproduktion originaler als das Original selbst sein? Was wäre eine perfekte Reproduktion? Woraus schöpfen Kopien ihre Wirkungsmächtigkeit? Folgerichtig und vor allem folgenreich hat Derrida die produktive Verwirrung um Original und Reproduktion aufgegriffen, um Borges' Erzählung in seinen eigenen Überlegungen zu Iterabilität und Aufpfropfung einen prominenten

Rang einzuräumen.[6] Auch Deleuze hat das rätselhafte Experiment Menards, über das dessen fiktiver Nachlassverwalter berichtet, als aufschlussreiches epistemisches Modell gewürdigt. Im Vorwort von ‚Differenz und Wiederholung' bemerkt er zu Borges' Erzählung: „Die exakteste, die strengste Wiederholung korreliert mit dem Maximum an Differenz".[7] Und in seinem Literaturverzeichnis notiert er als „Aspekt, unter dem das Werk mit Hinblick auf unseren Gegenstand zitiert wird": „Chaos, Spiel, Differenz und Wiederholung".[8]

Der Holbein-Streit – ein Paradigma der Kunstgeschichte

Es gibt auf Seiten der Kunstgeschichte ein Ereignis, dem die Wissenschaftsgeschichte einen ähnlich paradigmatischen Stellenwert zuerkannt hat: der sogenannte Holbein-Streit, eine im 19. Jahrhundert stattgefundene Debatte um zwei Versionen der „Madonna des Bürgermeisters Meyer" von Hans Holbein d. J., die ebenfalls um den „anscheinenden Widerspruch [kreist]: daß eine Copie echter als das unbezweifelte Original erscheinen könne" (Abb. 1).[9] Anders als in Borges' Erzählung gaben zwar weniger Übereinstimmungen zwischen den zwei Versionen Anlass zur Irritation als vielmehr die Abweichungen der Kopie, die „Rücksichtslosigkeit gegen das Original, mit welcher die Abänderungen im Dresdener Exemplare geschehen sind"[10] – das Dilemma aber ist nicht minder komplex. Zu Recht spielt der frühe Bilder-Streit für die kunsthistorische Forschung eine ähnlich charakteristische Rolle wie Borges' Erzählung für literaturwissenschaftliche bzw. sprachtheoretische Untersuchungen. Die Debatte, die auch im Zusammenhang mit bildtheoretischen Überlegungen aufzutauchen beginnt, zählt inzwischen zu den kanonischen Themen der Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte. Grundsätzlicher und emphatischer könnten die Bestimmungen nicht sein: „Krise der Kunstgeschichte",[11] „the most bitter and most extended [controversy] that has ever been aroused by a work of art",[12] „eines der spannendsten Kapitel der deutschen Kunstgeschichtsschreibung",[13] „Gründungsmoment einer akademischen Kunstgeschichte",[14] „Paradigma wissenschaftlicher und kennerschaftlicher Auseinandersetzung" etc.[15]

Das Authentizitätsdilemma, aus dem der Holbein-Streit hervorgeht und das vielfache Parallelen zu Borges' Erzählung bereithält, wurde jedoch kaum als produktive Verwirrung um Original und Reproduktion gewürdigt. Hier gehen die Beispiele aus Kunst und Literatur auseinander; konträrer könnte ihre Rezeption nicht sein. Über weite Strecken dominieren apodiktische Begriffe von Kopie und Original die Forschung zum Holbein-Streit. Es erstaunt kaum, dass weder die verschiedenen Übermalungen des Originals, die eigenen von Holbein sowie die späteren Retuschen, noch die Restaurierungen der zwei Gemälde in diesem Zusammenhang eine besondere Rolle spielen. Historizität und Variabi-

lität von Original und Kopie scheinen zugunsten ihrer strikten Separierung in den Hintergrund gedrängt. Prägend waren insbesondere Max J. Friedländers frühe Stellungnahmen zum Holbein-Streit. Sie gehen einher mit expliziten ideologischen Werturteilen zugunsten einer strengen Hierarchisierung von Vor- und Abbild: „Kopierend schaltet der Maler seine eigene Sehweise aus. Der schöpferische Meister setzt das Gesamt seiner geistigen und seelischen Kräfte ein, der Kopist nur Gedächtnis, Auge und Hand. Wer den Unterschied zwischen Entstehen und Machen fühlt, wird sich nicht leicht täuschen lassen. Das Original gleicht einem Organismus, die Kopie einer Maschine".[16]

Reproduzierte Originale und originale Reproduktionen

Anders als Kategorisierungen und Radikalisierungen im Rückblick suggerieren (wollen), zeigen die Quellen aus dem 19. Jahrhundert eine überraschende Vielfalt an Positionen und Alternativen jenseits von „Echtheitsfetischismus"[17] oder „Attributionalismus".[18] Original und Kopie werden nicht nach einem hierarchischen (Vor-)Verständnis geschieden, sie werden einer kritischen Zusammenschau wechselseitiger Erhellung unterzogen. Das gilt selbst noch für die „enthusiastischen Kunstgeschichtler", die Aby Warburg später als „Attributzler", „Nebenwisser" oder Heroenverehrer" beschimpfen wird:[19] Ausgerechnet Friedländers Lehrer, Adolph Bayersdorfer, sollte das Dresdener Bild als „Correktiv des Originals"[20] würdigen und selbst Wilhelm Bode, den Friedländer ebenfalls anerkennend anführt, warf *nach* der folgenreichen Holbein-Ausstellung von 1871 die Frage auf „welche Bedeutung behält das Dresdener Bild als Kopie neben dem Darmstädter Originale?"[21] Beide Positionen sind symptomatisch und fordern zu einem Perspektivwechsel in der Retrospektive auf. Sie konterkarieren Friedländers Beobachtungen und verleiten dazu, die Debatte in Anlehnung an Deleuze und das nomadische Denken zu befragen: „Die Differenz und die Wiederholung sind an die Stelle des Identischen und des Negativen, der Identität und des Widerspruchs getreten. Denn nur in dem Maße, wie man die Differenz weiterhin dem Identischen unterordnet, impliziert sie das Negative und läßt sich zum Widerspruch treiben."[22] Vor diesem Hintergrund betrachtet, erscheint die verbreitete Charakterisierung der Debatte als einen „von den Kennern eindeutig entschiedenen Streit um Original und Kopie"[23] bedenklich, leitet sie doch den ‚Sieg der Kunstgeschichte' vom Triumph des originalen Kunstwerks ab und vice versa. Die Divergenz ist symptomatisch und wirft kritische Fragen auf, sowohl nach dem Selbstverständnis der Kunstgeschichte als auch nach den methodologischen Prämissen der facheigenen Geschichtsschreibung.

Der Holbein-Streit deutet auf eine umfassende Bildorientierung der Kunstgeschichte. Nicht allein zeitlich koinzidieren die Ereignisse; sowohl thematologisch als auch methodologisch korreliert die Debatte mit der Formierung

der Kunstgeschichte als akademische Disziplin. Das programmatische Credo einer Kunstgeschichte ad oculos findet im Holbein-Streit ein pragmatisches Pendant und materialisiert sich in einer Vielzahl von Reproduktionen. Drei Beispiele dieser bisher weitgehend vernachlässigten Bildgeschichte sollen im Folgenden vorgestellt werden, um einen alternativen Rückblick auf die Debatte vorzuschlagen. Exemplarisch verdeutlichen sie, inwiefern im Holbein-Streit nicht ein Original und eine Kopie, sondern die multiplen Implikationen ihrer vielfältigen Bezugsmöglichkeiten zur Diskussion stehen, inwiefern also die Frage nach Original und Kopie innerhalb der Kunstgeschichte eine Frage nach ihren dynamischen, bildhistorischen Konstellationen bedeutet. Vor diesem Hintergrund wird zugleich erkennbar, inwiefern der Holbein-Streit nicht bloß ein kennerschaftlicher Streit um zwei *Kunst*-Werke ist, sondern als umfassender *Bilder*-Streit um Theorie und Praxis der Reproduktion hervortritt.

Chronologisch setzen die folgenden Beispiele dort an, wo die Forschung zum Holbein-Streit in der Regel aufhört, d. h. nach 1871: nachdem im Rahmen der Dresdener Holbein-Ausstellung die zwei Gemälde erstmals im Original gegenübergestellt worden waren und nachdem im Anschluss an den daraus hervorgegangenen Holbein-Kongress zwei offizielle Presseerklärungen zur Streitfrage veröffentlicht worden waren – eine Stellungnahme von Seiten namhafter Kunsthistoriker, wonach das Bild aus der Dresdener Gemälde-Galerie eine „freie Kopie" sei,[24] und eine Erklärung zahlreicher Künstler, die für das Dresdener Bild eintraten, das Darmstädter Exemplar jedoch aufgrund der starken Übermalungen in Zweifel zogen.[25] Zwar wurden von Seiten der späteren Forschung vorrangig die Transformationen der Kopie hervorgehoben;[26] wie die Diskussionen nach 1871 jedoch unmissverständlich zeigen, waren die Veränderungen am Darmstädter Bild mindestens ebenso bedeutend. Ein doppeltes Dilemma bestimmt den Streit: auf der einen Seite ein gealtertes, vergilbtes und zudem zwischendurch antiquisierend übermaltes Original, auf der anderen Seite eine Kopie, die nach Vorlage des noch nicht übermalten Originals erstellt worden war, aber modernisierend transformiert wurde. Die Veränderungen im Dresdener Bild, vor allem die aufgelockerten Proportionen, wurden größtenteils als Verbesserungen empfunden, woraus man gewohnt war, Argumente für die Authentizität beider Bilder abzuleiten. Das Dilemma von „Holbeinischer" erscheinender Kopie[27] und fremdartig wirkendem Original konnte im Rahmen der großen Holbein-Retrospektive von 1871 nicht geklärt werden; im Gegenteil, es radikalisierte sich. Im Vergleich der zwei Versionen traten die ‚Vorzüge' des Dresdener Bildes umso deutlicher hervor, während die vergleichende Zusammenschau mit einer Vielzahl weiterer Werke Holbeins wiederum die Irritationen und das Befremden gegenüber dem Darmstädter Bild verstärkte (aber ohne dass man sich über die Ausmaße der fremden Übermalungen bewusst wurde). Dadurch dass sie die Eigentümlichkeiten beider Bilder eindringlich vor Augen führte, musste die kontrastierende Gegenüberstellung die beteiligten Akteure zwangsweise vor eine diffizile Situation stellen.

Wiederhergestelltes Original

Erst 16 Jahre nach der Holbein-Ausstellung konnte der prekäre Status des Originals nuanciert werden, nachdem die Restaurierung des Gemäldes 1887 offenbarte, dass das Darmstädter Bild nicht nur mit einem verdunkelnden und inzwischen schimmelnden Firnis, sondern auch von massiven Übermalungen überdeckt worden war. Aufmerksam verfolgt die Presse „das seit Jahren weitaus bedeutendste Ereigniß dieser Art in unserer Kunstwelt".[28] Es sind Superlative der Bewunderung und eine neue Flut an Aufsätzen, die auf die Restaurierung folgen und die „Wiedergeburt der Holbeinschen Madonna"[29] als eine „Auferstehung der wunderbarsten Art"[30] feiern: „ein wahres Wunder enthüllte sich vor unser Augen: das Bild steht heute neugeboren vor uns, in der ganzen hellen klaren Farbenpracht, die ihm der große Meister vor fast vier Jahrhunderten verliehen, so frisch und lebensvoll, als wäre eben erst der letzte Pinselstrich daran geschehen."[31] Einige Stimmen gehen gar so weit zu behaupten, dass „man erst jetzt habe sehen können, dass es ein Original von Holbein sei".[32] Die Kommentare der Zeit lassen keinen Zweifel daran, dass die Restaurierung der Darmstädter Madonna als Potenzierung des Originalerlebnisses wahrgenommen wurde: das „Kleinod deutscher Kunst [wird] neu geschenkt";[33] zuvor hätte man „nur eine mehr oder weniger unsichere Vorahnung" gehabt.[34] Kurz: die wiederherstellende Restaurierung des Bildes bringt das Original des Originals hervor.

In einer bemerkenswerten Gegenüberstellung findet die vielfach kommentierte Multiplikation auch bildhaft einen Niederschlag. In Form von zwei Holzschnitten zeigt die *Deutsche Kunstgeschichte* von Hermann Knackfuß „das Original" in einer Gegenüberstellung seiner zwei Versionen: links im „getrübten Zustande", rechts im „wiederhergestellten, ursprünglichen Zustande" (Abb. 2).[35] An die Stelle der zwei Variationen der Holbein-Madonna, der Dresdener und der Darmstädter, treten zwei ‚Momentaufnahmen' desselben Gemäldes: eine Gegenüberstellung von zwei Zuständen eines Bildes. Vor dem Hintergrund zeitgleicher Diskussionen um Momentphotographie und Phänomene des Déjà-vu gewinnt die bildhistorische Inszenierung zusätzliche Brisanz: „Wer das Bild vor und nach der Wiedergeburt gesehen, der begreift kaum, daß er dasselbe Werk vor sich hat".[36] Den überlieferten Mitteilungen zufolge muss vor allem die Darstellung der Porträts stark verändert worden sein: „Eine graubraune, stumpfe, reizlose Farbe, geistlos aufgetragen, deckte die prächtigen Köpfe des alten Meisterwerkes, deren Individualität und Ausdruck schwer schädigend, kaum einen Schatten ihrer früheren Meisterhaftigkeit zeigen."[37] Als visuelles Pendant der überlieferten Berichte vermittelt der anschauliche Vergleich einen umso eindringlicheren Eindruck der bildhaften Transformationsprozesse: „Am stärksten war der Kopf des Bürgermeisters übermalt und in Form und Ausdruck verunstaltet" (Abb. 3). Weiter wird

Abb. 2 Darmstädter Madonna vor und nach der Restaurierung von 1887

Abb. 3 Details aus Abb. 2

berichtet: „In dem Madonnenkopf waren die Schatten sehr verstärkt, die Haare etwas mehr in die Stirne hereingezogen, der Raum zwischen Augen und Brauen sehr tief gedeckt, der Mund, namentlich die Oberlippe, vergrößert, die Mundwinkel in die Höhe gezogen, das Doppelkinn zugestrichen, der Hals dunkler abgetönt". Am brisantesten aber waren die Veränderungen des Christuskindes: „Das Gesicht des Kindes, namentlich der untere Theil, war vollständig verändert, statt mit etwas schmerzlichen Ausdrucke lächelnd dargestellt".[38] Ausgerechnet an diesem Detail sollte sich eine intensive Diskussion in Wort und Bild entzünden.

Die viel diskutierte ‚Kinderfrage', die heute weder am Original selbst noch (seit 1887) anhand von dessen Reproduktionen studiert werden kann, spielt im Holbein-Streit eine zentrale Rolle. Unzählige Publikationen widmen sich dem brisanten Detail, das bereits früh zu einem viel diskutierten Politikum avanciert. Aus heutiger Perspektive betrachtet, zeigt sich darin ein nicht minder relevantes Bildproblem: Die ‚Kinderfrage' bezeugt nicht nur die einschneidende Bedeutung der Restaurierung, sie betont vor allem Brisanz und Relevanz des historischen Bildmaterials. Am originalen Kunstwerk allein lässt sich die Frage kaum zufriedenstellend erörtern, nur als „Bildhistoriker"[39] kommt der Wissenschaftshistoriker hier weiter. Die Geschichte der Holbein-Madonna nötigt ihn, die Geschichte ihrer Reproduktionen mit einzubeziehen. Einen ursprünglichen Zustand wird man daraus nicht rekonstruieren können, wohl aber die Dynamik seiner Transformation (Abb. 4). Die Knackfußsche Gegenüberstellung ist diesbezüglich symptomatisch: Indem sie nicht nur die Veränderungen am Original, sondern auch die Veränderung des Originals reproduziert, formuliert sie ein visuelles Problem. Der Vergleich setzt einen Ausschnitt kunsthistorischer Bildgeschichte ins Bild, um die Variabilität des Originals vor Augen zu führen und die Reproduktion infolge ihrer anschaulichen Produktivität als bedeutenden Bildprozess zu würdigen. Die zwei Momentaufnahmen zeigen nicht bloß zwei Momente der Debatte, sie bezeugen zugleich den prekären Status des Originals, um den Holbein-Streit auf paradigmatische Art und Weise zu begründen. In dieser Dekonstruktion entschwinden starre Grenzen und hierarchische Polarisierungen. Wie die folgenden zwei Beispiele bestätigen, kommt es zu vielfachen Verflechtungen zwischen Original, Kopie und Reproduktion.

Der Kopist als Autorität

Wie viele seiner Künstler-Kollegen sprach sich der Maler Hans Julius Grüder entschieden für das Dresdener Bild aus. Er unterzeichnet die Gegenerklärung und wird in seinem Votum von Seiten der Dresdener Museumsleute prominent unterstützt. In seinem Katalog von 1860 bemerkt Wilhelm Schäfer ausdrück-

Abb. 4 Reproduktionen im Vergleich: Dresdener Madonna (oben) und Darmstädter Madonna (unten)

lich, Grüder sei als Künstler in besonderer Weise zu einer Stellungnahme qualifiziert, zumal er zahlreiche Studien nach Holbein erstellt habe, darunter auch „getreue Copieen" der Basler Studienzeichnungen zu dem umstrittenen Gemälde.[40] Anders als selbst die Mehrzahl der Dresdener Künstler sprach sich Grüder noch 1860 gegen die Echtheit des Darmstädter Bildes aus. Ihm zufolge sei das Bild kein Original Holbeins, sondern eine Kopie, allerdings „eine mehr als *Replica* behandelte Copie". Das Dresdener Bild wäre demnach das ursprüngliche Original. Grüders eigene Nachbildungen werden in diesem Zusammenhang als Argument für dessen „anerkennungswerte Competenz in dieser Angelegenheit" behandelt.[41] Umso höhere Aufmerksamkeit galt daher der Tatsache, dass Grüder auch das Gemälde selbst kopiert hatte (Abb. 5).[42] Exemplarisch berichtet Schäfer, unter Bezugnahme auf die vorhergehenden Kopien der Studien zur Holbein-Madonna: Grüder habe sich „mit diesen Vorkenntnissen und dem, einem geschickten und fleissigen Copisten nur möglichen, genauesten Studium des dresdener Bildes nach Darmstadt begeben […], um auch das dortige Bild nicht nur in Augenschein zu nehmen, sondern dasselbe möglichst gründlich und vergleichend zu betrachten."[43] Grüders Kopien der Studienzeichnungen werden als Erkenntnisakt gewürdigt (‚mit diesen Vorkenntnissen') und als fruchtbare Vorarbeit für die spätere Kopie des (vermeintlichen) Originals verhandelt. Die Tätigkeit der Nachbildung, so das Argument, biete eine Form vertiefter Aufmerksamkeit, die dazu befähigt, ein

Bild ‚nicht nur in Augenschein zu nehmen', sondern es künstlerisch-kritisch zu betrachten und sehend-nachahmend zu analysieren. Die Nachbildung wird zum Ausweis der Kennerschaft, die künstlerische Autorschaft sichert die kunsthistorische Autorität.

Grüders Kopie (der Kopie), die heute im Dozentenzimmer des Basler Kollegienhauses hängt, war eine Auftragsarbeit und wurde 1860 dem Baseler Museum zum 500jährigen Jubiläum der Universität überreicht. Der Auftrag wurde von Seiten des Schweizer Generalkonsulats unterstützt und von Julius Schnorr von Carolsfeld, dem damaligen Direktor der Dresdener Gemälde-Galerie mit Blick auf „die Wahl des Künstlers, einer der tüchtigsten unserer jüngeren Maler",[44] zur Bewilligung empfohlen. Grüders Kopie zählt zu den raren frühen Farbaufnahmen der Dresdener Madonna und spielt eine zentrale Rolle innerhalb der Debatte, nicht jedoch in der späteren Forschung zum Holbein-Streit. Über die Hintergründe des Auftrags informieren überlieferte Auszüge aus der Korrespondenz zwischen Basel und Dresden. Drei Monate vor Ablauf der Frist berichtet Julius Hübner, damals Inspektor der Gemälde-Galerie, Wilhelm Wackernagel über das Schaffen von „Freund Grüder": „Was er bis jetzt machte berechtigt vollkommen zu der Annahme, daß die Copie ihres Platzes würdig sein wird".[45] Wie später bei Borges wird in den Kommentaren zu Grüders Kopie weniger auf die äußere Identität und vielmehr auf die vorgängige Rezeption des Originals eingegangen. Werden dort „Lesen

Abb. 5 Hans Julius Grüder, Kopie der Dresdener Madonna, 1860

und Schreiben in ihrer Wechselwirkung vorgestellt",[46] gehen hier Sehen und Reproduzieren ineinander über. Auch Schäfer rückt nicht das Ergebnis selbst, sondern den Arbeitsprozess, die Tätigkeit des Kopierens in den Vordergrund. Der Fokus liegt hier wie dort auf der jeder Kopie voraus- und zugrunde liegenden Auseinandersetzung mit dem Original: die kritische Arbeit am Bild, die als wichtiger Erkenntnisprozess gewürdigt wird und den Künstler entsprechend auszeichnet, indem sie ihn für eine fundierte Stellungnahme qualifiziert. Kurz: Der Kopist wird qua seiner Kopiertätigkeit zur kunsthistorischen Autorität. Wie das folgende Beispiel zeigt, wurden umgekehrt auch Kunsthistoriker zu Bildproduzenten.

Die Kunst der Reproduktion

Um den Holbein-Streit in seiner Komplexität rekonstruieren zu können, muss man berücksichtigen, dass auch und gerade von Seiten der Kunsthistoriker das Dresdener Bild nach 1871, d. h. nach dessen Entlarvung als Kopie, *nicht* herabgesetzt wurde. Der spätere Holbein-Spezialist Heinrich Alfred Schmid betont:

„nicht ohne Grund haben gerade einige der geistvollsten Kunstgelehrten gegen die allgemeine Verurteilung des Dresdener Bildes protestiert."[47] Nachdem die Restaurierung des Darmstädter Originals 1887 die Nachteile in der Farbgebung korrigiert hatte, wurden Gründe für das Missverhältnis der zwei Bilder vorrangig im Aufbau des Gemäldes gesucht: „Die Ausführung im Einzelnen steht dort zwar tief unter der des Darmstädter Bildes, aber die Komposition ist freier, leichter, während die des Darmstädter Bildes gedrückt erscheint".[48] Schmid folgerte daraus, dass ein „unveräußerlicher Teil" der Darmstädter Madonna fehlen müsse und entwarf daher auf Grundlage ausgewählter Vorbilder ein Modell für den früheren Rahmen.[49] Seine Rekonstruktion war kein Einzelfall. Noch Mitte des 20. Jahrhunderts widmet sich Hans Reinhardt in einer ausführlichen Studie der Frage, um abermals einen Entwurf vorzulegen (Abb. 6). Auch er folgt der früheren Verbesserungsthese und motiviert sein Vorhaben aus der im Vergleich zum Dresdener Exemplar unvorteilhaften Wirkung des Darmstädter Bildes: „Je und je musste es auffallen, dass das Bild so, wie es sich heute darbietet, unvollständig aussieht. Es wirkt oben wie abgeschnitten. Es ist offensichtlich, dass das Gemälde durch einen Rahmen ergänzt werden sollte".[50] Reinhardt vereinfacht Schmids Entwurf, dem er die „Renaissancebegeisterung des 19. Jahrhunderts" unterstellt,[51] und weitet den Kontext der Einfassung insofern aus, dass er mithilfe der Rekonstruktion zugleich die ursprüngliche Aufstellung der Holbein-Madonna im Kapellenraum des Gundeldinger Weiherschlößchen, dem früheren Landsitz Meyers, zu plausibilisieren versucht. Abermals geht es darum, einem Mangel im Original zu entgegnen („eine grossartige, ihm heute fehlende Räumlichkeit").[52] Wie aus der ausführlichen Beschreibung hervorgeht, agiert die Reproduktion auch in diesem Fall als wirkungsvolle visuelle Argumentation. Die Rekonstruktionsversuche Schmids und Reinhardts gehen aus der gleichen Motivation hervor und zeigen, dass Vergleich und Vergleichbarkeit der zwei Gemälde weder nach der Holbein-Ausstellung von 1871 noch nach der Restaurierung von 1887 an Komplexität und Brisanz einbüßen. Der Wert der Dresdener Kopie erschöpfte sich nicht darin, einen Eindruck des noch unübermalten Originals zu vermitteln. Vielmehr hatte sich die Kopie im Laufe des Holbein-Streits zunehmend in die Bildgeschichte des Originals eingraviert. Zahlreiche Gegenüberstellungen, wiederholte Übungen im vergleichenden Sehen und unzählige vergleichende Beschreibungen hatten die zwei Gemälde aufeinander bezogen, die Kopie war Teil des Originals und vice versa. Mit ihren Entwürfen reagieren Schmidt und Reinhardt auf den implizierten, internalisierten Vergleich der zwei Gemälde.

Im Falle von Reinhardt wird die Verstrickung von Original und Kopie in eigenwilliger Weise auf die Spitze getrieben. Der als wichtiger Bildakt inszenierten Reproduktion geht selbst ein bemerkenswerter Bildprozess voraus, auf deren Grundlage Reinhardt seine Zeichnung erstellt. Um die originale Aufstellung zu rekonstruieren, greift der Kunsthistoriker zunächst auf Grüders Kopie aus Basel

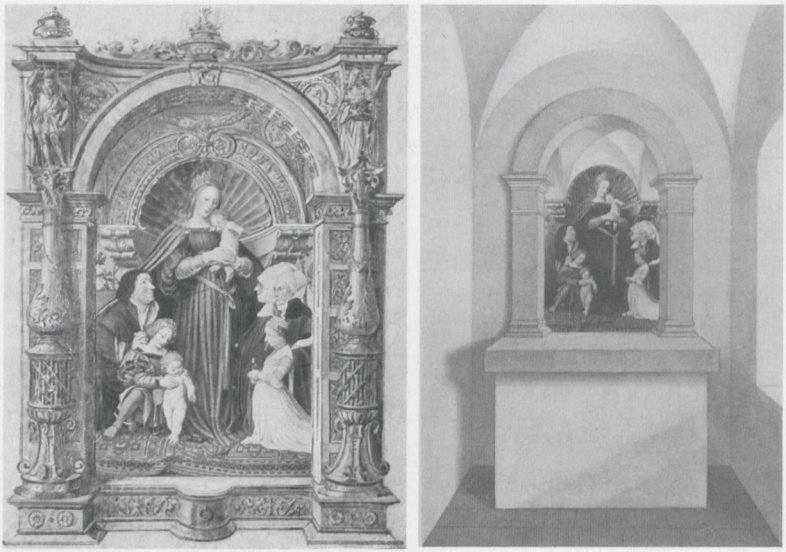

Abb. 6 Rekonstruktionsversuche von Heinrich Alfred Schmid und Hans Reinhardt

zurück und hängt diese probeweise in das Gundeldinger Schloss (Abb. 7). Wie im Falle der früheren Restaurierung des Bildes wird das Bildexperiment Anlass, eine Form von Ursprünglichkeit zu beschwören, die über das (aktuelle) Original hinausgeht und dadurch erlaubt, das Bild in ein neues Licht zu rücken: „Holbein muss seine Überlegungen der Situation gemäss angestellt haben. Ja, man gewinnt beinahe den Eindruck, als ob Holbein das Bild sogar an Ort und Stelle gemalt habe".[53] Die Montage ist denkbar kurios: Mithilfe der Kopie, die Grüder dazu motivierte (und in den Augen vieler Zeitgenossen auch autorisierte), sich *gegen* das Original auszusprechen, gibt Reinhardt vor, eine authentische Erscheinungsform für das Original zu rekonstruieren. Der Weg zum ‚Original' führt über eine Kopie der Kopie bzw. präziser: Die Annäherung an das (seinem originalen Ort entbundene, zwischenzeitlich übermalte und anschließend restaurierte) Original läuft über eine ‚originale' Kopie nach der älteren, zunächst als Original verehrten (Dresdener) Kopie, die nach dem ursprünglichen, noch unübermalten Original erstellt worden war. Komplexe historische Bezüge kondensieren sich in Reinhardts Aufnahme und fügen sich zu einem Schwindel erregenden Netz bildhistorischer Zusammenhänge. Statt als Alternativen gegeneinander anzutreten, gehen Original und Kopie als bildnotwendige Gleichzeitigkeiten ineinander über. Die Darstellung selbst ist ein Hybrid zwischen Original und Reproduktion – sie ist eine Original-Reproduktion im doppelten Sinne des Wortes, denn noch bevor Reinhardt seine Aufnahmen publizieren kann, wird das Gundeldinger Weiherschloss zerstört.

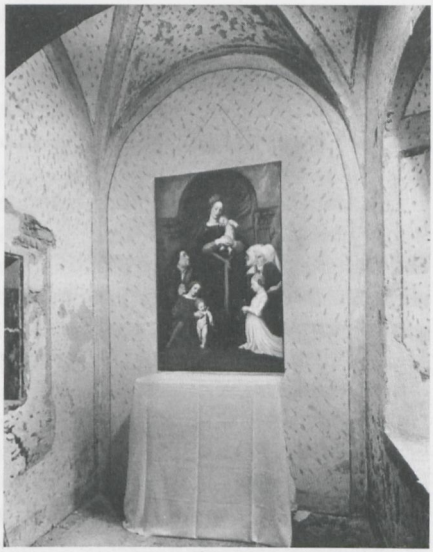

Abb. 7 Modell für Reinhardts Rekonstruktion: Grüders Kopie am originalen Schauplatz

Aus der Zusammenschau seiner zwei Bild-Montagen ergibt sich ein neues Authentizitätsdilemma: Allein die Kopie hängt ‚im Original', während das Original auf die Reproduktion eines fiktiven Raums begrenzt bleibt. Wie im Falle der weiter oben genannten Kinder-Debatte wird auch hier die Frage unwiderrufbarer Bilderfahrungen auf brisante Art und Weise manifest.

Original-Reproduktionen

Die drei Beispiele geben einen exemplarischen Einblick in die Bildgeschichte des Holbein-Streits. Sie beleuchten verschiedene Facetten aus dem Zusammenspiel von Original und Kopie, um vor allem eines zu betonen: die anschauliche Produktivität der Reproduktion. Die Knackfußsche Gegenüberstellung (Abb. 2) präsentiert das Original als dynamische Bildschichtung und inszeniert die Reproduktion als einen Dialog der Bilder, der als Akt des In-Beziehung-Setzens Tiefenschichten einer originalen Bildgeschichte und deren Nachleben zu vergegenwärtigen vermag. Bei Grüder (Abb. 5) wiederum liegt der Fokus auf der vorgängigen Rezeption des Originals und der kritischen Auseinandersetzung mit dem Vor-Bild, die als eine Schulung im Sehen Anerkennung findet, um als besondere Form von Bildbewusstsein gewürdigt zu werden. Reinhardt

(Abb. 6) schließlich unterstreicht die Evidenz der visuellen Argumentation und bekräftigt die Reproduktion als eine Form der Interpretation: Sie ist nicht bloß illustrierende Beigabe, sondern integraler Bestandteil des Erkenntnisprozesses. Die drei Beispiele sind in vielerlei Hinsicht mit Menards Version des Quijote vergleichbar. Angereichert durch den historischen Abstand zum Vorbild, erscheinen auch sie ein Stück weit reicher und originaler als das Original selbst: bei Knackfuß durch Freilegung verdeckter Tiefenschichten einer originalen Bildgeschichte, bei Grüder durch die bewusste Reflexion der vergleichenden Erfahrung und bei Reinhardt durch Rekonstruktion originaler Kontexte.

Die drei Beispiele aus dem Holbein-Streit beleuchten exemplarisch den Status von Reproduktionen in der Kunstgeschichte und konterkarieren entschieden Max Sauerlandts später im so genannten Faksimile-Streit geäußerte These, „daß die zeugenden Kräfte des Kunstwerks in der Reproduktion abgestorben sind".[54] Eindringlich unterstreichen Knackfuß, Grüder und Reinhardt „die verändernde und erhaltende Kraft der Wiederholung",[55] indem sie vorführen, inwiefern die ‚zeugenden Kräfte' des Vorbilds im Abbild nachleben, um ihrerseits produktiv fortzuwirken: „Die Reproduktion ersetzt nicht etwa die Aura des Originals, sondern sie läßt diese übertragbar werden. [...] Die Reproduktion verbildet nicht, sondern sie verstärkt das Wesen der bildhaften Übertragung."[56] Die drei Beispiele aus dem Holbein-Streit zeigen, inwiefern sich Exempel aus der Kunstgeschichte als paradigmatischer Ausgangspunkt für eine kritische Theorie der Reproduktion erweisen können, indem die kunsthistorische Bildpraxis dazu einlädt, die Frage über das Problem der technischen Reproduzierbarkeit hinaus auszuweiten: Sie fordert dazu auf, das Thema der Reproduktion als eine Frage der Bilder zu behandeln, statt es von vorneherein als medientheoretisches Phänomen zu definieren und/oder nach technikhistorischen Prämissen zu kategorisieren. Bildpraktische Erfahrungen im Rahmen der kunsthistorischen Forschung ergeben eine produktive Kontrastfolie zu medienwissenschaftlichen Zugängen: Es gilt, die Reproduktion primär nach bildtheoretischen und bildhistorischen Implikationen zu befragen. Das besondere Profil dieser Perspektive speist sich aus der spezifischen Doppelfunktion, welche Reproduktionen als Motiv und Medium der Analyse innerhalb der Kunstgeschichte einnehmen. Daraus motiviert sich auch der hier vorgeschlagene Perspektivwechsel im Rückblick auf den Holbein-Streit, um die Debatte verstärkt aus der Perspektive der Bilder, nicht der Kunst, zu befragen – nicht als kennerschaftlichen Streit um zwei Kunst-Werke, sondern als umfassenden Bilder-Streit um Theorie und Praxis der Reproduktion.

Als *Vorbild* für künstlerische und kunsthistorische Reproduktionen ist das holbeinsche Streitbild ein paradigmatisches Modell: Von Anfang an vergleichend gesehen, ist die *Holbein-Madonna* selbst ein Kunst-Werk im Grenzbereich von Original und Reproduktion – ein Bild, dem durch seine zwei Versionen und die verschiedentlich erfolgten Eingriffe (Übermalungen, Rahmungen, Retuschen, Restaurierung etc.) die Reproduzierbarkeit von Anfang an eingeschrieben ist.

Die spezifische Geschichte der Holbein-Madonna führt zu frappanten Wechselwirkungen zwischen Originalen und Reproduktionen. Die besondere Rolle aber, die letztere im Rahmen des Holbein-Streits spielen, ist indes nicht an die besondere Kunsthistorie gebunden. Sie erklärt sich vielmehr aus der spezifischen Doppelfunktion, welche Bilder als Instrument und Gegenstand der Kunstgeschichte einnehmen. Auch diesbezüglich zeigen sich aufschlussreiche Parallelen zu Borges' Erzählung, wo Aspekte von Intertextualität thematisch als Phänomen und erzähltechnisch als Strategie ineinander greifen. Im Holbein-Streit spielt die Frage der Reproduktion eine vergleichbare Rolle, indem sie thematologisch im Streit verhandelt wird und methodologisch die Debatte bestimmt. Es ist insofern bedeutend, dass die Auseinandersetzung mit den Reproduktionen vielfache Parallelen zur kunsthistorischen Würdigung der Kopie aus Dresden zeigt. Die Reproduktion dient nicht der bloßen Rekonstruktion oder Dokumentation des Originals, sie tritt als eigenmächtiges Bild nach einem Bild hervor. Die Argumente ähneln sich auf beiden Seiten und gehen bezeichnenderweise ineinander über: Die Anerkennung der Reproduktionen hat ein Pendant in der Wertschätzung der Dresdener Kopie – sei es als Movens von Bildgeschichte wie bei Knackfuß, als Prozess einer Kritik wie bei Grüder oder als Modus der Interpretation wie bei Reinhardt – ‚die Zweideutigkeit ist ein Reichtum'.

Anmerkungen

1 Jorge Luis Borges, Pierre Menard, Autor des *Quijote* [1939], in: ders., *Fiktionen. Erzählungen 1939–1944*, Frankfurt a. M. 1992, S. 35–45, hier: S. 39.
2 Ebd., S. 43.
3 Fritz Rudolf Fries/ Uwe Schmidt, Reise um den Tag in 80 Welten. Die Innovation der Lateinamerikaner, in: Rolf Grimminger/ Jurij Murašov/ Jörn Stückrath (Hg.), *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, Reinbek 1995, S. 690–714, hier: S. 706.
4 Adelheid Hanke-Schaefer, *Jorge Luis Borges zur Einführung*, Hamburg 1999, S. 52f.
5 Jörg Löffler, Zwischen Nachahmung und Kreativität. Spielformen fingierter Autorschaft am Beispiel von Jorge Luis Borges' Erzählung *Pierre Menard, Autor des Quijote*, in: Thomas Anz/ Heinrich Kaulen (Hg.), *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*, Berlin/New York 2009, S. 353–358, hier: S. 353.
6 Ebd., bes. S. 356. Dazu auch Emir Rodríguez Monegal, Borges and Derrida: Apothecaries, in: Edna Aizenberg (Hg.), *Borges and his successors. The Borgesian Impact on Literature and the Arts*, Missouri 1990, S. 128–138.
7 Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München 1992, S. 14.
8 Ebd., S. 379, 381.
9 Albert von Zahn, *Zur Holbein-Frage. Separat-Abdruck*, Dresden 1871, S. 12.
10 Gustav T. Fechner, *Ueber die Aechtheitsfrage der Holbein'schen Madonna. Discussion und Acten*, Leipzig 1871, S. 97f.
11 Oskar Bätschmann, Der Holbein-Streit: eine Krise der Kunstgeschichte, in: Thomas W. Gaehtgens/ Peter-Klaus Schuster (Hg.), *„Kennerschaft". Kolloquium zum 150sten Geburtstag von Wilhelm von Bode*, Berlin 1996, S. 87–100.

12 Francis Haskell, *The ephemeral museum. Old master paintings and the rise of the art exhibition*, New Haven 2000, S. 91.
13 Udo Kultermann, Original oder Kopie? Der Holbein-Streit – an einer Wende der Kunstgeschichte, in: *Artis* 3, 1966, S. 23–27, hier: S. 27.
14 Andreas Beyer, Am Anfang war der Streit. Hans Holbein d. J. und die kunsthistorische Tradition, in: Christian Scholl/ Sandra Richter/ Oliver Huck (Hg.), *Konzert und Konkurrenz. Die Künste und ihre Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Göttingen 2010, S. 201–221, hier: S. 201.
15 Gottfried Biedermann, Wissenschaft und/oder Kennerschaft, in: Peter Weibel/ Christa Steinle/ Götz Pochat (Hg.), *Kontinuität und Identität. Festschrift für Wilfried Skreiner*, Wien/ Köln/Weimar 1992, S. 157–165, hier: S. 162.
16 Max J. Friedländer, *Von Kunst und Kennerschaft*, Oxford/Zürich 1946, S. 214.
17 Stephan Waetzoldt/ Alfred A. Schmid (Hg.), *Echtheitsfetischismus? Zur Wahrhaftigkeit des Originalen*, München 1979.
18 Sándor Radnóti, Die *Originalität, in: Anachronia* 3, 1995, S. 82–104, hier: S. 86.
19 Aby Warburg, August 1903, zit. n.: Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Hamburg 1970, S. 181f.
20 Adolph Bayersdorfer, *Der Holbein-Streit. Geschichtliche Skizze der Madonnenfrage und kritische Begründung der auf dem Holbein-Congress in Dresden abgegebenen Erklärung der Kunstforscher*, München/Berlin 1872, S. 21. Friedländer (wie Anm. 16), S. 149.
21 Wilhelm Bode 1871, zit. n.: Carl von Lützow, Nachlese von der Holbein-Ausstellung, in: *Zeitschrift für bildende Kunst. Mit dem Beiblatt Kunst-Chronik* 7, 1872, S. 55–64, hier: S. 55f.; Friedländer (wie Anm. 16), S. 7ff.
22 Deleuze (wie Anm. 7), S. 11. Zur Idee vom nomadischen, ambulanten Denken v. a. Gilles Deleuze/ Félix Guattari, *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie* [1980], Berlin 2005, bes. S. 11ff., 507ff.
23 Biedermann (wie Anm. 15), S. 163.
24 Vgl. eines der bekanntesten Beispiele, die Erklärung vom 05.09.1871: Erklärung, in: *Zeitschrift für bildende Kunst. Mit dem Beiblatt Kunst-Chronik* 6, 1871, S. 355. Siehe für einen Überblick zu den Hintergründen der Debatte die unter Anm. 11 bis 15 genannten Beiträge.
25 Auch in diesem Fall erscheinen zahlreiche Versionen. Vgl. die Erstveröffentlichung: Zur Holbeinfrage [Gegenerklärung], in: *Dresdner Anzeiger* 276, 03.10.1871.
26 „Im Ganzen bewirken die Veränderungen eine Regularisierung, welche die Kunstkenner der Barockzeit und des 19. Jahrhunderts ungemein ansprach – sonst wäre der Holbein-Streit schon 1822 zu Ende gewesen." *Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie: Hans Holbeins Madonna im Städel*, Ausst.Kat. Frankfurt 2004 (Petersberg 2004), S. 126.
27 Eduard Engerth, *Zur Frage der Aechtheit der Holbein'schen Madonna in Dresden. Ein Vortrag gehalten im Wiener Künstlerhause (als Manuskript gedruckt)*, Wien 1871, S. 16.
28 Richard Muther, Die Wiedergeburt der Holbeinschen Madonna, in: *Zeitschrift für bildende Kunst. Mit dem Beiblatt Kunst-Chronik* 22, 1887, S. 721–723, hier: S. 721.
29 Ebd., Titel.
30 Ludwig Hofmann-Zeitz, Das wiedererstandene Darmstädter Madonnenbild, in: *Zeitschrift für bildende Kunst. Mit dem Beiblatt Kunst-Chronik* 23, 1888, S. 302–307, hier: S. 304.
31 Muther (wie Anm. 28), S. 723.
32 Wilhelm Schmidt, Varia, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 11/4, 1888, S. 353–368, hier: S. 355.
33 Muther (wie Anm. 28), S. 723.
34 Georg Hirth, Ein künstlerisches Ereigniß, in: *Münchner neueste Nachrichten*, 21.09.1887, o. S.
35 Hermann Knackfuß, *Deutsche Kunstgeschichte*, Bd. 1, Bielefeld/Leipzig 1888, S. 574f.
36 Hirth (wie Anm. 34), o. S.
37 Hofmann-Zeitz (wie Anm. 30), S. 303.

38 Alois Hauser, Schriftliche Mitteilung vom 29.10.1887 bezüglich der Restauration des Darmstädter Bildes, in: Carl von Lützow, Holbein's Madonna des Bürgermeisters Meyer, Separatbeilage, in: *Chronik für vervielfältigende Kunst* 1, 1888, S. I–VIII, S. IV.

39 Die vielfach zitierte Formel stammt aus einer Notiz, in der Warburg für sich reklamierte, „Bildhistoriker, kein Kunsthistoriker" zu sein: Aby Warburg, Tagebucheintragung vom 12.02.1917, zit. n.: Michael Diers, *Warburg aus Briefen. Kommentare zu den Briefkopierbüchern der Jahre 1905–1918*, Weinheim 1991, S. 230, Anm. 142.

40 Wilhelm Schäfer, *Die Königliche Gemälde-Gallerie zu Dresden zur Erleichterung eingehender Studien in der Geschichte der Malerei und deren Kunstkritik allen Jüngern und Freunden der Kunst nach der Ordnung der Räume beschreibend und erläuternd vorgeführt und mit einem resumirenden Verzeichnisse der Maler begleitet*, Bd. 3, Dresden 1860, S. 800.

41 Ebd., S. 794f.

42 Ich danke Andreas Beyer für den wertvollen Hinweis auf das scheinbar in Vergessenheit geratene Bild. Auch Claudia Geißmann, der Kuratorin der Universitätssammlung, sei für ihre Hilfe herzlich gedankt; ihre Angaben zur Inschrift auf der Rückseite des Bildes erlaubten die Zuschreibung an Grüder.

43 Schäfer (wie Anm. 40), S. 794.

44 Aus der gutachtlichen Stellungnahme *Julius Schnorr von Carolsfeld an Ministerium, 18.09.1859,* Forschungsarchiv Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Acten die von Copierenden eingereichten Gesuche und die ertheilten Bewilligungen betreffend. Vol IV. Königliche Gemälde-Galerie, 1856–1859, Nr. 13 Bd. 4 (Abth. II. No. 4), S. 259.

45 *Julius Hübner an Wilhelm Wackernagel-Sarasin, 29.05.1860,* Staatsarchiv Basel, Sarasinsches Familenarchiv: PA 212a R 32.51, S. [1].

46 Hanke-Schaefer (wie Anm. 4), S. 51.

47 Heinrich A. Schmid, Holbeins Madonna, in: *Kunstgeschichtliche Gesellschaft, Sitzungsbericht IV*, Berlin 27.03.1896, S. 20–23, hier: S. 21.

48 Ebd.

49 Heinrich A. Schmid, *Hans Holbein der Jüngere. Sein Aufstieg zur Meisterschaft und sein englischer Stil. Zwei Textbände und ein Tafelband*, Tafelband, Basel 1945, S. 26, zu Nr. 37.

50 Hans Reinhardt, Die Madonna des Bürgermeisters Meyer von Hans Holbein d. J. Nachforschungen zur Entstehungsgeschichte und Aufstellung des Gemäldes, in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 15/4, 1954/1955, S. 244–254, hier: S. 250. Kritisch dazu Jochen Sander, *Hans Holbein d. J. Tafelmaler in Basel 1515–1532*, München 2005, S. 263f.

51 Zur Kritik von Schmids Entwurf und möglichen Vergleichsbeispielen von Pierro della Francesca und Giovanni Bellini: Reinhardt (wie Anm. 50), S. 251f.

52 Ebd., S. 251.

53 Ebd., S. 253.

54 Max Sauerlandt, Original und „Faksimilereproduktion" [1929], in: ders., *Drei Betrachtungen zur Stellung der Kunst in unserer Zeit*, Hamburg 1930, S. 16–28, hier: S. 28.

55 Bernhard Waldenfels, Die verändernde Kraft der Wiederholung, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 46/1, 2001, S. 5–17, hier: S. 12.

56 Horst Bredekamp, Berenson, Horne, Warburg & Co. Die Geschichte der Kunstgeschichte in Marcel Prousts „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit", in: Uwe Fleckner/ Martin Schieder/ Michael F. Zimmermann (Hg.), *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag*, Bd. 3: Dialog der Avantgarden, Köln 2000, S. 71–82, hier: S. 76.