

Lena Bader

Kopie und Reproduktion im Holbein-Streit. Eine wissenschaftshistorische Retrospektive aus bildkritischer Perspektive

Der Wert einer Annäherung von Kunstgeschichte und Wissenschaftsgeschichte liegt darin, gemeinsame Innovationsmomente herauszufinden, gemeinsame Veränderungen und Veralterungen, denen die materiellen Werke der Künstler und der Wissenschaftler im Laufe der Zeit unterworfen sind.

George Kubler, 1982

„Bilderbeschreibung und vergleichende Bilderkritik“¹ gehören zu den prominenten Formeln im Kontext der Institutionalisierung der Kunstgeschichte. Ihre Umsetzung ist nicht unumstritten, ebenso wenig ihre Verteidigung gegen „Bilderstatistiker, Urkundenabschreiber, Zitatenhelden“.² In einem folgenreichen Bilderstreit sollten sich die Positionen grundlegend konkretisieren: Als kennerschaftliche Debatte um die Echtheit zweier Versionen der „Madonna des Bürgermeisters Meyer“ von Hans Holbein d. J. im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts eröffnet, entwickelt sich der so genannte Holbein-Streit in wenigen Jahren zum Schlüsselereignis der Kunstgeschichte (Abb. 1).³ Als „Madonnen-Krieg“⁴ radikalisiert und popularisiert, erfährt die Debatte nur wenige Monate nach Unterzeichnung der Friedensverträge zwischen Deutschland und Frankreich einen wichtigen Höhepunkt: Beide Gemälde werden erstmals im Original gegenübergestellt und im Rahmen eines kunsthistorischen Kongresses untersucht. Um „nicht mehr zu sagen, als der

¹ LÜTZOW (1880), 389.

² MEYER (1880), 198–199.

³ Vgl. für einen Überblick zum Holbein-Streit zuletzt u. a.: DER BÜRGERMEISTER (2004); – GRIENER (2001); – BORCHERT (2001). Weitere Beiträge in Überblickswerken zur Geschichte der Kunstgeschichte wie z. B. LOCHER (2001), 48–54; – im Kontext der kunsthistorischen Mediengeschichte: TIETJEN (2007), 97–115; – mit Blick auf bildkritische Implikationen: BADER (2008). Vgl. zuletzt den kritischen Rückblick: BEYER (2008).

⁴ HIRTH (1887).

Augenschein der Versammelten lehren musste“,⁵ wird ein Positionspapier mit drei Thesen formuliert: Das Darmstädter Exemplar sei das „echte Originalbild“ (1), allerdings durch „nicht unerhebliche spätere Retouchen“ verdeckt (2), das Dresdener Exemplar hingegen „eine freie Kopie des Darmstädter Bildes“ (3). Zu den Unterzeichnern gehören namhafte Kunsthistoriker der Zeit wie Alfred Woltmann, Adolph Bayersdorfer und Wilhelm Lübke.⁶

Der größtmögliche Konsens bleibt auf den kleinsten Nenner benennbarer Ergebnisse limitiert – opak formuliert, aber scharf angedeutet. Die scheinbar paradoxe Formel „freie Kopie“ ist bezeichnend: Wie sich in den folgenden Jahren herauskristallisieren sollte, war eine aktive Transformation des Vorbildes geschehen. Resümierend erklärt Bodo Brinkmann: „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.“⁷ Wie bereits die dreiteilige Erklärung von 1871 andeutet, war die Lage jedoch komplizierter. Prägnanz und Relevanz der gewählten Formulierungen sind nicht ohne Brisanz; sie konfigrieren allerdings mit der These einer folgenreichen „Trennung von Schönheit und Echtheit“,⁸ die seit Max J. Friedländers (programmatischer) Stellungnahme für den Triumph des Originals (und seiner kunsthistorischen Verteidiger) angeführt wird: „The supremacy of the experts with a historical point of view over artists who go by a canon of beauty which belongs to the nineteenth century“.⁹ 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 Originalfetischismus oder Attributionalismus.

Restaurierung und Reproduktion

Wie die im Rahmen des Holbein-Streits weitgehend vernachlässigten Quellen aus der Zeit nach 1871 bestätigen können, war das zugrunde liegende Dilemma zweifacher Natur: Der Holbein-Streit resultiert aus dem komplexen Zusammenspiel zwischen einem nicht nur vergilbten und gealterten, sondern stark übermalten Original und einer Kopie, die nach Vorlage des noch nicht übermalten Originals modernisiert und strategisch geschickt transformiert worden war. Eine zentrale Rolle spielt daher die Restaurierung des Darmstädter

⁵ LÜTZOW (1871), 352. Vgl. dazu auch KATALOG DER HOLBEIN-AUSSTELLUNG (1871).

⁶ Die Erklärung erscheint ab dem 5. September 1871 in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften, je nach Zeitpunkt der Erscheinung variiert die Anzahl der Unterzeichnenden. Das Beispiel vom 5. September 1871: [o. A.] (1871), 355.

⁷ DER BÜRGERMEISTER (2004), 126

⁸ BÄTSCHMANN (2004), 104.

⁹ FRIEDLÄNDER (1941), 144. Original und Kopie werden dabei nach einer streng hierarchischen Stufenleiter geschieden: „Copying is a business which calls for feminine devotion, readiness for sacrifice, patient and never failing attention. Copies often are slower in coming into being than originals“ (S. 147).

Bildes im Jahr 1887. Erst infolge der viel besprochenen „Neugeburt“¹⁰ – nach Abnahme von Firnis und der dadurch im vollen Ausmaß sichtbaren Übermalungen – erscheint die Erklärung von 1871 ratifiziert und anschaulich demonstriert.

Nur wenige Monate nach der Restaurierung zeigt Hermann Knackfuß auf einer Doppelseite seines Handbuchs „Deutsche Kunstgeschichte“ eine anschauliche Gegenüberstellung der zwei Zustände – links im „getrübbten Zustand“, rechts im „wiederhergestellten ursprünglichen Zustand“ (Abb. 2).¹¹ Anstelle der in den Jahren zuvor vielfach reproduzierten Gegenüberstellung zweier Variationen des gleichen Bildes tritt eine im Medium des Holzschnittes realisierte Momentaufnahme von zwei Versionen desselben Gemäldes. Durch den nunmehr möglich und nötig gewordenen Vergleich zwischen einem ‚ursprünglichen‘ Original und seiner ‚freien‘ Kopie werden die dilemmatischen Implikationen anschaulich begreifbar. Die „Auferstehung der wunderbarsten Art“¹² hatte deutlich gemacht, warum bald nach Veröffentlichung der kunsthistorischen Erklärung das Dresdener Bild umso mehr Anerkennung finden konnte, während das Darmstädter Bild – auch im Kreise der Kunsthistoriker – zunehmend in den Fokus der Kritik geriet: Viel stärker als vermutet war der ursprüngliche Zustand des Darmstädter Bildes durch massive Übermalungen beeinträchtigt, viel „holbeinischer“¹³ als (ursprünglich) von einer Kopie zu erwarten wäre, wirkte dagegen das Dresdener Bild. Seiner Authentizität zum Trotz geriet die ‚Originalität‘ des Darmstädter Bildes unter Verdacht, während das Dresdener Bild als ‚Reproduktion‘ Anerkennung fand, statt als bloße ‚Kopie‘ abgewertet zu werden.

Die Knackfußsche Gegenüberstellung gehört zu den späten Schlüsselbildern im Holbein-Streit. Sie zeigt, wie bedeutend die Jahre nach 1871 für den Holbein-Streit sind und unterstreicht die für die Debatte konstitutive Rolle visueller Argumentationen. Prononciert und paradigmatisch bestätigt der Vergleich die zuvor aufgestellte These Bruno Meyers, das kunsthistorische Anschauungsmaterial schließe sich „zu einer Art von Gegenbild der Wissenschaft selber“ zusammen.¹⁴ Die Variabilität der Originalität, d. h. die Historizität und daraus resultierende Dynamik des Originals, sowie die Originalität der Reproduktion, welche „nur eine Wiederholung (keine Copie) sein“ kann,¹⁵ erweisen sich als zwei zentrale Motive der Auseinandersetzung im 19. Jahrhundert. Die Verdrängung ihrer Korrelation im Kontext der neueren Rezeption des Holbein-Streits ist ein geeigneter Ausgangspunkt für eine bildkritische Revision und bietet Gelegenheit, Prämissen der wissenschaftshistorischen

¹⁰ HIRTH (1887).

¹¹ KNACKFUSS (1888), 574–575.

¹² HOFMANN-ZEITZ (1888), 304.

¹³ Z. B. ZAHN (1871), 12.

¹⁴ MEYER (1880), 311.

¹⁵ MEYER, Rezension (1872), 574. – Vgl. dazu LAMPE (1871).

Retrospektive mit Blick auf weitere Gegenbilder der Wissenschaft kritisch zu befragen und zu hinterfragen. Im Folgenden werden dazu am Beispiel der Untersuchungen von Heinrich Alfred Schmid einige Überlegungen mit Blick auf die Bildmedien der Kunstgeschichte vorgestellt.

Rekonstruktion und Reproduktion

Anders als Alfred Woltmann scheint der spätere Holbein-Spezialist Heinrich Alfred Schmid von Seiten der Forschung zum Holbein-Streit bisher vernachlässigt.¹⁶ Im Rahmen der vierten Sitzung der kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin hält er 1896 einen Vortrag, an den anschließend der längere Aufsatz „Holbeins Darmstädter Madonna“ erscheint, erstmals 1900, ein zweites Mal 1933 im Rahmen einer Festschrift zu Schmid's 70. Geburtstag.¹⁷ Von den ursprünglich 15 Darstellungen übernimmt die Neuauflage fünf, ein Bild jedoch wird ausgetauscht: Die Holbein-Madonna. Obwohl Schmid, wie fast alle seiner Kollegen (mit Ausnahme Herman Grimms) nach 1871 der kunsthistorischen Erklärung in allen drei Punkten zustimmt und gleich zu Beginn seines Aufsatzes erklärt, die „alte Streitfrage“ dürfe „als zu Ungunsten des Dresdener Bildes entschieden betrachtet werden“, zeigt die Tafel der Holbein-Madonna zunächst erstaunlicherweise nicht das im Titel genannte Darmstädter Bild, sondern die Version aus Dresden (Abb. 3)¹⁸ – in der späteren Version dagegen das Darmstädter Bild (Abb. 5).

Der Bildertausch scheint Streitgrund und Streitthema anschaulich ins Bild zu setzen, wirft jedoch einige Fragen auf. Um eine Aktualisierung gemäß neuer kunsthistorischer Erkenntnisse¹⁹ handelt es sich zumindest nicht: Das Bild, das 1933 dem Aufsatz beigegeben wird, zeigt eine ältere fotografische Reproduktion von Franz Hanfstaengl mit einem Rahmen, den Schmid

¹⁶ Heinrich Alfred Schmid (1863–1951) zählt mit Heinrich Wölfflin, dessen Basler Nachfolge er antrat, zu den engeren Schülern von Jacob Burckhardt, der ihn schon 1893 für die eigene Nachfolge erwogen hatte. Er ist zweimal in seiner Geburtsstadt Basel tätig gewesen (1901–1904, 1919–1938), zuvor in Berlin und zwischendurch in Prag (Praha) und Göttingen. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören neben Holbein auch Matthias Grünewald und Arnold Böcklin. Vgl. dazu GANTNER (1975), 18–24. Historisches Material und wichtige Informationen bieten insbesondere die Personalakte PA 88 E1b Schmid und die Universitätsakte UA XI 3.3. 144 im Staatsarchiv Basel.

¹⁷ SCHMID (1900); – SCHMID (1933), 227–250.

¹⁸ Eine explizite Erklärung liefert der Text nicht. Unklar ist auch, ob womöglich Richard Paulussen, Geschäftsführer der herausgebenden Körperschaft und Autor der Fotogravüre, die Entscheidung (mit)bestimmte. Fest steht zumindest, dass Schmid sich präzise mit seinem Bildmaterial auseinandergesetzt hat und dass zu diesem Zeitpunkt leicht zugängliche, kunsthistorische Reproduktionen des Darmstädter Bildes vorlagen – auch in Wien, wo kurz zuvor der Stich von Doris Raab (abermals in Auftrag der Gesellschaft für vielfältigste Kunst) fertig gestellt worden war (Abb. 4).

¹⁹ Zwischenzeitlich war die Zuschreibung des Dresdener Bildes an Bartholomäus Sarburgh erfolgt, so dass auch der letzte Punkt der kunsthistorischen Erklärung von 1871 endgültig bestätigt schien: MAJOR (1910).

entworfen und zuvor in Berlin anhand einer Skizze vorgestellt hatte (Abb. 5).²⁰ Die Motivation seiner Bemühungen ist bezeichnend und zeigt, dass auch nach der Restaurierung von 1887 Vergleich und Vergleichbarkeit der zwei Bilder nicht frei von Irritation sind. Die Gegenüberstellung der zwei Gemälde und die Erklärungen von 1871 sollten das Dilemma nicht lösen, sondern zuspitzen – zumal die These der „Verbesserungen“ des Dresdener Bildes ein prominentes Argument für Priorität und Authentizität des Darmstädter Bildes war.²¹ Nach 1871 erscheint der Vergleich – sei es im Original oder in Form von Reproduktionen – umso dilemmatischer. Die heute beliebte Polarisierung in die zwei Lager der Künstler (für das Dresdener Bild) und Kunsthistoriker (für das Darmstädter Bild) wird der Komplexität der Situation kaum gerecht. Im Vergleich erscheint auch Schmid noch das Darmstädter Bild in seiner Komposition „gedrückt“, das Dresdener Bild hingegen „freier, leichter“. Die Bedenken veranlassen seinen Rekonstruktionsvorschlag. Die Ergänzungen sind derart, dass sie dem Vergleichseindruck entgegenwirken, „die Verhältnisse des Darmstädter Bildes erscheinen schon etwas freier“.²² Der Entwurf ist demnach anschauliches Indiz der Wertschätzung, welche das Dresdener Bild nach 1871 als „freie Kopie“ erfährt. Schmid zufolge müsste man ehemals das Gefühl gehabt haben, „als ob man durch ein Portal in ein Sacellum mit der Familie und der Madonna im Hintergrund gesehen hätte“.²³ Reproduktionen, welche das Dresdener Bild mit seinem Rahmen zeigen – Hanfstaengls Lithographie ist die berühmteste unter ihnen (Abb. 6) – dürften demnach ein zusätzlicher Katalysator für Schmidts Entwurf gewesen sein, da sie die Diskrepanz der zwei Bilder in dieser Hinsicht verstärken. Wie weitere Beispiele suggerieren, haben sich Vielzahl und Vielfalt der im 19. Jahrhundert erprobten Gegenüberstellungen tief in die zwei Gemälde eingeschrieben. Das gilt auch für den Rekonstruktionsvorschlag von Hans Reinhardt, der auf Grundlage von ersten Röntgenuntersuchungen des Gemäldes und in Abgrenzung zur „Renaissancebegeisterung des 19. Jahrhunderts“ den Schmidtschen Entwurf vereinfacht (Abb. 5). Auch seine Inszenierung reagiert auf den implizierten, internalisierten Vergleich.²⁴

Der Austausch der Fotogravüre in der früheren Fassung durch eine Reproduktion von Schmidts eigener Rekonstruktion ist komplexer als er auf den ersten Blick scheinen mag. Der Vorgang stellt eine produktive Irritation dar.

²⁰ Als Vorbilder nennt er u. a. den Abbondio-Altar in Como: SCHMID (1896), 23. Überzeugender erscheint der Verweis auf Holbeins Scheibenrisse: SCHMID (1945), 26. Vgl. dazu die spätere Revision mit Bezug auf die fotografische Reproduktion eines Sakramentsaltars in S. Trovaso: SCHMID (1948), 202–203. Zu weiteren Rekonstruktionen dieser Art: SCHMID (o. J.), 5.

²¹ Vgl. dazu z. B. die später viel zitierte Begründung bei ZAHN (1865), 50–51 (Zusammenfassung). Der Argumentation folgen bezeichnenderweise auch diejenigen, die von einer beabsichtigten, aber nicht erreichten Verbesserung ausgehen.

²² SCHMID (1900), 16.

²³ SCHMID (1896), 22.

²⁴ REINHARDT (1954), insbesondere 250–252.

Jeder Versuch einer Kategorisierung in echte und unechte Bilder wird durch die inneren Verstrickungen der zwei Bilder unterminiert. Auch die These einer „Entkräftung der Schönheit durch die Echtheit“ lässt sich kaum aufrechterhalten: Statt einer „Entfernung der ästhetischen Frage aus der kunsthistorischen Argumentation“²⁵ unterstreichen die zwei Reproduktionen gerade Ausdauer und Auswirkung deren wechselseitiger Bedingtheit. Der Tausch gleicht einer geschickt ausgeführten Rochade, durch welche Original und Kopie, statt gegeneinander ausgespielt zu werden, mit und durch die Reproduktion(en) näher rücken, indem aus ihrer Wechselwirkung neue Bezüge möglich werden: Das „Original“, das an die Stelle der vormaligen „Kopie“ tritt, ist eine von vielen Versionen des Originals, die ohne die Kopie (und ihre Anerkennung) nicht denkbar gewesen wäre. Im Dialog von „Original“ und „Kopie“ zeigt das vergleichende Sehen von Vor- und Abbild die anschauliche Produktivität der Reproduktion, die – wie das Dresdener Bild – „nur eine Wiederholung (keine Copie)“ sein kann. Im Rahmen der frühen Kunstgeschichte werden daraus konstitutive Erfahrungen für die Auseinandersetzung mit dem eigenen Anschauungsmaterial abgeleitet. Davon zeugt insbesondere die Zurückweisung einer Definition von Bildern als Illustrationen und ihre Anerkennung als Erkenntnisgegenstände. Schmidts Überzeugung, „Auswahl und Beschaffung erstklassiger und lehrreicher Lichtbilder“²⁶ sei sine qua non kunsthistorischer Arbeit, steht in dieser Tradition. Auch die Festschrift folgt dem Credo: Sie würdigt Schmidts ausgeprägte Auseinandersetzung mit dem „Reproduktionenmaterial“²⁷ und setzt seine intensive Arbeit am Bild anschaulich ins Bild.

Fehlende Reproduktionen

Ein halbes Jahrhundert vor Erscheinen der Festschrift hatte einer der späteren Lehrer Schmidts die Perspektive der Bildemphase prominent vertreten: In einer viel beachteten Schrift zum Holbein-Streit hatte Adolph Bayersdorfer die Frage der Anschauung zum Politikum erhoben, um daraus Argumente gegen die „Aschenbrödelstellung“ der Kunstgeschichte abzuleiten. Auf seine „geschichtliche Skizze der Madonnenfrage“ und die „kritische Begründung“ der kunsthistorischen Erklärung folgt eine scharfe Attacke gegen Tendenzen einer „ästhetischen Schönrederei des pseudo-gelehrten Feuilletons“, der „dünn-kritischen Compilationen und der literarischen Popularisierungssucht der modernen Ab- und Vielschreiber“.²⁸ Knapp dreißig Jahre nach Erstveröffentlichung wird auch dieser Text neu

²⁵ BÄTSCHMANN (2004), 103.

²⁶ SCHMID (o. J.), 9.

²⁷ Aus einer Rezension zu einem Vortrag Schmidts, welche das „dazugehörige Reproduktionenmaterial“ entsprechend hervorhebt: [o. A.] (1922).

²⁸ BAYERSDORFER (1872), 35. Vgl. dazu auch: MEYER, Aschenbrödel (1872).

abgedruckt,²⁹ abermals fällt ein markanter Wandel ins Auge. Wie das vorangestellte Vorwort der frühen Version betont, war der Text zwar bilderlos, aber nicht ohne Bildbezug, sondern als „Begleitschrift zu photographischen Nachbildungen des Originals“ erschienen. Euphorisch lobte Bayersdorfer die „vorzüglich gelungenen photographischen Reproduktionen“ aus dem Atelier Friedrich Bruckmanns: Sie seien „die besten, welche bisher von dem Darmstädter Originale gemacht wurden“ und die einzigen, „welche mit Bewilligung der hohen Besitzerin zur Ausgabe gelangen“ konnten. Auch über Schwierigkeiten beim Herstellungsprozess berichtet er und von „einer äußerst sorgfältigen, unter den Augen des Verfassers vollzogenen Behandlung im Negativ“.³⁰ Von den Aufnahmen, die bald darauf intensiv besprochen und rezensiert werden sollten, konnten bisher keine Reproduktionen gefunden werden. Ihre Spur verwischt sich spätestens 1902, nachdem die Neuausgabe jeden Bezug zu den Bildern ausklammert, indem Vorwort und detaillierte Angaben zu den Aufnahmen am Ende des Textes gestrichen werden.

Das Vorgehen ist nicht unüblich. Anders als im Falle Schmidts verzichten zahlreiche Beispiele auf die Reproduktion impliziter wie expliziter visueller Argumentationen – selbst im Rahmen von Forschungsprojekten und Dokumentationskonzepten zu den bildgewaltigen Anfängen der Kunstgeschichte als akademischer Disziplin.³¹ Der Neuabdruck des Bayersdorferschen Aufsatzes erscheint vor diesem Hintergrund als frühes paradigmatisches Indiz einer Tendenz zur ‚Bildverdrängung‘, der kunsthistorische Reproduktionen aus dem 19. Jahrhundert vielerorts zum Opfer gefallen sind. Vielleicht lassen sich die wichtigen Aufnahmen Bruckmanns noch auffinden? Fest steht jedoch, dass zentrale Bildbeispiele sowie Bildbezüge nur noch mühsam rekonstruiert werden können. Die Aufarbeitung der kunsthistorischen Disziplingeschichte hat sich paradoxerweise lange Zeit der eigenen Geschichte visueller Argumentationen beraubt. Auch im Rahmen der Forschung zum Holbein-Streit haben nur in raren Ausnahmefällen ‚Original-Reproduktionen‘ aus dem 19. Jahrhundert Berücksichtigung gefunden, obwohl gerade aus der Kunstgeschichte der Impuls ausging, Strategien der Sichtbarmachung als Erkenntnis-, Begriffs- und Vermittlungsinstrumente wissenschaftlicher Forschung zu würdigen. Die Frage nach den ‚epistemischen Bildern‘ der Kunstgeschichte zu stellen, heißt daher eine gezielte Verknüpfung von Wissenschaftsgeschichte, Mediengeschichte und Bildkritik zu fordern, um Theorie und Praxis, Geschichte und Gegenwart in einen fruchtbaren Dialog einzubinden.

²⁹ Im Rahmen der von Hans Mackowsky, August Pauly und Wilhelm Weigand herausgegebenen Schriften aus Bayersdorfers Nachlass: BAYERSDORFER (1902), 129–169.

³⁰ BAYERSDORFER (1872), Vorwort.

³¹ Umso bedeutender erweisen sich Projekte, die wie zum Beispiel das Bildarchiv Foto Marburg das historische Bildmaterial der Kunstgeschichte aufarbeiten. Vgl. dazu auch die zwei wichtigen Sammelbände: KRAUSE/NIEHR (2007); – KRAUSE/NIEHR/HANE BUTT-BENZ (2005). Eine Untersuchung zu Bildern und Bildkritik im Rahmen des Holbein-Streits wird im Rahmen meiner Dissertation vorgenommen.

Die Einsicht, dass Bilder nicht Ornament, sondern Fundament der Forschung sind, bestimmt maßgeblich die Begründung der Kunstgeschichte als akademische Disziplin – sie muss in jedem Fall innerhalb der Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte Berücksichtigung finden und die Arbeit gemäß Anton Springers frühem Appell leiten: „Den kunsthistorischen Werken werden die Illustrationen nicht als äusserlicher Schmuck angefügt; sie gehören zu ihrem wesentlichen Inhalte.“³² Der frühe, fachspezifische *iconic turn*, durch welchen sich die Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert begründet, findet im Holbein-Streit einen paradigmatischen Niederschlag – zum einen weil die Debatte als Bilderstreit notwendigerweise auf ihre bildhafte Reproduktion angewiesen war, zum anderen weil sie auch thematologisch die Frage nach dem Zusammenspiel von Original und Reproduktion stellte.

Vergleichendes Sehen und kunsthistorische Bildmedien

Es existieren im 19. Jahrhundert mehr als 158 Reproduktionen der Holbein-Madonna, an deren Herstellung über 340 Künstler, Gestalter, Industrielle, Verleger und Kunsthistoriker beteiligt sind. Ein Netz an Überlegungen zu Wert und Bedeutung von Kopie und Original umgibt diese Darstellungen und lässt die spezifische Doppelfunktion, welche Bilder als Gegenstand und Instrument der Forschung innerhalb der Kunstgeschichte einnehmen, erkennen. Wie die Beispiele von Schmid und Knackfuß zeigen, ist nicht erst der Verzicht auf Reproduktionen bedenklich; auch Auswechslung oder Aktualisierung von Reproduktionen sind unter Umständen problematisch. Die Hinwendung zur Kunst kann auf Kosten des Bildes erfolgen, wenn zum Beispiel die Arbeit mit modernen, farbigen Hochglanzaufnahmen die Einsicht in einige der für das Verständnis der Debatten entscheidenden Erkenntnisse behindert, von denen beispielsweise auch der heutige Zustand des Originals keinen Eindruck mehr vermitteln kann.

Die Forschung zur Mediengeschichte der Kunstgeschichte, von der in diesem Zusammenhang erhellende Beiträge erwartet werden können, hat – zumindest in den Anfangsjahren – die Lage verkompliziert, indem sie sich auf die neuen Medien Fotografie und Lichtbildprojektion konzentrierte, ohne die kunsthistorischen Reproduktionen als komplexe Strategien der Sichtbarmachung zu würdigen. Trotz wichtiger Aufklärungsarbeit haben einflussreiche Arbeiten die Frage dadurch verunklärt, dass sie das fotografische Bild zum Paradebeispiel kunsthistorischer ‚Abbildung‘ erklärten, um dem Fach eine unreflektierte Ideologie „falscher“ Bilder zu unterstellen.³³ Zwei zentrale Thesen haben sich auf diesem Weg verbreitet: (1) die Überzeugung, die Kunstgeschichte habe verspätet auf das neue Medium reagiert und die Bedeutung der Fotografie erst nach dem Vorbild

³² SPRINGER (1860), 3.

³³ Zur Frage „falscher“ Bilder und dem Gegenentwurf einer „Phänomenologie der ‚zweifachen Ordnung‘ des Bildes“ zuletzt: DIDI-HUBERMAN (2007), v. a. 106–131.

der Naturwissenschaften erkannt; (2) einem verbreiteten Objektivitätspostulat folgend, habe das Fach daraufhin die vermeintlich treuen Bilder – unkritisch und unreflektiert – in Lehre und Forschung übernommen, während sämtliche ältere Bildmedien verdrängt wurden.³⁴ Mit Blick auf den Holbein-Streit erklärte Heinrich Dilly noch vor drei Jahren: „Dass bei solchem vergleichenden Sehen die manuellen Reproduktionen der beiden Madonnen-Gemälde eher hinderlich, die fotografischen dagegen recht hilfreich waren, zählt zur faszinierenden Geschichte des Instrumentariums bzw. zur Geschichte kunsthistorischer Medien.“³⁵ Wie bereits die mediale Vielfalt der überlieferten Reproduktionen zeigt (Abb. 7), korrelieren Polarisierungen dieser Art nicht mit den Erfahrungen des 19. Jahrhunderts. Das historische Bildmaterial lässt vielmehr auf einen komplexen Medienverbund schließen und zeigt, dass damit einher gehenden mixed-media- und cross-over-Formationen eine konstitutive Rolle im Kontext der Institutionalisierung der Kunstgeschichte zukommt.³⁶

Dass Überschneidungen dieser Art nicht nur in der Anfangszeit der Fotografie – z. B. aufgrund ihrer Farbenblindheit – nötig wurden, sondern vielmehr als grundsätzliches Prinzip die kunsthistorische Auseinandersetzung mit ihrem Bildmaterial prägt, verdeutlichen exemplarisch die zwei Reproduktionen von Schmid (Abb. 3 und 5). Beide verbinden und verknüpfen, jede auf ihre Art, manuelle und technische Verfahren: Die Fotogravüre, wie bereits der Name unterstreicht, durch Kombination fotografischer Wiedergabetechnik und Druckgraphik-Ästhetik; die Schmidische Konstruktion durch Montage einer fotografischen Reproduktion mit einem nach skulpturalen, gemalten und skizzierten Vorbildern gezeichneten Rahmen. Transpositionen und Verschränkungen dieser Art sind keine Ausnahme und stehen für eine Reihe von Kaskadierungseffekten, die Produktion und Rezeption kunsthistorischer Darstellungen prägen – angefangen bei retuschierten Fotografien und nach Fotografien gezeichneten Kupferstichen bis hin zu komplexeren Konstruktionen, in deren Herstellungsprozess bis zu acht „Zwischenbilder“ einfließen.³⁷ Bedeutend sind diese Bild-Prozesse nicht zuletzt aufgrund der Vielzahl an Bild-Rezensionen, die sie hervorrufen; sie bieten ein wichtiges Forum für Bildkritik im 19. Jahrhundert.

³⁴ In diesem Sinne argumentierte vor allem Wiebke Ratzeburg 1998 in Anschluss an die frühen Untersuchungen von Heinrich Dilly sowie später Ingeborg Reichle in ihrer Zusammenfassung von Ratzeburgs unveröffentlichter Magisterarbeit. Die Dominanz medientechnischer Argumente gegenüber bildkritischen Fragestellungen tritt umso schärfer hervor, wenn Reichle ausschließlich ‚Bilder der Technik‘, nicht jedoch ‚technische Bilder‘ im Sinne kunsthistorischer Reproduktionen präsentiert: REICHLÉ (2002); zuvor (u. a.): RATZEBURG (1998); – DILLY (1975).

³⁵ DILLY (2005), 18–19.

³⁶ Allgemein dazu z. B. HENISCH/HENISCH (1993), 85–122 (Kapitel 4: „Mixed Media“).

³⁷ Vgl. dazu unter Bezug auf Bruno Latours Konzept der Bilder-Kaskaden: BADER (2008).

Prägnant unterstreicht Schmid enge Verknüpfung von Bildkritik und visueller Argumentation, wenn er sich für eine vergleichende Zusammenschau verschiedener Bildmedien im Sinne einer Schulung der Augen ausspricht. Ein Aufsatz von 1911 mit einer Reihe von unterschiedlichen Aufnahmen desselben Motivs verdeutlicht das Prinzip – sei es im Vergleich von Holzschnitt und einer Fotografie auf nichtfarbempfindlicher Platte oder der Kontrastierung fotomechanischer und rein fotografischer Kopierverfahren.³⁸ Wie sein begleitender Text verdeutlicht, erweist sich das vergleichende Sehen als Motor und Modus, Fotografie und Lichtbildprojektion als kunsthistorische Bildmedien einzuführen und sie in Konfrontation mit verwandten Reproduktionsmethoden einer (bild)kritischen Betrachtung zu unterziehen. Nicht ihre vermeintliche Objektivität oder Treue, sondern das kritische Potenzial der evozierten und provozierten vergleichenden Zusammenschau bestimmt und begleitet die Einführung der neuen Bildmedien in die Kunstgeschichte.³⁹ Die „scharfe Vergleichsmethode der kunsthistorischen Wissenschaft und ihre fast kriminalistischem Verfahren entsprechende Wertung der kleinen Indizien“⁴⁰ werden folgerichtig (und folgenreich) für die Analyse von Kunstwerken und die Kritik ihrer Reproduktionen genutzt. Die Korrelation bestimmt insbesondere die Arbeiten von Anton Springer, Bruno Meyer, Herman Grimm, Alfred Woltmann und August Schmarsow. Sie gilt in markanter Weise auch für Schmid, der wiederholt erklärte, er „messe der Bilderkritik eine besondere Bedeutung bei“,⁴¹ und die Dia-Doppelprojektion als „eines der vorzüglichsten Hilfsmittel des Kunstunterrichts“⁴² lobte.

Wo Bilder nicht Ornament, sondern Fundament der Forschung sind, sind (Bild)Medien nicht bloße Vermittlungsinstrumente, sondern grundlegende Begriffs- und Erkenntnisinstrumente, die Bild- und Medienkritik ebenso möglich wie nötig machen. Damit einher gehende Korrelationen und Wechselbeziehungen prägen den Umgang der Kunstgeschichte mit ihrem Anschauungsmaterial. Im Rahmen des Holbein-Streits resultiert daraus ein bedeutender Streit um Theorie und Praxis der Reproduktion. Die Debatte rührt an Fundamente der Kunstgeschichte und kommt durch Gegenüberstellung der Originale nicht zum Ende. Statt nach 1871 zu enden, tritt der kunsthistorische Bilderstreit in Anschluss an die Dresdener Holbein-Ausstellung in seine spannendste Phase. Als ein halbes Jahrhundert später die Zuschreibung eines Holbein-Bildes abermals für Wechselwirkungen zwischen Bildtheorie, Medienkritik und Kopienkritik sorgt, erlebt die Debatte ein interessantes Revival.

³⁸ Ausführlicher dazu BADER (2007), 74–79.

³⁹ Explizit in diesem Sinne, auch mit Bezug auf Röntgen- und mikroskopische Untersuchungen: SCHMID (1935), 31–41.

⁴⁰ Zit. aus der Rezension (wie Anm. 27): [o. A.] (1922).

⁴¹ SCHMID (o. J.), 7.

⁴² SCHMID (o. J.), 9.

„Holbein versus Holbein“⁴³ – Ein später Holbein-Streit

Fokussiert auf ein Portrait Heinrichs VIII. aus dem Besitz der Familie Howard entfacht im Jahr 1933 eine neue, bilderreiche „Holbein controversy“,⁴⁴ an der Gelehrte und Künstler aus England, Deutschland und der Schweiz teilnehmen – darunter auch Paul Ganz, der zuvor im Auftrag des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft eine mehrbändige Prachtausgabe von über 470 Zeichnungen Holbeins herausgegeben hatte.⁴⁵ Anders als die zweite Version der Holbein-Madonna war das Portrait seit längerem bekannt. Es galt gemeinhin als eine Kopie nach dem so genannten Warwick-Bild, das wiederum als Original Holbeins galt.⁴⁶ Aufgrund seiner Vermutung, das Gemälde sei infolge von Übermalungen verkannt worden, hatte Ganz eine Restaurierung des Bildes in Basel veranlasst.⁴⁷ Er kommt daraufhin zu dem Ergebnis, das Warwick-Bild sei eine Kopie, wohingegen das (restaurierte) Howard-Exemplar das originale Urbild Holbeins sei, auf das die verschiedenen überlieferten Versionen des Portraits zurückgingen.

Das Portrait erscheint zunächst als farbige Beilage in der Oktober-Ausgabe des Burlington Magazine for Connoisseurs, und am 7. November 1933, ebenfalls in Farbe, als doppelseitige Abbildung in den Illustrated London News, der ältesten illustrierten Zeitung des 19. Jahrhunderts. Weitere Portraits Heinrichs VIII. werden reproduziert und in die Diskussion miteinbezogen. Deutlich unterstreicht auch Ganz in seinen reich bebilderten Aufsätzen die Bedeutung der einzelnen Vor-, Zwischen-, Ur- und Abbilder, um sie als Vergleichsbilder für die Untersuchung fruchtbar zu machen (Abb. 8). Auch in den auflagenstarken Illustrated London News, durch welche das Thema auch jenseits kennerschaftlicher Kreise schnell Beachtung findet, werden verschiedene Vergleichsszenarien durchgespielt: Von Untersuchungen mit Röntgenstrahlen (Abb. 9) über den Vergleich Original/Kopie (Abb. 9) bis hin zur Gegenüberstellung mit überlieferten Werken Holbeins in der Art Giovanni Morellis (Abb. 10) und dem Vergleich verschiedener Zustände desselben

⁴³ Zit. nach dem Titel des Artikels: [o. A.] Holbein versus Holbein (1933), 599.

⁴⁴ U. a. in LAURIE (1833), 863.

⁴⁵ Paul Ganz (1872–1954) war Schmidts Vorgänger in der Leitung der öffentlichen Kunstsammlung Basel und dort ebenfalls Dozent für Kunstgeschichte. 1929 sollte er für seine Arbeiten über Schweizer Kunst ein persönliches Ordinariat in Basel erhalten, nachdem die Errichtung eines eigenen Lehrstuhls für die Kunstgeschichte der Schweiz gescheitert war. Vgl. dazu GANTNER (1975).

⁴⁶ Z. B. in WAAGEN (1838), 206: „old copy of the picture in Warwick Castle“. Das Gemälde galt allgemein als eine Arbeit von Lucas Hornebolt. Vgl. auch GANZ (1933), 155.

⁴⁷ Ganz erklärt später: „It was not possible to see the picture's original condition, because it was utterly changed by later retouchings. It had passed through the hands of four different restorers who completely over-painted it, so that four different backgrounds of dark and clear green, clear blue and brown, had to be removed before Holbein's genuine blue came to the surface. The various thick layers of colour, however, were of great utility in that they protected the genuine picture against damage through the centuries“. GANZ (1933), 155. Vgl. auch [o. A.] The Holbein „Henry VIII“ (1933), 598.

Bildes wie zuvor bei Knackfuß (Abb. 10). Innerhalb von nur drei Monaten veröffentlicht die Zeitung über 18 Reproduktionen mit dem Portrait, in verschiedenen Fassungen und/oder verschiedenen Versionen. Weitere Bezüge ergeben sich (auch explizit) aus der Publikation erster Standbilder aus dem Film „The Private Life of Henry VIII.“⁴⁸ (Abb. 11). Abermals kennzeichnet die Texte eine Fülle von Begriffen zur Bezeichnung unterschiedlicher Erscheinungsformen und Bestimmungen von Kopie und Original.

Die Debatte zeigt interessante Parallelen zum früheren Holbein-Streit:⁴⁹ Wie schon 1871, wirft auch 1933 ein Veto von Künstler-Seite die Frage der Deutungshoheiten auf. Nachdem Gerald Kelly wenige Tage nach Ganz' erster Stellungnahme, am 26. Oktober 1933, in einem Schreiben an die Times zur Bildung einer Jury aus acht Künstlern aufgefordert hatte, wird am 15. November ihr Vorschlag zur Revision publik gemacht.⁵⁰ Darauf antwortet wiederum eine Gegenerklärung zur Unterstützung des Ganzschen Votums.⁵¹ Auch die neue „Holbein controversy“ ist nicht frei von nationalpolitischen Implikationen, wenn auch das berühmte Königsbild nicht ganz in dem Maße als nationales Meisterwerk mit den politischen Ereignissen der Zeit verknüpft erscheint wie zuvor die Holbein-Madonna. Neben diversen Rahmenhandlungen, die das Geschehen begleiten (Ausstellungen, Restaurierungen, Auszeichnungen etc.), eint die zwei Kontroversen eine subtile Befragung der Grenzräume im Spannungsfeld von Original, Kopie und Reproduktion. Auch 1933 bleibt die Debatte weder auf Fragen künstlerischer Meisterschaft noch auf das Original fokussiert. Wie Schmid's Stellungnahme zur Echtheitsfrage exemplarisch zeigt, erscheint der Attributionsstreit abermals um bildkritische Fragestellungen ergänzt, indem medien- und kopienkritische Untersuchungen verknüpft in die Diskussion miteinbezogen werden.

Mit seinem 1934 veröffentlichten Aufsatz positioniert sich Schmid bereits im Titel kritisch zu Ganz' Zuschreibung des Howard-Bildes, um die Streitfrage mit Blick auf das im Privatbesitz schwer zugängliche Bild um- bzw. neu zu formulieren: „Kann man die Urheberschaft Holbeins d. J. nur auf Grund von Photographien ablehnen?“⁵² Schmid, der 1909 im Rahmen eines Fälscherprozesses erstmals – und überlieferten Aussagen zufolge als erster – beschlossen hatte, „die Morelli'sche Methode mittels des Skioptikons auch vor Gericht zu

⁴⁸ „Das Privatleben Heinrichs VIII.“ (Regie: Alexander Korda, Kamera: Georges Perinal) zählt zu den erfolgreichsten britischen Filmen der 1930er Jahre. Der Film gilt als erster großer britischer Kinoerfolg in den USA und erhielt einen Oscar für den Hauptdarsteller Charles Laughton.

⁴⁹ Explizit in diesem Sinne: GANZ, Reply (1934), 184.

⁵⁰ KELLY (1933), 10; – [o. A.] Holbein and a Jury (1933), 15.

⁵¹ Vgl. dazu [o. A.] Henry the Eighth (1933), 736; – LAURIE (1833), 863. Speziell zur Frage der Deutungshoheit: FRY (1934); – MACCOLL (1934) in Erwiderung auf FRY (1934) und GANZ, Reply (1934) in Erwiderung auf MACCOLL (1934). Die Gegenerklärung zur Gegenerklärung: [o. A.] The Castle Howard (1934), 182.

⁵² SCHMID (1934).

verwenden“,⁵³ und sich wiederholt über die Möglichkeiten des neuen Mediums ausgesprochen hat, erörtert hier ein weiteres Mal die Frage nach Grenzen und Implikationen im Umgang mit kunsthistorischen Bildmedien.⁵⁴

Gleich zu Beginn des Textes widerspricht Schmid seinem Basler Kollegen und erklärt, das Howard-Bild sei eine „recht ungeschickte Nachahmung von Seiten eines nicht mehr begabten Schülers oder Gehilfen“. ⁵⁵ Seine Kritik wendet sich in erster Linie gegen die Darstellung des Körpers, die laut Schmid für Holbein untypisch leblos erscheine, „als ob sich der Mantel nicht über den runden Formen eines Menschen befinde, sondern an einem Bügel aufgehängt wäre“. ⁵⁶ Wie schon 1896 greift Schmid erneut zum Zeichenstift und fertigt eine Skizze „zur kritischen Erläuterung des Bildes“ an (Abb. 13): Ein Selbstportrait zur Untersuchung des Zusammenspiels von Gewandung und Körper. ⁵⁷ Paradigmatisch verdeutlicht die Beschreibung, was Schmid an anderer Stelle als Wölfflinsche Korrektur einer Morellischen Fokussierung auf die Form deutet, indem er das Motiv der Bewegung ins Spiel bringt: Nicht „bloss die Form der Hände sondern auch das Zugreifen einer Hand“ sei bezeichnend ⁵⁸ – „also auch die Bewegung, nicht allein die Form“. ⁵⁹ Schmid zufolge mangle es dem Oberkörper des Königs an Bewegung und „zäher Energie“. Das nicht bewegte Beiwerk wird zum Argument der Abschreibung und lenkt den Blick auf weitere Details. Wie eine bemerkenswerte Randnotiz zeigt, gewinnt die „scharfe Vergleichsmethode“ auch jenseits von stilhistorischen Fragen Gewicht.

Reproduktion versus Reproduktion

Noch 1934 bemängelt Schmid, ganz im Sinne seiner Vorgänger aus dem 19. Jahrhundert, die „Aschenbrödelstellung“ seines Fachs und verteidigt das „Material der Kunstwissenschaft“ gegen Vorwürfe von Seiten einiger, der „Kunst des Wortes“ zugewandten Disziplinen. Die Parallelisierung wird zu einer interessanten Schlussfolgerung weitergeführt: Wenn man keinen Anstoß an der Arbeit mit Abschriften, Überlieferungen und Transkriptionen nehme,

⁵³ Vgl. dazu SCHMID (o. J.), 7–8; – SCHMID (1935), 38–41.

⁵⁴ Weitere Informationen dazu im Staatsarchiv Basel (Anm. 16), u. a. die Korrespondenz zu einem Vortrag über die Erasmus-Bildnisse von Holbein in den Jahren 1927 und 1928 (Abb. 12): „Es hätte das freilich seine Schwierigkeiten mit dem Lichtbilderapparat, da ich notwendigerweise zwei Bilder nebeneinander zeigen muss, aber diese Schwierigkeit liesse sich (sicher mit einigen Mehrkosten) überwinden.“

⁵⁵ SCHMID (1934), 128.

⁵⁶ SCHMID (1934), 132.

⁵⁷ Schmid erklärt dazu, er habe „auf einem eigenen dicken Mantel die hellen Querstreifen des Königsmantels aufgezeichnet, die eigene Gestalt der des Königs durch Kissen etwas anzunähern gesucht und dann das darübergezogene Gewand im Spiegel aufgenommen“: SCHMID (1934), 133.

⁵⁸ SCHMID (1941), 16.

⁵⁹ SCHMID (1935), 25.

dürfe auch innerhalb der Kunstgeschichte das Original weder die einzige noch die entscheidende Instanz der Untersuchung sein. Eine „gute Photographie“ sei ebenso real oder unecht wie „schriftliche Urkunden und Inschriften“ und kann unter Umständen „eine weit genauere und zuverlässige Vorstellung eines originalen Kunstwerkes“ vermitteln als diese – vorausgesetzt, man lerne kritisch mit ihnen umzugehen. Wie in seiner Untersuchung von 1911 unterstreicht Schmid auch 1934 noch die „Gefahrenquellen“ und „Tücken der Photographie“,⁶⁰ welche man „bei längerer Praxis [...] „richtig einschätzen“ lerne, so dass man „mißratene Aufnahmen ablehnen und sich aus einer nur halb gelungenen Wiedergabe ein annähernd richtiges Bild machen [könne], zum mindesten erkennen, wie weit zuverlässige Schlüsse möglich sind“.⁶¹

Nach dem Vorbild der früheren Bild-Rezensionen aus dem 19. Jahrhundert wird das Prinzip am Beispiel der Abbildungen aus der Times, dem Burlington Magazine und den London Illustrated News vorgeführt.⁶² Auch knapp ein Jahrhundert nach ihrer Erfindung (und ihrer allmählichen Durchsetzung als zentrales Bildmedium der Kunstgeschichte) fördert und fordert das durch die Fotografie unterstützte vergleichende Sehen von Kunstwerken eine vergleichende Medienkritik ihrer Reproduktionen. Auch die eigenen Darstellungen werden kopien- und medienkritisch analysiert. Dies indiziert eine handschriftliche Notiz aus einem Exemplar, das Schmid dem Basler Professor Ernst Staehelin und dieser der Universitätsbibliothek Basel vermachte (Abb. 14). Darin revidiert Schmid präzisierend eine seiner Reproduktionen: „Das Gesicht ist in der Klischeeanstalt überarbeitet worden, obwohl ein erstes Klischee aus demselben Grunde zurückgewiesen wurde. Das Gesicht ist auf S. 137 aber annähernd richtig“.⁶³ Die provozierte Gegenüberstellung (Abb. 15) führt die Komplexität der vergleichenden Untersuchung anschaulich vor Augen: Das Prinzip der vergleichenden Bilderkritik wird sowohl auf Kunstwerke als auch auf Reproduktionen und Bildmedien bezogen, um aus dem Zusammenspiel der Perspektiven das kritische Fundament für die kunsthistorische Bilderfrage zu entwickeln, d. h. ein kritisches Instrumentarium, welches die Doppelfunktion von Bildern als Instrument und Gegenstand der Forschung

⁶⁰ Vgl. die ausführliche Beschreibung: SCHMID (1934), 127.

⁶¹ SCHMID (1934), 127. Erneut fordert Schmid statt pauschaler Thesen eine gegenstandsspezifische, auf den jeweiligen Einzelfall bezogene Analyse und verweist dazu auf das Problem der Farbwiedergabe bei El Greco oder die Schwierigkeit der Reproduktion impressionistischer Kunst wie im Falle von Paul Signac und Claude Monet: „Es gibt Gemälde, bei denen das wesentliche in der Photographie so wenig in Erscheinung tritt, daß man sich auf Grund derselben wirklich kein Bild des Kunstwerkes und sich kein Urteil über den Urheber erlauben kann“ (S. 128). Analog dazu erörtert er Holbeins „Kunst der Linien“ in Hinblick auf medien-spezifische Implikationen (S. 132).

⁶² Ausführlicher: SCHMID (1934), 135–137.

⁶³ Universitätsbibliothek Basel, Signatur: Kun Cv 54:13. Exemplar mit handschriftlichen Bemerkungen von Schmid, auf dem Titelblatt („Herrn Prof. Stäehelin mit ergebensten Grüßen v. Verf.“) und Seite 131. Stempel „Geschenk von Prof. Dr. Ernst Staehelin“ auf der Innenseite der Titelseite.

nicht nur anerkennt, sondern in Anspruch nimmt, um die fachspezifischen Herausforderungen, welche der Kunstgeschichte daraus erwachsen, fruchtbar zu machen. Die handschriftliche Notiz ist keine unbedeutende Randbemerkung: Sie ist Zeugnis von Schmidts langjährigem Engagement für eine kritische Auseinandersetzung mit dem „Reproduktionenmaterial“ und Indiz für die *longue durée* einer kunsthistorischen Bild- und Medienkritik, deren Fundamente im 19. Jahrhundert gelegt werden, als das Fach sich in Abgrenzung zu „Bilderstatistikern“, „Urkundenabschreiber“ und „Zitatenhelden“ an der fortschreitenden Verbildlichung und Durchdringung seines Gegenstandes konstituiert – als Medienkritik und Reproduktionskritik zu Grundpfeilern und Ausgangspunkten kunsthistorischer Bildkritik werden.

Die kleine Notiz steht stellvertretend für eine Reihe von Thesen und Tendenzen der Kunstgeschichte, die zugunsten der großen Erzählungen aus Wissenschaftsgeschichte und Wissenschaftstheorie an den Rand gedrängt werden: Autoren wie Knackfuß, die in Hinblick auf führende Namen aus Ideen- und Methodengeschichte bisher vernachlässigt wurden, Tageszeitungen, Unterhaltungsblätter und Zeitschriften, die noch immer im Schatten etablierter Handbücher und Monographien (oder anderer fachspezifischer Publikationen) aus dem 19. Jahrhundert stehen, vor allem aber die Bilder der Kunstgeschichte: die kunsthistorischen Reproduktionen – ‚Originalreproduktionen‘ aus dem 19. Jahrhundert – und ihre visuelle Inszenierung. Die Tendenz mutet seltsam anachronistisch an: Aus heutiger Perspektive betrachtet erscheint es nicht nur ahistorisch, sondern auch unzeitgemäß, wenn Bilderbeschreibung und vergleichende Bilderkritik zugunsten von Kunsttheorie oder Kunstkritik im historischen Rückblick verdrängt werden. Es gilt daher den produktiven Dialog von Gegenwart und Geschichte, Theorie und Geschichtsschreibung zu wagen, um einen „Rahmenwechsel“⁶⁴ für die kunsthistorische Wissenschaftsgeschichte herauszufordern: ihre „Aus-Rahmung“⁶⁵ im Sinne einer Ausweitung auf jene Randzonen und Außengrenzen des Bildlichen, welche die Perspektive der Kunst (oder des Originals) marginalisiert und verdrängt.

Literatur

[o. A.:] Erklärung. In: Zeitschrift für bildende Kunst. Mit dem Beiblatt Kunst-Chronik 6 (1871), 355.

[o. A.:] Historische und antiquarische Gesellschaft zu Basel. Das Legat von Andreas Heusler. Hans Holbeins d. Ä. Spätwerke und Hans Holbeins d. J. Anfänge. Basler Nachrichten, 1. Januar 1922.

⁶⁴ BREDEKAMP (1997).

⁶⁵ BELTING (1995), 8.

[o. A.:] The Holbein „Henry VIII“. The Illustrated London News, 14. Oktober 1933, 598.

[o. A.:] Holbein versus Holbein: The Warwick Castle „Henry VIII“. The Illustrated London News, 14. Oktober 1933, 599.

[o. A.:] Henry the Eighth, Two of his six wives, and his only son. The Illustrated London News, 4. November 1933, 736.

[o. A.:] Holbein and a Jury. The Henry VIII. Portrait. A Verdict from eight Artists. The Times, 15. November 1933, 15.

[o. A.:] Holbein Comparisons – „Henry VIII.“ and „The Duchess of Milan“. The Illustrated London News, 25. November 1933, 864.

[o. A.:] The Younger Henry VIII.: A famous Holbein in London. The Illustrated London News, 9. Dezember 1933, 947.

[o. A.:] The Castle Howard Portrait of Henry VIII. A considered statement. In: The Burlington Magazine for Connoisseurs 373 (1934), 182.

BADER, Lena: Imaging Imagery. On the Visuality of Iconic Criticism and the Early Media of Visual Studies in Their Current Meaning. In: Image-Problem? Medienkunst und Performance im Kontext der Bilddiskussion. Hg. v. Slavko KACUNKO und Dawn LEACH. Berlin 2007, 67–86.

BADER, Lena: Echte Bilder – Falsche Bilder? Original-Reproduktionen und kunsthistorische Kopie(n)kritik im 19. Jahrhundert (erscheint als Beitrag für den Band zur Tagung „Prekäre Bilder. Von Bildstörungen, Bildbrüchen und Bildschemen“, Basel, 24.–27. Januar 2007, hg. v. Thorsten BOTHE und Robert SUTER, München 2009).

BÄTSCHMANN, Oskar: Der Holbein-Streit: Eine Krise der Kunstgeschichte. In: DER BÜRGERMEISTER, 97–109.

BAYERSDORFER, Adolph: Der Holbein-Streit. Geschichtliche Skizze der Madonnenfrage und kritische Begründung der auf dem Holbein-Congress in Dresden abgegebenen Erklärung der Kunstforscher. München–Berlin 1872.

BAYERSDORFER, Adolph: Der Holbein-Streit. Geschichtliche Skizze der Madonnenfrage und kritische Begründung, der auf dem Holbein-Kongreß in Dresden abgegebenen Erklärung der Kunstforscher. In: Adolph Bayersdorfer: Leben und Schriften. Aus seinem Nachlaß herausgegeben. Hg. v. Hans MACKOWSKY, August PAULY und Wilhelm WEIGAND. München 1902, 129–169.

BELTING, Hans: Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren. München 1995.

BEYER, Andreas: Am Anfang war der Streit. Hans Holbein d. J. und die kunsthistorische Tradition (erscheint als Beitrag für den Band zur Tagung „Konzert und Konkurrenz: Die Künste und ihre Wissenschaften im 19. Jahrhundert“, Göttingen, 19.–21. Mai 2006).

- BORCHERT, Till-Holger: Hans Holbein and the Literary Art Criticism of the German Romantics. In: ROSKILL/HAND, 187–209.
- BREDEKAMP, Horst: Um zu bestehen, braucht die Kunstgeschichte einen Rahmenwechsel. Interview von Boris HOHMEYER und Alfred WELTI. In: art. Das Kunstmagazin Nr. 9 (1997), 60–61, 103.
- DER BÜRGERMEISTER, sein Maler und seine Familie: Hans Holbeins Madonna im Städel. Ausstellungskatalog. Petersberg 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: Bilder trotz allem. München 2007.
- DILLY, Heinrich: Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung. In: Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung. Hg. v. Irene BELOW. Gießen 1975, 153–171.
- DILLY, Heinrich: Bildgeschichten und Bildkritik der traditionellen Kunstgeschichte. In: Sichtbarkeit der Geschichte. Beiträge zu einer Historiografie der Bilder. Hg. v. Matthias BRUHN und Karsten BORGMANN. Berlin 2005, 15–26.
- FRIEDLÄNDER, Max Jakob: Artistic quality: Original and Copy. In: The Burlington Magazine for Connoisseurs 458 (1941), 143–145, 147–148, 151.
- FRY, Roger: The Artist as Critic. In: The Burlington Magazine for Connoisseurs 371 (1934), 78–80.
- GANTNER, Joseph: Der Unterricht in Kunstgeschichte an der Universität Basel 1844–1938. Zürich 1975.
- GANZ, Paul: Henry VIII and his court painter, Hans Holbein. In: The Burlington Magazine for Connoisseurs 367 (1933), 144, 146, 148–151, 154–155.
- GANZ, Paul: The Castle Howard Portrait of Henry VIII. In: The Burlington Magazine for Connoisseurs 371 (1934), 80–81, 84–86.
- GANZ, Paul: A Reply. In: The Burlington Magazine for Connoisseurs 373 (1934), 183–184.
- GRIENER, Pascal: Alfred Woltmann and the Holbein dispute, 1863–1871. In: ROSKILL/HAND, 211–225.
- HENISCH, Heinz K./HENISCH, Bridget A.: The Photographic Experience 1839–1914. Images and Attitudes. Pennsylvania 1993.
- HIRTH, Georg: Ein künstlerisches Ereigniß. Münchner neueste Nachrichten, 21. September 1887.
- HOFMANN-ZEITZ, Ludwig: Das wiedererstandene Darmstädter Madonnenbild. Mit Abbildung. In: Zeitschrift für bildende Kunst. Mit dem Beiblatt Kunst-Chronik 23 (1888), 302–307.
- KATALOG DER HOLBEIN-AUSSTELLUNG zu Dresden. 15. August bis 15. October 1871. Dresden 1871.
- KELLY, Gerald: The Castle Howard „Holbein“. The Times, 26. Oktober 1933, 10.

KNACKFUSS, Hermann: Deutsche Kunstgeschichte. I. Band. Mit 420 Abbildungen. Bielefeld–Leipzig 1888.

KRAUSE, Katharina/NIEHR, Klaus (Hg.): Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930. München–Berlin 2007.

KRAUSE, Katharina/NIEHR, Klaus/HANE BUTT-BENZ, Eva-Maria (Hg.): Bilderlust und Lesefrüchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920. Leipzig–Mainz 2005.

LAMPE, Carl: Holbeins Madonna in Darmstadt und Dresden. Leipzig 1871.

LAURIE, Arthur Pillans: Holbein under X-Rays: A test of the Castle Howard „Henry VIII“. The Illustrated London News, 25. November 1933, 863.

LOCHER, Hubert: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950. München 2001.

LÜTZOW, Carl von: Ergebnisse der Dresdener Holbein-Ausstellung. In: Zeitschrift für bildende Kunst. Mit dem Beiblatt Kunst-Chronik 6 (1871), 349–355.

LÜTZOW, Carl von: [Rezension] Geschichte der bildenden Künste von Dr. Carl Schnaase [...]. In: Zeitschrift für bildende Kunst. Mit dem Beiblatt Kunst-Chronik 15 (1880), 385–391.

MACCOLL, Dugald Sutherland: Scholar and Artist. In: The Burlington Magazine for Connoisseurs 373 (1934), 182–183.

MAJOR, Emil: Der mutmassliche Verfasser des Dresdener Madonnenbildes. In: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde N.F. 12 (1910), 318–324.

MEYER, Bruno: [Rezension] Holbeins Madonna in Darmstadt und Dresden. Leipzig [...]. In: Deutsche Warte. Umschau über das Leben und Schaffen der Gegenwart 2 (1872), 573–574.

MEYER, Bruno: Das Aschenbrödel unter den modernen Wissenschaften. In: Deutsche Warte. Umschau über das Leben und Schaffen der Gegenwart 2 (1872), 641–661.

MEYER, Bruno: Alfred Woltmann (Nachruf). In: Zeitschrift für bildende Kunst. Mit dem Beiblatt Kunst-Chronik 15 (1880), 194–200, 242–250, 301–315.

RATZEBURG, Wiebke: Die Anfänge der Photographie und Lichtbildprojektion in ihrem Verhältnis zur Kunstgeschichte. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Freie Universität Berlin 1998.

REICHLER, Ingeborg: Medienbrüche. In: Kritische Berichte 30/1 (2002), 40–56.

REINHARDT, Hans: Die Madonna des Bürgermeisters Meyer von Hans Holbein d. J. Nachforschungen zur Entstehungsgeschichte und Aufstellung des Gemäldes. Sonderabdruck aus der Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 15/4 (1954).

ROSKILL, Mark/HAND, Oliver (Hg.): Hans Holbein: Paintings, Prints and Reception. New Haven–London 2001, 187–209.

- SCHMID, Heinrich Alfred: Selbstdarstellung. Neunseitiges Schreibmaschinen-Manuskript, o. J. Staatsarchiv Basel UA XI 3.3. 144.
- SCHMID, Heinrich Alfred: Ueber Holbeins Madonna. In: Sitzungsbericht IV. 1896. Kunstgeschichtliche Gesellschaft. Ordentliche Sitzung, 27. März 1896, Berlin 1896.
- SCHMID, Heinrich Alfred: Holbeins Darmstädter Madonna. Mit zwei Tafeln und dreizehn Abbildungen im Texte. In: Die Graphischen Künsten 23 (1900), 49–68.
- SCHMID, Heinrich Alfred: Kunstgeschichte. In: Angewandte Photographie in Wissenschaft und Technik. Hg. v. Karl Wilhelm WOLF-CZAPEK. Berlin 1911, IV 77–V 92.
- SCHMID, Heinrich Alfred: Gesammelte Kunsthistorische Schriften. Zum 70. Geburtstag des Verfassers herausgegeben von Schülern und Freunden. Leipzig u. a. 1933.
- SCHMID, Heinrich Alfred: Kann man die Urhebererschaft Holbeins d. J. nur auf Grund von Photographien ablehnen? In: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 55/2 (1934), 126–138.
- SCHMID, Heinrich Alfred: Kunstsammlungen, Kunstwissenschaft und Kunstunterricht. Basel 1935.
- SCHMID, Heinrich Alfred: Der Kunstbetrug, seine Entlarvung und Bekämpfung. Wädenswil 1941.
- SCHMID, Heinrich Alfred: Hans Holbein der Jüngere. Sein Aufstieg zur Meisterschaft und sein englischer Stil. Tafelband. Basel 1945.
- SCHMID, Heinrich Alfred: Hans Holbein der Jüngere. Sein Aufstieg zur Meisterschaft und sein englischer Stil. Textband. Erster Halbband. Basel 1948.
- SPRINGER, Anton: Die Arundel-Gesellschaft zur Förderung höherer Kunstkenntnis. Bonn 1860.
- TIETJEN, Friedrich: Bilder einer Wissenschaft. Kunstreproduktion und Kunstgeschichte. Diss. Trier 2006. Online-Publikation 2007: URL: <http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2007/417/> (28.1.2008)
- WAAGEN, Gustav: Works of Art and Artists in England. Vol. III. 1838.
- ZAHN, Albert von: Zur Holbein-Frage. Separat-Abdruck aus Nr. 235, 236 und 227 des Dresdner Journals. Dresden 1871.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: KATALOG DER HOLBEIN-AUSSTELLUNG (2004), 125, 127, Abb. 75/76;
Abb. 2: KNACKFUSS (1888), 574–575, Abb. 397/398 (Archiv Verf.); Abb. 3: SCHMID (1900), Tafel; Abb. 4: Regine RICHTER, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden; Abb. 5, links: SCHMID (1896), 22; Abb. 5, Mitte: SCHMID (1933), Tafel 14; Abb. 5, rechts: REINHARDT (1954), Tafel 83; Abb. 6: HANFSTAENGL,

Franz: Die vorzüglichsten Gemälde der königlichen Galerie in Dresden nach den Originalen auf Stein gezeichnet. Dresden 1836–1843, Tafel. Österreichische Nationalbibliothek Wien, Bildarchiv; Abb. 7: Original-Reproduktionen der Holbein-Madonna, Montage: Lena BADER; Abb. 8: GANZ (Oct. 1933), 148; – GANZ (Feb. 1934), 81; Abb. 9–11: ILN (1933), 863, 558, 864–865, 692–983; Abb. 12: Brief von Alfred Heinrich Schmid, 10. November 1927, Staatsarchiv Basel, PA 88 E1b Schmid, Heinrich Alfred (1863–1951); Abb. 13: SCHMID (1934), 133, ganze Seite und Detail; Abb. 14: SCHMID (1934), 131, ganze Seite und Detail; Abb. 15: SCHMID (1934), 131, 137, zwei Details.

Streszczenie: Kopia i reprodukcja w sporze o Holbeina. Retrospekcja naukowo-historyczna z perspektywy krytyki obrazu

Tak zwany spór o Holbeina ma podstawowe znaczenie dla powstania historii sztuki jako dyscypliny akademickiej. Spór ten rozpoczął się w pierwszej ćwierci wieku XIX jako debata znawców na temat autentyczności dwóch wersji obrazu „Madonna burmistrza Meyera” Hansa Holbeina mł., a wkrótce potem przekształcił się w wydarzenie kluczowe dla historii sztuki, która w tym czasie skonkretyzowała się, dzięki postępującemu unaocznianiu i dookreślaniu przedmiotu jej badań. Dla kształtującej się dopiero wspólnoty uniwersyteckich historyków sztuki, która zaczęła już stosować rozróżnienie na „krytyków” i „statystyków”, spór o Holbeina, z jego niewystarczającą dokumentacją, stał się wyzwaniem modelowym. Zgodnie z podwójną funkcją, którą w historii sztuki pełnią obrazy – jako narzędzie oraz przedmiot badań – debata szybko rozwinęła się w spór o teorię i praktykę reprodukcji. Widzenie porównawcze, które dzięki fotografii było w równym stopniu promowane co kwestionowane, także tu odegrało główną rolę, jako narzędzie badań historii sztuki w zakresie jej poznania, formułowania pojęć i przekazywania – tak samo jak liczne reprodukcje Madonny Holbeina w rozmaitych aranżacjach. Badania naukowe jednakże nie zwracają uwagi na fakt, że spór o Holbeina jako spór o obrazy poniósł porażkę w morzu wizualnych argumentów. Dająca się w tym kontekście zaobserwować tendencja do „eliminacji obrazu” stanowi asumpt do postawienia pytania, przeanalizowania i podania w wątpliwość podstaw retrospekcji naukowo-historycznej z perspektywy krytyki obrazu. Dotyczy to zwłaszcza wzajemnego stosunku oryginału i kopii oraz mediów obrazowych historii sztuki.



Abb. 1: Original und Kopie der „Holbein-Madonna“. Links: Hans Holbein der Jüngere, 1526, Die Madonna des Bürgermeisters Meyer zum Hasen („Darmstädter Madonna“), Öl auf Lindenholz, 146,5 × 102 cm, Städel Museum Frankfurt. Rechts: Bartholomäus Sarburgh, um 1635, Kopie nach Hans Holbein d. J. („Dresdener Madonna“), Öl auf Eichenholz, 159 × 103 cm, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden

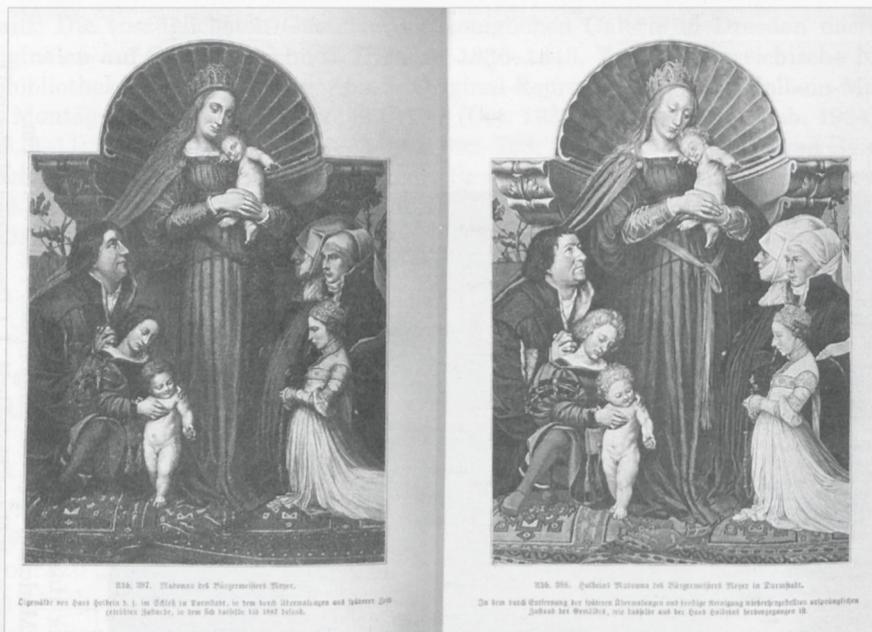


Abb. 2: Hermann Knackfuß, 1888, Deutsche Kunstgeschichte, Doppelseite



Abb. 3 und Abb. 4: Reproduktionen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.
 Links: „Dresdener Madonna“, Fotogravüre von Richard Paulussen.
 Rechts: „Darmstädter Madonna“, Kupferstich von Doris Raab



Abb. 5: Rekonstruktionsversuche zur Rahmung der „Darmstädter Madonna“.
Skizze Schmid (1896), Rekonstruktion Schmid (1933),
Rekonstruktion Reinhardt (1954)



Abb. 6: Franz Hanfstaengl, 1837, Lithographie der „Dresdener Madonna“



Abb. 7: Original-Reproduktionen der Holbein-Madonna



Abb. 8: Reproduktionen von Ganz 1933 und 1934

THE ILLUSTRATED LONDON NEWS

HOLBEIN UNDER X-RAYS: A TEST OF THE CASTLE HOWARD "HENRY VIII"

THE South British portrait of Henry VIII has had a surprising history. It was thought by the Duke of Devonshire to be a copy of the original, but a test of the portrait by X-rays has shown that it is a copy of a copy of the original. The portrait is a copy of a copy of the original, and the original is a copy of the original. The portrait is a copy of a copy of the original, and the original is a copy of the original.

THE original portrait of Henry VIII, painted by Hans Holbein the Younger, is a masterpiece of the Northern Renaissance. It shows the King in a three-quarter view, wearing a crown and a richly decorated robe. The portrait is a copy of a copy of the original, and the original is a copy of the original.

THE ILLUSTRATED LONDON NEWS

A PAGE FOR COLLECTORS. INSTANT TYRANUS: HOLBEIN PORTRAITS OF HENRY VIII

By FRANK DAVIS

THE portrait of Henry VIII, painted by Hans Holbein the Younger, is a masterpiece of the Northern Renaissance. It shows the King in a three-quarter view, wearing a crown and a richly decorated robe. The portrait is a copy of a copy of the original, and the original is a copy of the original.

THE portrait of Henry VIII, painted by Hans Holbein the Younger, is a masterpiece of the Northern Renaissance. It shows the King in a three-quarter view, wearing a crown and a richly decorated robe. The portrait is a copy of a copy of the original, and the original is a copy of the original.

Abb. 9: Seiten aus dem Illustrated London News von 1933

Oct. 28, 1933—THE ILLUSTRATED LONDON NEWS—693



THE PAINTER WHOSE PORTRAITS OF HENRY VIII. (RECENTLY REPRODUCED IN OUR PAGES) HAVE ADDED A NOTE OF CONTROVERSY TO THE PREVAILING TUDOR VOGUE: HOLBEIN (JOHN TURNBULL) PORTRAYING ANNE OF CLEVES.

Abb. 11: Seiten aus den Illustrated London News von 1933

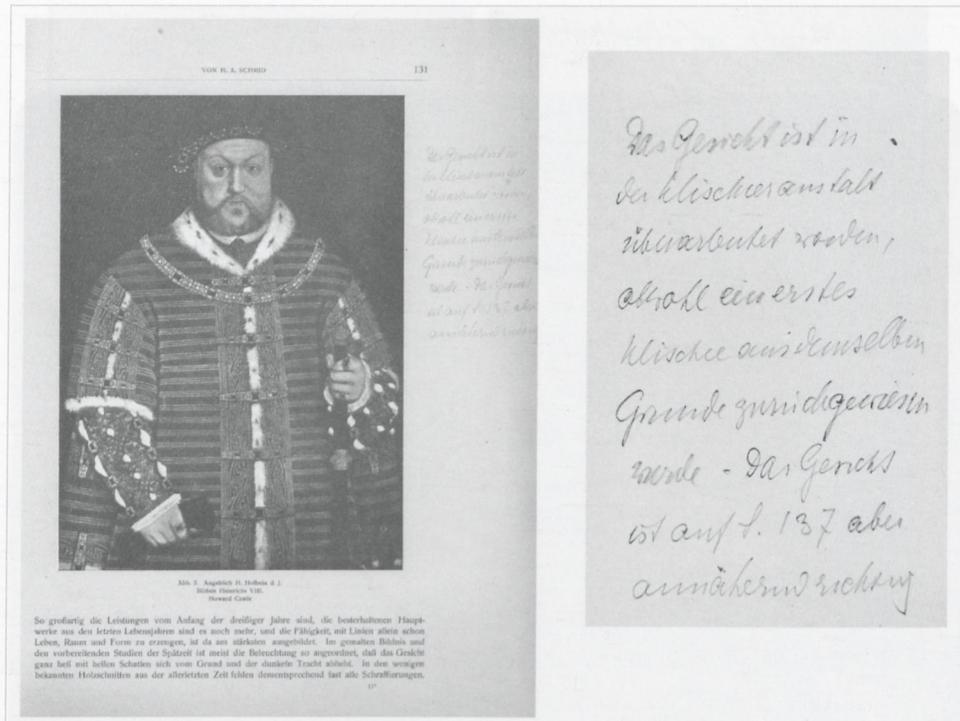


Abb. 14: Schmid 1934, Kritik der Reproduktion



Abb. 15: Schmid 1934, Reproduktionen im Vergleich