

Reproduzierte Originale und originale Reproduktionen.

Zur Bilderfrage im Holbein-Streit.

Lena Bader

Was geschieht mit einem Kunstwerk, wenn es zu einer Kopie erklärt wird? Welcher Stellenwert kommt einem Bild zu, wenn seine Authentizität als echtes Kunstwerk in Zweifel gezogen wird? Kann eine Reproduktion originaler als das Original selbst sein bzw. woraus schöpfen Kopien ihre Wirkungsmächtigkeit? Oder andersherum gefragt: Welche Bedeutung hat eine Kopie als *Bild*? Fragen dieser Art stehen im Zentrum der als Holbein-Streit berühmt gewordenen Debatte um zwei Versionen der sogenannten *Madonna des Bürgermeisters Meyer*. Der Disput ist zentral für die Begründung der deutschsprachigen Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin und wurde von Seiten der wissenschaftshistorischen Forschung vielfach gewürdigt.¹ Der frühe Kunststreit erscheint in diesem Kontext vorzugsweise als Attributionsstreit, als ein kennerschaftlicher Streit um zwei *Kunstwerke*, der seinen Ausgang im Sieg der Kunsthistoriker und im Triumph des Originals gleichermaßen fand. Im Folgenden hingegen soll die Debatte als umfassender *Bilder*-Streit um Theorie und Praxis der Reproduktion vorgestellt werden.²

Hintergrund

Der Streit um die Zuschreibung der zwei Versionen entfacht sich im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Die zwei Exemplare sind das damals berühmtere Werk aus der Dresdener Gemäldegalerie (Abb. 1, rechts) und ein erst später aufgetauchtes Exemplar, das während der gesamten Debatte in Privatbesitz verbleibt, zunächst in Berlin, dann in Darmstadt (Abb. 1, links). Die

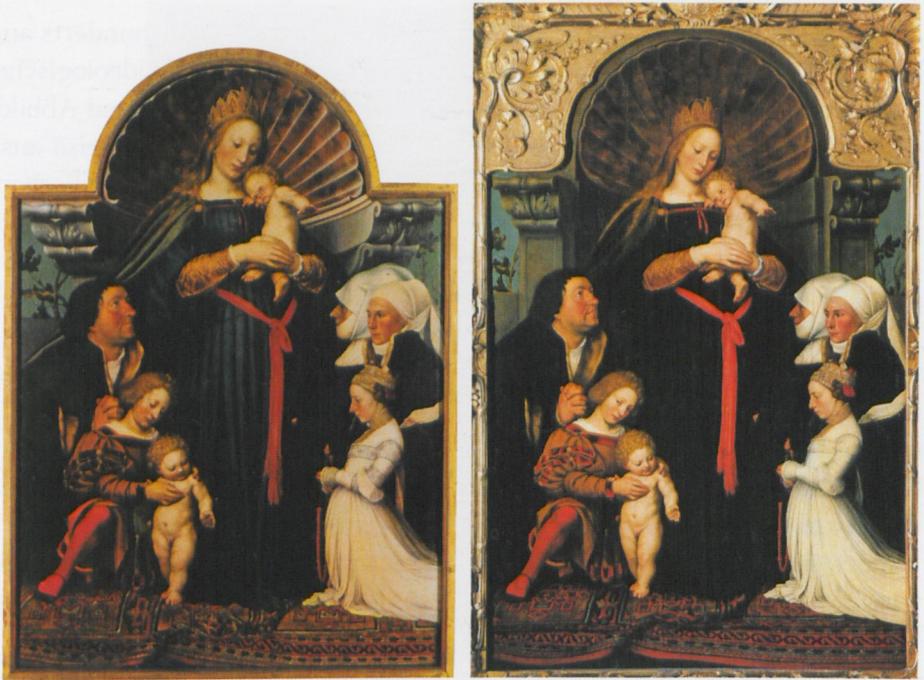


Abb. 1: Die Madonna des Bürgermeisters Meyer: Original und Kopie.

Links: „Darmstädter Madonna“ – Original von Hans Holbein d. J., 1526/1528.

Rechts: „Dresdener Madonna“ – Kopie von Bartholomäus Sarburgh, 1633–1638.

Dresdener Madonna galt bis dahin als unbestrittenes Hauptwerk Holbeins (1497–1543) und wurde als Ikone der deutschen Kunst gefeiert. Nachdem die *Darmstädter Madonna* 1821 auftaucht, gerät das berühmte Dresdener Gemälde durch den Vergleich mit dem unerwarteten Rivalen unter Verdacht. Eine leidenschaftliche Debatte in Wort und Bild wird sich bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts dem Verhältnis der zwei Gemälde widmen. Aufsehen erregende Ausstellungen, öffentlichkeitswirksame Presetexte, unzählige Aufsätze und zahlreiche Reproduktionen werden bemüht, um dem Rätsel der zwei Originale auf die Spur zu kommen. Heute gilt allein die im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt als Dauerleihgabe ausgestellte Darmstädter Madonna als Original Holbeins.

Die beliebte Charakterisierung der Debatte als einen „von den Kennern eindeutig entschiedenen Streit um Original und Kopie“⁶³ hat Max J. Friedländer durch seine frühe Überzeugung von der „Überlegenheit der historisch ein-

gestellten Kenner über die den Schönheitsmaßstab des 19. Jahrhunderts anlegenden Künstler⁴⁴ maßgeblich gefördert, um darin zugleich ideologische Werturteile zugunsten einer strengen Hierarchisierung von Vor- und Abbild einzuschreiben: „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“.⁵ In dieser simplifizierenden Perspektive werden die womöglich interessantesten Aspekte des frühen Bilderstreits vorschnell ausgeblendet: die nicht eindeutigen, nicht geklärten und womöglich nicht entscheidbaren Fragen, die im Rahmen der Debatte auftauchen und eine strenge Polarisierung von Original und Kopie verhindern. Anders als Kategorisierungen und Radikalisierungen im Rückblick suggerieren, zeigen die Quellen aus dem 19. Jahrhundert eine überraschende Vielfalt an Positionen und Alternativen jenseits von „Echtheitsfetischismus“⁶ und „Attributionalismus“.⁷ Diese alternativen Szenarien sollen im Folgenden anhand von drei Beispielen aus verschiedenen Stationen im Holbein-Streit, einer frühen und einer späteren Phase sowie dem Nachleben der Debatte, erörtert werden, um das Zusammenspiel von Original und Reproduktion aus jeweils unterschiedlichen Blickwinkeln zu beleuchten.

Der Kopist als Autorität

Wie viele seiner Künstler-Kollegen sprach sich der Maler Hans Julius Grüber (1824–1890) entschieden für das Dresdener Bild aus und wurde in seinem Votum von Seiten der Dresdener Museumsleute prominent unterstützt. In seinem Katalog von 1860 bemerkt Wilhelm Schäfer ausdrücklich, Grüber sei als Künstler in besonderer Weise zu einer Stellungnahme qualifiziert, zumal er zahlreiche Studien nach Holbein erstellt habe, darunter auch „getreue Copieen“ von Holbeins in Basel aufbewahrten Studienzeichnungen zu dem umstrittenen Gemälde.⁸ Anders als selbst die Mehrzahl der Dresdener Künstler sprach sich Grüber 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“.⁹ Das Dresdener Bild wäre demnach das ursprüngliche Original, das Darmstädter Bild eine fremde Nachahmung. Um 1860 ist diese Einschätzung nicht mehr weit verbreitet – das Darmstädter Exemplar hatte sich in den vierzig Jahren seit seinem Aufkommen in immer weiteren Kreisen als Original durchsetzen



Abb. 2: Hans Julius Grüder, Kopie der Dresdener Madonna, 1860.

können. Grüder ist mit seiner Einschätzung in der Minderheit, dennoch finden seine Ansichten erstaunlich viel Beachtung.

Grüders eigene Nachbildungen werden in diesem Zusammenhang als Argument für dessen „anererkennungswerte Kompetenz in dieser Angelegenheit“ behandelt.¹⁰ Umso höhere Aufmerksamkeit galt der Tatsache, dass Grüder auch das Gemälde selbst kopiert hatte (Abb. 2).¹¹ Exemplarisch berichtet Schäfer, unter Verweis 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 dor-

tige Bild nicht nur in Augenschein zu nehmen, sondern dasselbe möglichst gründlich und vergleichend zu betrachten.¹² Seine 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. Es ist bezeichnend, dass Schäfer Grüders Nachbildung auch in Hinblick auf die Reproduktionsprozesse beschreibt. Seine bemerkenswerte Besprechung ist diesbezüglich explizit und lässt nicht zufällig Parallelen zwischen den zwei Bildproduzenten aufscheinen. Das Vorgehen Grüders wird zum Reenactment der früheren Arbeit des Kopisten der Darmstädter Madonna.

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“,¹³ zur Bewilligung empfohlen. Grüders Kopie zählt zu den raren frühen Farbdarstellungen 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 beispielsweise berichtet Julius Hübner, damals Inspektor der Gemälde-Galerie, über das Schaffen von „Freund Grüder“: „Was er bis jetzt machte berechtigt vollkommen zu der Annahme, daß die Copie ihres Platzes würdig sein wird.“¹⁴ Der Kommentar ist bezeichnend und zeigt stellvertretend für eine Reihe weiterer Äußerungen, dass der Fokus tatsächlich weniger auf der äußeren Identität und vielmehr auf der vorgängigen Rezeption des Originals lag. Nicht das Ergebnis, sondern der Arbeitsprozess selbst, die Tätigkeit des Kopierens stehen im Vordergrund. Der Akzent liegt ausdrücklich auf der jeder Kopie voraus- und zugrunde liegenden Auseinandersetzung mit dem Original. Die kritische Arbeit am Bild wird als wichtiger Erkenntnisprozess gewürdigt und zeichnet den Künstler entsprechend aus, indem sie ihn für eine fundierte Stellungnahme qualifiziert. Kurz: Die Nachbildung wird zum Ausweis von Kennerschaft und der Kopist qua seiner Kopiertätigkeit zur kunsthistorischen Autorität.

Umgekehrt wurden auch Kunsthistoriker als Bildproduzenten tätig, wie die folgenden zwei Beispiele zeigen. Sie stammen aus einer Zeit, die in der

Regel aus der Forschung zum Holbein-Streit ausgeblendet wird, da sie die Phase nach der Entdeckung des Originals betrifft. Als Höhepunkt und Endpunkt im Holbein-Streit gilt allgemein die Holbein-Ausstellung, die 1871 in Dresden organisiert wurde. Hauptattraktion der viel beachteten Schau waren die zwei Streitbilder, die hier erstmals gemeinsam im Original ausgestellt wurden, um die erhoffte Klärung der Streitfrage herbei zu führen. Im Anschluss an einen daraus hervorgegangenen Holbein-Kongress wurden jedoch zwei widersprechende Presseerklärungen veröffentlicht: eine Stellungnahme von Seiten namhafter Kunsthistoriker, wonach das Bild aus der Dresdener Gemälde-Galerie eine „freie Kopie“ sei¹⁵ und eine Erklärung zahlreicher Künstler, die für das Dresdener Bild eintraten, das Darmstädter Exemplar jedoch aufgrund der starken Übermalungen in Zweifel zogen.¹⁶

Es folgte schnell eine Flut ausführlicher Erklärungen pro und contra. Der Status des Originals blieb tatsächlich prekär, in der Bestimmung des Dresdener Bildes aber konnte sich das kunsthistorische Communiqué erfolgreich durchsetzen: Spätestens ab 1871 wird das berühmte Exemplar aus Dresden zunehmend unbestritten als eine Kopie verhandelt. Auf die Abschreibung folgt jedoch zunächst keine Neuzuschreibung. Erst 1910 wird das Bild Bartholomäus Sarburgh zugeschrieben,¹⁷ was ebenfalls zur Langlebigkeit der Debatte beigetragen haben dürfte. Ausschlaggebend aber war vor allem das mit zahlreichen Irritationen verbundene vergleichende Sehen der zwei Bilder: „Auf der einen Seite also ein unzweifelhaftes Original, das aber leider in seinen wesentlichen Theilen kaum mehr als eine vollständige Ruine mit den modernsten Restaurationen repräsentirt; auf der anderen eine vermeintliche Copie, welche vortrefflich erhalten und ihrem Original in allen idealen Eigenschaften beiweitem überlegen ist.“¹⁸ Nicht nur von Seiten der Verteidiger des Dresdener Bildes, wie in diesem Fall Hübner, wurden indes die Vorzüge des berühmteren Exemplars hervorgehoben.

Auch unter den Kunsthistorikern war es üblich, die Differenzen zum Darmstädter Bild, vor allem die aufgelockerten Proportionen, als Verbesserungen zu deuten, um daraus Gründe für die Echtheit des Gemäldes abzuleiten. Die früh formulierte Verbesserungsthese gehört zu den Konstanten im Holbein-Streit, sie wird noch lange nach 1871 bemüht, um das Prioritäts- und damit Echtheitsverhältnis der zwei Gemälde zu bestimmen. Die Diskussionen im Rahmen der Dresdener Holbein-Retrospektive waren davon stark betroffen. Das Dilemma von „Holbeinischer“ erscheinender Kopie¹⁹ und fremdartig wirkendem Original konnte 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 wie-

derum die Irritationen und das Befremden gegenüber dem Darmstädter Bild verstärkte (ohne dass man sich aber 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: vor den „anscheinenden Widerspruch: daß eine Copie echter als das unbezweifelte Original erscheinen könne“.²⁰ Eine Lösung der Echtheitsfrage schien zwar 1871 in Aussicht gestellt – die dilemmatischen Fragen rund um das Bilderrätsel aber blieben ungeklärt.

Wiederherstellung des Originals?

Von Seiten der späteren Forschung wurden vorrangig die Transformationen des Dresdener Bildes hervorgehoben. Indem man in den Veränderungen Modernisierungen erkannte und daraus folgerte, die einem späteren Zeitgeschmack geschuldeten Aktualisierungen hätten das positive Votum der Künstler im 19. Jahrhundert bedingt, ließ sich der Holbein-Streit scheinbar einleuchtend begründen.²¹ Doch darin allein lag nicht der Grund für die langwierige Debatte – auch das Original war stark verändert worden. Wie man erst 1887 infolge einer nach längeren Diskussionen schließlich durchgeführten Restaurierung im vollen Umfang erkennen konnte, war das Darmstädter Bild, viel stärker noch als 1871 vermutet, stark überdeckt – nicht nur mit einem verdunkelnden und inzwischen schimmelnden Firnis, sondern auch von massiven Übermalungen. Erst durch die Arbeit am Bild wurde das frühere Befremden gegenüber dem Gemälde verständlich. Dank des Eingriffs konnte der prekäre Status des Originals relativiert werden.

Aufmerksam verfolgt die Presse das „hauptsächlichste künstlerische Ereignis“.²² Es sind Superlative der Bewunderung und eine neue Flut an Aufsätzen, die auf die Restaurierung folgen und die „Wiedergeburt der Holbeinschen Madonna“²³ als eine „Auferstehung der wunderbarsten Art“²⁴ 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.“²⁵ 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“;²⁶ zuvor hätte man „nur eine mehr oder weniger unsichere Vorahnung“ gehabt.²⁷ Kurz: Die wiederherstellende Restaurierung des Bildes bringt das



Abb. 3: Darmstädter Madonna vor und nach der Restaurierung von 1887.

Original des Originals hervor. Die vielfach kommentierte Multiplikation des Originals findet wenige Monate später auch bildhaft einen Niederschlag, als Hermann Knackfuß in seinem Band *Deutsche Kunstgeschichte* den bekannten Bilderstreit um eine bemerkenswerte Darstellung bereichert. Das Original wird nunmehr in einer Gegenüberstellung zweier Versionen seiner selbst präsentiert, wie die Legende zu den Holzschnitten hervorhebt (Abb. 3): links im „getrübten Zustande“, rechts im „wiederhergestellten, ursprünglichen Zustande“.²⁸ An die Stelle der zwei Variationen der *Holbein-Madonna*, der Dresdener und der Darmstädter, treten zwei Momentaufnahmen desselben Gemäldes. Vor dem Hintergrund zeitgleicher Diskussionen um Moment photographie und Phänomene des Déjà-vu gewinnt die bildhistorische Inszenierung zweier Zustände ein und desselben Bildes zusätzliche Brisanz: „Wer das Bild vor und nach der Wiedergeburt gesehen, der begreift kaum, daß er dasselbe Werk vor sich hat“.²⁹



Abb. 4: Details aus Abb. 3.

Den erhaltenen Restaurierungsberichten 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.“³⁰ Als visuelles Pendant der überlieferten Mitteilungen 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. 4). Weiter wird 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 Ausdrücke lächelnd dargestellt.“³¹ Ausgerechnet in diesem Detail gingen die zwei Bilder diametral auseinander, ausgerechnet an diesem markanten Detail hatte sich daher schon früh eine

intensive Diskussion in Wort und Bild entzündet, um mögliche Gründe für die Echtheit des einen oder anderen Bildes abzuleiten.³²

Die viel diskutierte ‚Kinderfrage‘, die heute weder am Original selbst noch seit 1887 anhand von dessen Reproduktionen nachvollzogen werden kann, bezeugt nicht nur die einschneidende Bedeutung der Restaurierung; sie betont vor allem Brisanz und Relevanz des historischen Bildmaterials. 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, von dem die Reproduktion ebenso sehr betroffen ist. 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, um wie auch im folgenden Beispiel vielfachen Verflechtungen zwischen Original, Kopie und Reproduktion zu weichen.

Die Kunst der Reproduktion

Der Holbein-Streit deutet auf eine umfassende Bildorientierung der Kunstgeschichte. Das programmatische Credo einer Kunstgeschichte ad oculos findet im Holbein-Streit ein pragmatisches Pendant und materialisiert sich in einer Vielzahl von Reproduktionen (Abb. 5). Nicht allein zeitlich koinzidieren die Ereignisse; sowohl thematologisch als auch methodologisch korreliert die Debatte mit der Formierung der Kunstgeschichte als akademische Disziplin. Es ist insofern umso bemerkenswerter, dass auch und gerade von Seiten der Kunsthistoriker das Dresdener Gemälde nach 1871 nicht herabgesetzt wurde. Wie der spätere Holbein-Forscher Heinrich Alfred Schmid explizit hervorhebt, fand die Kopie trotz Abschreibung und Klärung der Echtheitsfrage Anerkennung: „nicht ohne Grund haben gerade einige der geistvollsten Kunstgelehrten gegen die allgemeine Verurteilung des Dresdener Bildes protestiert.“³³

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



Abb. 5: Originale Reproduktionen der Holbein-Madonna.

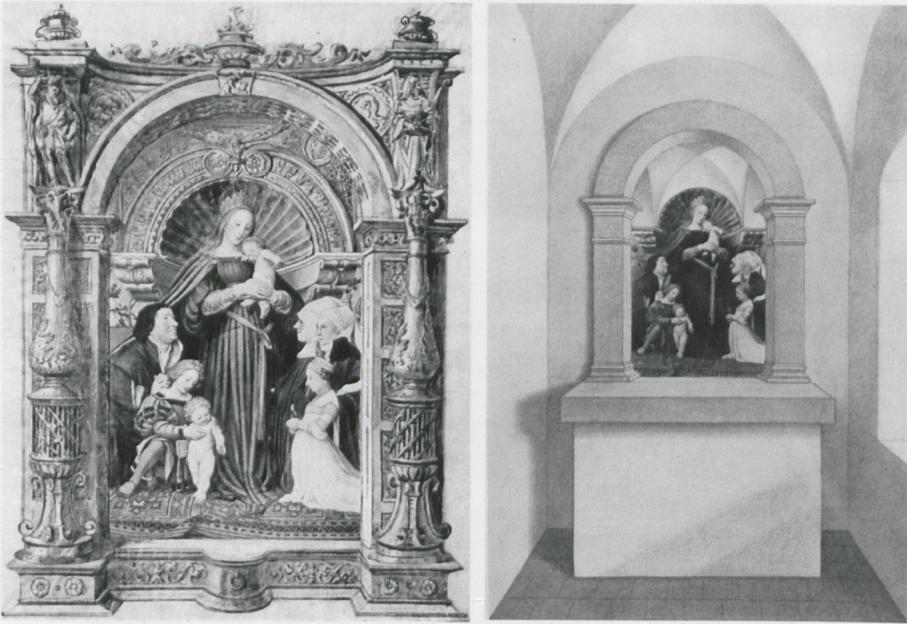


Abb. 6: Rekonstruktionsversuche von Heinrich Alfred Schmid und Hans Reinhardt.

Bildes, aber die Komposition ist freier, leichter, während die des Darmstädter Bildes gedrückt erscheint“.³⁴ 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.³⁵ 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“.³⁶

Reinhardt vereinfacht Schmid's Entwurf, dem er die „Renaissancebegeisterung des 19. Jahrhunderts“ unterstellt,³⁷ und weitert 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 plausi-

bilisieren versucht. Abermals geht es darum, einem Mangel im Original zu begegnen („eine grossartige, ihm heute fehlende Räumlichkeit“³⁸); abermals wird das Erscheinungsbild des Originals dem der Kopie angepasst. Wie aus der ausführlichen Beschreibung hervorgeht, agiert die Reproduktion auch in diesem Fall als wirkungsvolle visuelle Argumentation. Die Rekonstruktionsversuche Schmidts 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 ursprüngliche Aufstellung zu rekonstruieren, greift der Kunsthistoriker zunächst auf Gründers Kopie aus Basel zurück und hängt diese probeweise in das Gundeldinger Schloss (Abb. 7). Im Anschluss daran realisiert er mithilfe einer Photographie die endgültige Montage. Wie im Falle der Restaurierung im 19. Jahrhundert wird die Arbeit am Bild zum 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“.³⁹ Das Bildexperiment in situ ist denkbar kurios: Mithilfe der Kopie, die Gründer 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.



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

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 Reproduktion des Originals und originale Reproduktion zugleich. Angesichts dessen, dass das Gundeldinger Weiherschloss kurz vor der Publikation von Reinhardts Bildern zerstört wird, ergibt sich aus der Zusammenschau der zwei Bild-Montagen 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 ‚Kinderfrage‘ wird auch hier die Frage unwiderrufbarer Bilderfahrungen

auf brisante Art und Weise manifest. Abermals vermittelt die Reproduktion einen Eindruck des Originals, der dem heutigen Besucher im Frankfurter Stadel verschlossen bleibt.

Schluss

Die drei Beispiele geben einen exemplarischen Einblick in die Bildgeschichte des Holbein-Streits (Abb. 5). Sie betonen die anschauliche Produktivität der Reproduktion und lassen dadurch verschiedene Facetten des Zusammenspiels von Original und Kopie hervortreten. Bei Grüder 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 (Abb. 2). Die Knackfußsche Gegenüberstellung wiederum präsentiert das Original als dynamische Bildschichtung und inszeniert die Reproduktion als einen Dialog der Bilder, der als Akt des In-Beziehung-Setzens Tiefenschichten einer Bildgeschichte und deren Nachleben zu vergegenwärtigen vermag (Abb. 3/4). Schmid und Reinhardt schließlich unterstreichen die Evidenz der visuellen Argumentation und bekräftigen die Reproduktion als eine Form der Interpretation: Sie ist nicht bloß illustrierende Beigabe, sondern integraler Bestandteil des Erkenntnisprozesses (Abb. 6/7). Gemeinsam ist ihnen, dass jede Reproduktion, angereichert durch den Abstand zum Vorbild, ein Stück weit reicher und originaler als das Original selbst erscheint: Bei Grüder durch bewusste Reflexion der vergleichenden Erfahrung, bei Knackfuß durch Freilegung verdeckter Tiefenschichten einer originalen Bildgeschichte und bei Reinhardt durch Rekonstruktion originaler Kontexte.

Im Holbein-Streit stehen sich demnach nicht ein Original und eine Kopie gegenüber, sondern die multiplen Implikationen ihrer vielfältigen Bezugsmöglichkeiten. Stattdessen aber dominieren über weite Strecken 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 Variabilität von Original und Kopie scheinen zugunsten ihrer strikten Separierung in den Hintergrund gedrängt. Wie die genannten Beispiele bereits erahnen lassen, wird eine alternative Sicht auf die Debatte möglich, sobald man die zeitgenössischen Bildpraktiken näher in den Blick nimmt. Berücksichtigt man die zahlreichen Bilder, die den Holbein-Streit hervorbringen und zugleich aus ihm hervorgehen, sowie die

ausführlichen Diskussionen, die diese Bildzeugnisse begleiten, wird deutlich, wie sehr die Debatte vielmehr eine Sensibilisierung für das Ineinandergreifen von Original und Kopie provozierte. Vor diesem Hintergrund wird begreifbar, warum aus der Entdeckung des Originals nicht zwangsweise eine Entwertung der Kopie folgte.

Die Beispiele dieser bislang weitgehend vernachlässigten Bildgeschichte sind Teil einer größeren Kunstgeschichte der Reproduktion, woraus auch verständlich wird, warum die besondere Rolle, welche die Frage der Reproduktion im Holbein-Streit spielt, nur teilweise an die spezifische Geschichte der *Holbein-Madonna* gebunden ist. Die Tatsache, dass dem Gemälde selbst bereits durch seine zwei Versionen die Reproduzierbarkeit eingeschrieben ist, macht aus dem holbeinischen Streitbild ein paradigmatisches Modell als Vorbild für künstlerische, kunsthistorische Reproduktionen. Dahinter aber verbirgt sich eine kunsthistorische Frage, die auch über den Holbein-Streit hinaus Relevanz hat. Ihr besonderes Profil speist sich aus der spezifischen Doppelfunktion, welche Bilder als Instrument und Gegenstand der Analyse innerhalb der Kunstgeschichte einnehmen. Am Beispiel des Holbein-Streits lässt sich somit exemplarisch zeigen, inwiefern das Fach infolge der visuellen Inszenierung und Reproduktion seiner Gegenstände von Anfang an mit bildkritischen Fragestellungen konfrontiert war. Gleichzeitig wird ein neuer Blick auf die Debatte möglich, wenn man den Streit gezielt aus der Perspektive der Bilder, nicht der Kunst, befragt. Daraus motiviert sich der hier vorgeschlagene Perspektivwechsel im Rückblick auf den Holbein-Streit, um diesen nicht wie sonst üblich in erster Linie als kennerschaftlichen Streit um zwei Kunstwerke zu befragen, sondern ihn stattdessen als umfassenden Bilder-Streit um Theorie und Praxis der Reproduktion zu würdigen.

Als Bilder-Streit war die Holbein-Debatte notwendigerweise auf die bildhafte Reproduktion angewiesen. Zugleich stellte sie auch thematologisch die Frage nach dem Zusammenspiel von Original und Reproduktion. Auf zwei Ebenen wird die Frage der Reproduktion im Holbein-Streit relevant: sowohl operativ und methodologisch als auch thematisch. Es ist insofern bedeutend, dass die Auseinandersetzung mit den kunsthistorischen Reproduktionen vielfache Parallelen in der kunsthistorischen Würdigung der Dresdener Kopie findet. Hier wie dort dient das Ab- bzw. Nachbild nicht der bloßen Rekonstruktion oder Dokumentation des Originals, die Reproduktion geht als eigenmächtiges Bild nach einem Bild hervor. Die Argumente ähneln sich auf beiden Seiten und gehen bezeichnenderweise ineinander über, indem die Anerkennung der Reproduktionen ein Pendant in der Wertschätzung der Dresdener Kopie findet: sei es als Prozess einer Kritik wie bei Grüder, als *Movens* von Bildgeschichte wie bei Knackfuß oder als *Modus* der Inter-

pretation wie bei Schmidt und Reinhardt – die Reproduktion ist Teil des Originals und vice versa. Mit dem Verweis auf bildhistorische Verflechtungen dieser Art rückt der Blick vom ‚Hier und Jetzt‘ des Originals ab. Indem Momente der Bilderfahrung, die über das Echtheitserlebnis hinausgehen, in den Mittelpunkt rücken, treten die Konturen einer Kunstgeschichte als Bildgeschichte hervor, denn darin artikuliert sich die kritische Potenz der Reproduktion: Sie macht es gleichermaßen möglich, aber auch nötig, Kunst als Bild zu betrachten.

- 1 Für einen ersten Überblick zum Holbein-Streit sowie Literatur und Stand der Forschung zuletzt u.a. *Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie: Hans Holbeins Madonna im Städel*, Ausst.-Kat. Frankfurt 2004, Petersberg 2004; Andreas Beyer, Am Anfang war der Streit. Hans Holbein d. J. und die kunsthistorische Tradition, in: Christian Scholl, Sandra Richter und Oliver Huck (Hg.), *Konzert und Konkurrenz. Die Künste und ihre Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Göttingen 2010, S. 201–221.
- 2 Ich orientiere mich dazu an einer früheren Publikation, die ich hier in leicht veränderter Fassung weiterführe: Lena Bader, „Chaos, Spiel, Differenz, Wiederholung“: Originale Reproduktionen im Holbein-Streit, in: Jörg Probst (Hg.), *Reproduktion. Techniken und Ideen von der Antike bis heute. Einführung*, Berlin 2011 (im Druck).
- 3 Gottfried Biedermann, Wissenschaft und/oder Kennerschaft, in: Peter Weibel, Christa Steinle und Götz Pochat (Hg.), *Kontinuität und Identität. Festschrift für Wilfried Skreiner*, Wien/Köln/Weimar 1992, S. 157–165, hier S. 163.
- 4 Max J. Friedländer, *Von Kunst und Kennerschaft*, Oxford/Zürich 1946, S. 212.
- 5 Friedländer 1946, S. 214.
- 6 Stephan Waetzoldt und Alfred A. Schmid (Hg.), *Echtheitsfetischismus? Zur Wahrhaftigkeit des Originalen*, München 1979.
- 7 Sándor Radnóti, Die Originalität, in: *Anachronia* 3 (1995), S. 82–104, hier S. 86.
- 8 Wilhelm Schäfer, *Die Königliche Gemälde-Galerie 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 resumierenden Verzeichnisse der Maler begleitet*, Bd. 3, Dresden 1860, S. 800.
- 9 Schäfer 1860, S. 794f.
- 10 Schäfer 1860, S. 794f.
- 11 Ich danke Andreas Beyer für den wertvollen Hinweis auf das scheinbar in Vergessenheit geratene Bild. Auch Claudia Geißmann, der Kuratorin der Basler Universitätsammlung, sei für ihre Hilfe herzlich gedankt; ihre Angaben zur Inschrift auf der Rückseite des Bildes erlaubten die Zuschreibung an Grüder.
- 12 Schäfer 1860, S. 794.
- 13 Aus der gutachtlichen Stellungnahme Julius Schnorr von Carolsfelds an das Ministerium, 18.09.1859, Forschungsarchiv Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Acten die von Copierenden eingereichten Gesuche und die erteilten Bewilligungen betreffend. Vol IV. Königliche Gemälde-Galerie, 1856–1859, Nr. 13 Bd. 4 (Abth. II. No. 4), S. 259.
- 14 Julius Hübner an Wilhelm Wackernagel-Sarasin, 29.05.1860, Staatsarchiv Basel, Sarasinsches Familienarchiv: PA 212a R 32.51, S. [1].
- 15 Zu den bekanntesten Exemplaren der vielfach wiederabgedruckten Erklärung zählt die (bebilderte) Version vom 05.09.1871: Erklärung, in: *Zeitschrift für bildende Kunst. Mit dem Beiblatt Kunst-Chronik* 6 (1871), S. 355.
- 16 Auch in diesem Fall erscheinen zahlreiche Versionen. Vgl. die Erstveröffentlichung: Zur Holbeinfrage [Gegenklärung], in: *Dresdner Anzeiger* 276 (03.10.1871), o.S.
- 17 Emil Major, Der mutmassliche Verfasser des Dresdener Madonnenbildes, in: *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde* NF 12 (1910), S. 318–324.
- 18 Julius Hübner, Der Holbein'sche Madonnenstreit, in: *Illustrierte Zeitung* 1487 (30.12.1871), S. 507–508, hier S. 508.
- 19 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.
- 20 Albert von Zahn, *Zur Holbein-Frage. Separat-Abdruck*, Dresden 1871, S. 12.
- 21 „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* 2004, S. 126).
- 22 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.
- 23 Muther 1887, Titel.
- 24 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.
- 25 Muther 1887, S. 723.
- 26 Muther 1887, S. 723.
- 27 Georg Hirth, Ein künstlerisches Ereigniß, in: *Münchener neueste Nachrichten* (21.09.1887), o. S.
- 28 Hermann Knackfuß, *Deutsche Kunstgeschichte*, Bd. 1, Bielefeld/Leipzig 1888, S. 574f.
- 29 Hirth 1887, o. S.
- 30 Hofmann-Zeitz 1888, S. 303.
- 31 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.
- 32 Siehe exemplarisch u. a. Schäfer 1860, bes. „Die verschiedenen Ansichten von der Deutung des Sujets der Composition“ S.801–826; Victor Jacobi, *Neue Deutung der beiden nackten Knaben auf Holbein's Madonna und anderer Momente in Dresdener Gemälde*, Leipzig 1865.
- 33 Heinrich A. Schmid, *Holbeins Madonna*, in: *Kunstgeschichtliche Gesellschaft, Sitzungsbericht IV*, Berlin 27.03.1896, S. 20–23, hier S. 21.

- 34 Schmid 1896, S. 21.
- 35 Ausführlicher dazu: Lena Bader, Kopie und Reproduktion im Holbein-Streit. Eine wissenschaftshistorische Retrospektive aus bildkritischer Perspektive, in: Wojciech Balus und Joanna Wolanska (Hg.), *Die Etablierung und Entwicklung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland, Polen und Mitteleuropa (Das gemeinsame Kulturerbe – Wspólne Dziedzictwo, 6)*, Krakau 2010, S. 145–164.
- 36 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.
- 37 Zur Kritik von Schmid's Entwurf und möglichen Vergleichsbeispielen von Piero della Francesca und Giovanni Bellini: Reinhardt 1954/1955, S. 251f.
- 38 Reinhardt 1954/1955, S. 251.
- 39 Reinhardt 1954/1955, S. 253.