

DER HOLBEIN-STREIT: EINE KRISE DER KUNSTGESCHICHTE

von OSKAR BÄTSCHMANN

I HOLBEINS ZWEI MADONNEN

1855 propagierte der Dresdner Galeriedirektor Julius Schnorr von Carolsfeld die Gleichrangigkeit der deutschen und der italienischen Schule, indem er die *Holbeinsche Madonna* und die *Sixtinische Madonna* im zentralen Raum der neuen Gemäldegalerie einander gegenüberstellte (Abb. 1, 2).¹ Alfred Woltmann behauptete 1866, ein Deutscher denke bei Holbein an dessen Madonna in Dresden und bei Raffael an die dortige Sixtina.² Mit dem neuen Rang als Raffael des Nordens verdrängte Holbein in der Mitte des Jahrhunderts Albrecht Dürer vom Podest des Ruhmvollsten.³ Der 1856 erschienene Katalog der Dresdner Gemäldegalerie von Julius Hübner bildete auf der Umschlagrückseite die Porträts von Holbein und Raffael ab (Abb. 3).⁴ Im Streit um die Authentizität der Fassungen der *Meyer-Madonna* in

Dresden und Darmstadt waren nicht nur wissenschaftliche und lokale Interessen, sondern höchste nationale Probleme involviert. Der Anspruch auf die Gleichrangigkeit der deutschen mit der italienischen Kunst ließ sich nur mit der Dresdner Fassung stützen. Die Verteidigung des *Hauptwerks der deutschen Malerkunst* in Dresden, die Gustav Theodor Fechner vor der Holbein-Ausstellung 1871 publizierte, evozierte das *nationale Gemüthsinteresse an der Holbeinschen Madonna* in Dresden, der deutschen Rivalin Raffaels, und sah sie bedroht von einem neuerstandenen Exemplar in Darmstadt wie von einem illegitimen Thronprätendenten (Abb. 4).⁵

Um 1800 stand die Unterordnung von Holbein unter Raffael außer Frage. Im fingierten Gespräch in der Dresdner Galerie, das August Wilhelm Schlegel 1799 in der Zeitschrift *Athenäum* veröffentlichte, wurde die Frage erörtert, warum der deutsche

Dieser Beitrag entstand im Zusammenhang mit langjährigen Forschungsarbeiten über Hans Holbein d.J., die gemeinsam mit Prof. Pascal Griener, Universität Neuchâtel, unternommen wurden. Zum Holbein-Streit ist eine umfassende Analyse und Dokumentation in Vorbereitung. Vgl. auch Oskar Bättschmann und Pascal Griener, *Die Darmstädter Madonna von Hans Holbein. Vom imperialen Schutzbild zum Epitaph*, Frankfurt/M. 1997. Ich danke Jaynie Anderson für zusätzliche Informationen über Otto Münder und Giovanni Morelli.

1 Im 18. Jahrhundert wurde diese Gegenüberstellung nicht gemacht; vgl. [Friedrich von Heinecken], *Abrégé de la vie des peintres, dont les tableaux composent la galerie électorale de Dresde. Avec le détail de tous les Tableaux de cette Collection & des Eclaircissements historiques sur ces Chefs-d'œuvres de la Peinture*, Dresden 1782, Nr. 457, S. 249; Brief von Heinrich Meyer an Goethe, Weimar, 18. Juli 1817, in: Max Hecker (Hrsg.), *Goethe's Briefwechsel mit Heinrich Meyer*, 2 Bde., (Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 34), Weimar 1919, Bd. 2, S. 427-428; Meyer beschreibt die *Holbeinsche Madonna* in seiner von Helmut Holtzhauer und Rainer Schlichting herausgegebenen *Geschichte der Kunst* (Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 60), Weimar 1974, S. 208-209. - Henner Menz, Die Dresdener Gemäldegalerie im Sempferbau 1855-1960, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 16, 1984, S. 81-110. Die Einrichtung der Galerie und insbesondere die Aufstellung der beiden Madonnenbilder war ein Lebensziel von Schnorr von Carolsfeld. Sein *Tagebuch* hält nach dem Erfolg 1855 inne: Julius Schnorr von Carolsfeld, *Künstlerische Wege und Ziele*, hrsg. von Franz Schnorr von Carolsfeld, Leipzig 1909, S. 52. Die illustrierten Kataloge wiederholen diese Gegenüberstellung; H. Bürner, *Die Dresdner Gemälde-*

Galerie I, Dresden, s.d.: Adolf Görling, *Der Kunstverein. Neue Serie: Stahlstich-Sammlung der vorzüglichsten Gemälde der Dresdener Galerie*, Leipzig, Dresden, s.d., S. 333-337. Vgl. die enthusiastische Beschreibung der neuen Galerie in: *Deutscher Kunstkalender 1860*, Berlin 1859, S. 138-140. - Zur Rezeption der *Sixtinischen Madonna* vgl. Marielene Putscher, *Raffaels Sixtinische Madonna. Das Werk und seine Wirkung*, Tübingen 1955, S. 149-161; Johann Konrad Eberlein, The Curtain in Raphael's Sistine Madonna, in: *Art Bulletin*, 65, 1983, S. 61-77; *Raffael zu Ehren*. Katalog der Ausstellung der Staatlichen Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinet, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, 1983. - Zum Raffael-Kult vgl. Elisabeth Schröter, 'Raffael-Kult und Raffael-Forschung. Johann David Passavant und seine Raffael-Monographie im Kontext des Kunst und Kunstgeschichte seiner Zeit', in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 26, 1990, S. 303-397.

2 Alfred Woltmann, *Holbein und seine Zeit*, 2 Bde., Leipzig 1866-68, Bd. 1, S. 317.

3 Die Parallele von Otto van Veen und Raffael, von Dürer und Raffael finden sich in [Friedrich von Heinecken], *Abrégé* (wie Anm. 1), S. 320, 244; vgl. Jan Bialostocki, Raffaello e Dürer come personificazioni di due ideali artistici nel Romanticismo, in: *Studi su Raffaello*, 2 Bde., hrsg. von Micaela Sambucco Hamud und Maria Letizia Strocchi, Urbino 1987, Bd. 1, S. 133-145; Roberto Salvini, Raffaello e Dürer, Bd. 1, S. 145-150.

4 Julius Hübner, *Verzeichniß der Dresdner Gemälde-Galerie zu Dresden. Mit einer historischen Einleitung und Notizen über die Erwerbung der einzelnen Bilder*, Dresden 1856.

5 Gustav Theodor Fechner, *Ueber die Aechtheitsfrage der Holbeinschen Madonna. Discussion und Acten*, Leipzig 1871, S. III-IV.



Abb. 1. Die Holbeinsche Madonna, Stahlstich von W. French, in: Adolph Göring, *Stahlstich-Sammlung der vorzüglichsten Gemälde der Dresdener Gallerie*, Leipzig und Dresden: A. H. Payne, [o.J.], nach S. 336.

Künstler Holbein so sehr alt vorkommt, da er doch grade in der blühendsten Periode der Italiänischen Kunst lebte. Das berühmteste Bild der Dresdner Gallerie, die Sixtinische Madonna, ehrten die Dilettantin, der Maler und der Dichter durch beharrliches

Schweigen, um sie am Ende mit einer langen Unterredung und einem Gedicht zu feiern.⁶ Allein Friedrich Schlegel äußerte 1803 in der nach Dresden adressierten »Nachricht von den Gemälden in Paris« die ketzerische Ansicht, die *Holbeinsche Madonna* sei wegen ihrer Verbindung von Demut und Göttlichkeit weit *wahrer* als die Madonna von Raffael, die ihm als unbestimmte christlich-heidnische Gottheit vorkam.⁷

1865 bezeichnete Alfred Woltmann die überirdische Erscheinung von Raffaels Madonna als veraltet gegenüber den humanen Eigenschaften der *Holbeinschen Madonna*: *Nicht über den Wolken erscheint hier die göttliche Mutter, sie thront nicht in himmlischen Fernen, sondern auf dem Boden dieser Erde, mitten unter die frommen Betenden ist sie hingetreten, sie steht auf demselben Teppich, auf dem diese knien. Nicht mehr als Erscheinung, sondern leibhaft und wirklich ist sie da, und recht in ihrer Eigenschaft als Mutter, die wir so schön ausgedrückt sahen in ihrem Verhältnis zum Kinde, die sich aber ausdehnt auf Alle, welche unter ihr knien. Und deshalb steht sie ihnen und uns so menschlich nahe trotz der schimmernden Königskrone auf ihrem niederwallenden goldblonden Haar.*⁸

Woltmann trat für eine historisch-kritische Kunstgeschichte ein, die zuständig sein sollte für die historische Erklärung der Werke, das künstlerische Urteil und die Gesetze der Kunstentwicklung. Seine wissenschaftlichen Stützen waren die historische Theorie von Carl Schnaase und die Kennerschaft von Gustav Friedrich Waagen.⁹ Diesem und dem Basler Historiker Eduard His widmete er 1866 sein Hauptwerk, die Monographie über Hans Holbein d.J., während er seinen Essay *Die deutsche Kunst und die Reformation* von 1867 Schnaase zueignete und dessen Mitarbeiter für den fünften Band der zweiten Auflage der *Geschichte der bildenden Künste* wurde.¹⁰ Der Aufsatz von 1867 zeigt, wie sein nationalistisches

6 August Wilhelm und Caroline Schlegel, *Die Gemälde*, in: *Athenaeum*. Eine Zeitschrift von August Wilhelm und Friedrich Schlegel, Bd. 2, Berlin 1799, S. 39-151, bes. S. 70-76 und 124-142. - Klaus Herding, »...Woran meine ganze Seele Wonne gesogen ...« Das Galerieerlebnis - eine verlorene Dimension der Kunstgeschichte?, in: *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, hrsg. von Peter Ganz, Martin Gosebruch, Nikolaus Meier, Martin Warnke (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 48), Wiesbaden 1991, S. 257-286.

7 Friedrich Schlegel, *Nachricht von den Gemälden in Paris* [1803], in: *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, hrsg. von H. Eichner (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 4), München, Paderborn, Wien, Zürich 1959, S. 9-60, bes. S. 45.

8 Alfred Woltmann, *Holbeins Madonna und ihre Deutungen*, in: *Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst*, 4, 1865, Nr. 26, S. 201-204, bes. S. 205; Woltmann, *Holbein und seine Zeit* (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 337, vgl. Alfred Woltmann, *Holbein und seine Zeit. Des Künstlers Familie, Leben und Schaffen*, 2 Bde., 2., veränderte Fassung, Leipzig 1874-76, Bd. 1, S. 315.

9 Der 1841 geborene Woltmann studierte in Berlin bei Carl Schnaase und Gustav Friedrich Waagen und in München bei Carl von Lützow und verteidigte seine Dissertation über Holbein d.J. 1863 an der Universität Breslau: *De Johannis Holbenii celeberrimi pictoris, origine, adolescentia, primis operibus. Dissertatio inauguralis* [26. November 1863], Breslau 1863. - Über Woltmann vgl. außer seinem Curriculum in der Dissertation: Bruno Meyer, Alfred Woltmann, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 15, 1880, S. 195-200, S. 242-250, S. 301-315; Moritz Thausing, Alfred Woltmann. Nekrolog, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 3, 1880, S. 358-360; Hubert Janitschek, Alfred Woltmann, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 3, 1880, S. 357; Liliane Châtelet-Lange, Das Kunsthistorische Institut, in: *Formes. Bulletin de l'Institut d'Histoire de l'Art de Strasbourg*, 7, 1989, S. 15-31, bes. S. 19; Constant von Würzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, 60 Bde., Wien 1856-1890, Bd. 58, S. 96-99.

10 Woltmann, *Holbein und seine Zeit* (wie Anm. 2), Bd. 1, nach Titelseite: *Meinem hochverehrten Lehrer Herrn Professor Dr. G. F.*

Interesse offen zum Ausdruck kommt. Woltmann kehrte die Kunstfeindlichkeit der Reformation um in die Befreiung von der Tyrannei der französischen Gotik und die Begründung eines neuen Stils. Reformation und Renaissance sollten je ein Volk repräsentieren: *wie die Italiener das Volk der Renaissance, sind die Deutschen das Volk der Reformation.*¹¹ Mit Dürer und Holbein habe die deutsche Malerei die Beseitigung des religiösen Mystizismus geleistet. Im *Holbein-Album* wurde die Ablösung von Nürnberg durch das weltliche und moderne Augsburg als zwei sukzessive historische Verkörperungen des germanischen Volksgeistes dargestellt. Eben deshalb mußte Woltmann das Werk Holbeins d.J. in Augsburg beginnen lassen, sein Geburtsdatum auf 1495 vorverlegen und die Echtheit der von Andreas Eigner in Augsburg gefälschten Inschrift am Katharinen-Altar verteidigen. Die 1864 neuentdeckte und vom Restaurator Eigner vollständig übermalte *Solothurner Madonna* schien Woltmann die genaue Fortsetzung des Augsburger Werkes zu sein.¹² Indem Holbein die Madonna nach seiner eigenen Frau, *dieser echten Tochter des Bürgerstandes* gebildet habe, sei die Desakralisierung der religiösen Kunst vollendet worden.¹³ Noch stärker bezeugte ihm Holbeins Dresdner Bild, wie die Madonna in der protestantischen Welt umgeformt und das Andachtsbild in ein Geschichtsbild verwandelt wurde. Die Harmonie zwischen der italianisierenden Faktur, dem italienischen Licht und einer »deutschen« Konzeption überraschte Woltmann. Er erkannte hier ein eigentliches nationales Werk und den größten Schatz der deutschen Kunst.¹⁴



Abb. 2. Die Madonna des heiligen Sixtus, Stahlstich von A. Duncan, in: Adolph Göring, *Stahlstich-Sammlung der vorzüglichsten Gemälde der Dresdener Gallerie*, Leipzig und Dresden: A. H. Payne, [o.J.], nach S. 334.

Vorerst im Schatten der gefeierten *Holbeinschen Madonna* in Dresden blieb die Fassung der *Meyer-Madonna*, die 1822 vom Prinzen Wilhelm von

Waagen und meinem werthen Freunde Herrn Eduard His-Heusler in Dankbarkeit gewidmet. - Vgl. Waagens Biographie von Woltmann in: Gustav Friedrich Waagen, *Kleine Schriften*, Stuttgart 1875, S. 1-52. - Alfred Woltmann, *Die deutsche Kunst und die Reformation* (Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge, II. Serie, Heft 31), Berlin: Charisius, 1867; Alfred Woltmann, Karl Schnaase, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1, 1876, S. 194-208; Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven, London 1985, Kap. 3; Henrik Karge, *Karl Schnaase. Zum Verhältnis von Aesthetik und Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert*, Habilitationsschrift, Universität Kiel, 1995. - Carl Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste*, 8 Bde., 2. Aufl., Düsseldorf, Stuttgart 1866-1879; der 5. Band: *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter*, erschien 1872.

11 Woltmann, *Die deutsche Kunst* (wie Anm. 10), S. 10; Herrmann Hettner, Raffael und die Anfänge der deutschen Reformation, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 4, 1869, S. 153-158, S. 187-190, behauptete, ohne die Reformation wäre die *Sixtinische Madonna* undenkbar; vgl. Michael Schlott, *Herrmann Hettner. Idealistisches Bildungsprinzip versus Forschungsimperativ. Zur Karriere eines 'undisziplinierten' Gelehrten im 19. Jahrhundert*, Tübingen 1995.

12 Alfred Woltmann, Die Augsburger Inschrift und die Jugendwerke Hans Holbeins, in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 4, 1871, S. 75-92, bes. S. 86: *Besonders lebhaft ist die Ähnlichkeit mit der Solothurner Madonna von 1522, in der edlen Milde der Stimmung, die sich über das Ganze breitet, in den Faltenwurfmotiven, in der*

coloristischen Behandlung. Die Art, wie der Kopf des Bettlers auf dem Solothurner Bilde hervortritt, der Ausdruck desselben, die Art des Schreitens und des Spendens beim heiligen Martin mahnen gerade an den Flügel der heiligen Elisabeth. Woltmann übersah keineswegs die archaischen Reste der *Solothurner Madonna*, doch erschien ihm die Angleichung an das mittelalterliche Münster in Solothurn als ausreichende Erklärung. - Alfred Woltmann, *Holbein-Album. Hans Holbein der Jüngere*, Berlin [1865] S. 1: [der Charakter von Augsburg] *ist kein kirchlicher, sondern ein weltlicher; kein mittelalterlicher, sondern ein moderner Charakter.* - Alfred Woltmann, Holbein und seine Vaterstadt Augsburg, in: *Deutsche Jahrbücher für Politik und Literatur*, Bd. 2, 1865, S. 283-305; Alfred Woltmann, Holbeins Geburtsjahr, in: *Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst*, Nr. 7, Juli 1865, S. 105-107; Alfred Woltmann, Das Augsburger Skizzenbuch des jüngeren Hans Holbein, in: *Mittheilungen der kaiserlichen Königlichen Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmäler*, 8, Nr. 10, Okt. 1865, S. 273-279; siehe auch Friedrich Wilhelm Unger, Über Holbeins Todesjahr, in: *Recensionen und Mittheilungen über bildende Kunst*, 2, Nr. 22, 26. Dezember 1865, S. 275. - Vgl. Oskar Bätschmann, Pascal Griener, *Die Solothurner Madonna von Hans Holbein. Eine Sacra Conversazione im Norden*, Basel 1996.

13 Woltmann, *Holbein und seine Zeit* (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 12-13.

14 Woltmann, *Holbein und seine Zeit* (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 317-319.

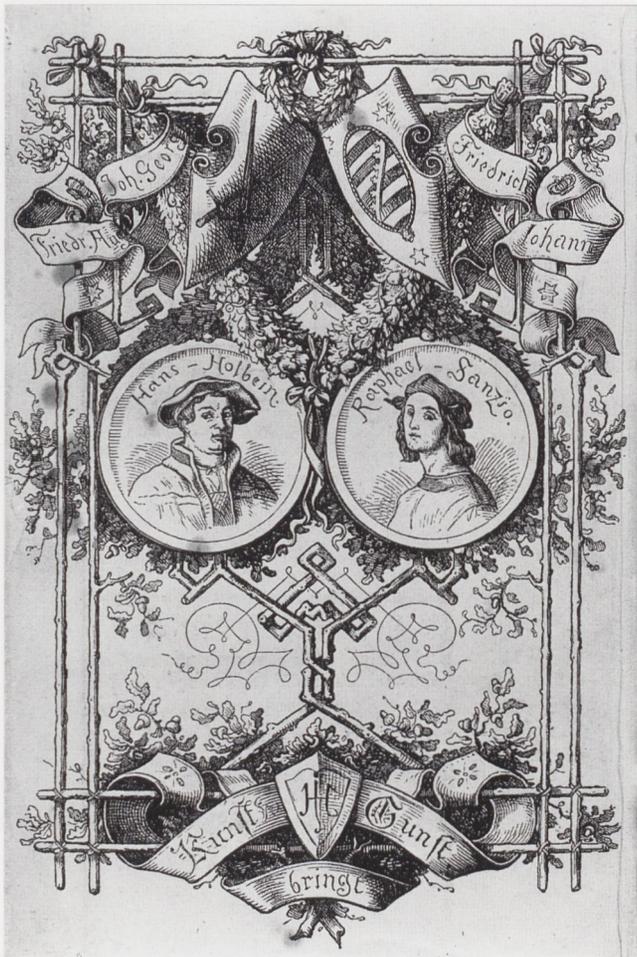


Abb. 3. Julius Hübner, *Verzeichnis der Dresdner Gemälde Galerie*, Dresden: Liepsch & Reichardt, 1857, Umschlagrückseite mit den Bildnissen von Raffael und Holbein.

Preußen für seine Gemahlin Prinzessin Marianne von Hessen-Homburg angekauft worden war. Zwar erwogen Franz Kugler und Jacob Burckhardt 1847 im *Handbuch der Geschichte der Malerei*, das Bild in Berlin als Original und die Dresdner Fassung als Replik zu betrachten.¹⁵ Kugler war 1845 durch einen Vergleich der beiden Versionen zur Auffassung gekommen, *das Berliner Bild [sei] das ursprüngliche Exemplar und als solches eines der höchsten Meister-*

15 Franz Kugler, *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen*, 2. erw. Auflage von Jacob Burckhardt, 2 Bde., Berlin 1847, Bd. 2, S. 281-282.

16 Franz Kugler, Über die beiden Exemplare der *Holbeinschen Madonna* mit der Familie des Bürgermeisters Meyer, zu Dresden und zu Berlin, in: *Kunstblatt*, Nr. 8, 28. Januar 1845, S. 29-30.

17 Albert von Zahn, Das Darmstädter Exemplar der *Holbeinschen Madonna*, in: *Archiv für die zeichnenden Künste*, 11, 1865, S. 42-56. Zahn stützte sich auf die Erörterung des Problems durch Franz Kugler von 1845.

18 Woltmann hielt 1865 im *Holbein-Album* beide Bilder für Originale und betrachtete das Darmstädter Exemplar als erste Fassung des Dresdner Bildes: Woltmann, *Holbein-Album* (wie Anm. 12), Einführung. - Woltmann, *Holbein und seine Zeit* (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 319; Woltmann, *Holbein und seine Zeit. Des Künstlers Familie* (wie Anm. 8), Bd. 1, S. 313.

werke des großen deutschen Künstlers. Allerdings zögerte Kugler, sich entschieden über die Frage von Replik oder Kopie auszusprechen.¹⁶ 1865 behauptete Albert von Zahn, die Fassung der *Meyer-Madonna*, die inzwischen durch Erbgang von Berlin nach Darmstadt gelangt war, müsse vor der Dresdner Fassung entstanden sein, die allerdings eine verbesserte Version darstelle.¹⁷ In der Holbein-Monographie von 1866-1868 ordnete Woltmann das Darmstädter Exemplar einer noch nicht überwundenen Gotik zu, um das Dresdner Bild für die deutsche Renaissance und die »deutsche Weiblichkeit« zu retten: *Im Darmstädter Exemplar tritt zu Rechten der Contour ihres Leibes weit stärker und runder heraus; ein deutlicher Nachklang der gothischen Biegung. Das ist beim zweiten Gemälde nicht mehr zu bemerken. [...] Im Darmstädter Bilde findet man jene Erscheinung des Dresdener nicht, die als die höchste Verklärung Deutscher Weiblichkeit dasteht und in jedes Deutsche Herz sich eingepägt hat, diese Erscheinung, welche ganz Licht und Klarheit ist, fast ohne Augenbrauen, mit den reizend gesenkten Lidern, dem feinen Ansatz des Halses und dem Grübchen im Kinn, voll unaussprechlicher Milde und Holdseligkeit.*¹⁸

Ralph Nicholson Wornum 1867 bezeichnete dagegen das Dresdner Bild bündig als minderwertige Wiederholung oder Kopie der originalen Fassung in Darmstadt: *Dieses Bild wird allgemein als Holbeins Meisterwerk betrachtet, aber die Welt war gezwungen, es aufgrund einer minderwertigen Wiederholung oder eher Kopie zu beurteilen, die sich in der Dresdner Galerie befindet und außerhalb Deutschlands durch die schöne Lithographie von Hanfstängl bekannt geworden ist.*¹⁹ Die Äußerungen Wornums stehen mit der Strategie der National Gallery London in Verbindung, das Darmstädter Bild zu erwerben. 1865 hatte Wornum die *Meyer-Madonna*, die sich nun im Besitz der Prinzessin Karl von Hessen in Darmstadt befand, mit größter Aufmerksamkeit untersucht.²⁰ 1858 besass die Londoner National Gallery noch kein einziges Bild des Basler Meisters, obwohl in England mehr Bilder von Holbein vorhan-

19 Ralph Nicholson Wornum, *Some Account of the Life and Works of Hans Holbein, Painter of Augsburg*, London 1867, S. 164-175; S. 165: *This picture is commonly held to be Holbein's master-piece, but the world has been forced to judge it from the inferior repetition or rather copy, in the Dresden Gallery, well known out of Germany through the fine lithograph made from it by Hanfstängl.* - Wornum stützte sich auf die Beurteilung von Otto Mündler: vgl. Jaynie Anderson, Otto Mündler and his Travel Diary, in: *The Travel Diaries of Otto Mündler 1855-1858*, hrsg. von C. Dowd und B. Frederickson, mit einer Einführung von Jaynie Anderson (The Walpole Society, Bd. 51), London 1985, S. 44-47. Zu Otto Mündler vgl. den Nachruf von Wilhelm Lübke in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 6, 1871, S. 1-7.

20 Ralph Nicholson Wornum, *Hans Holbein and the Meier Madonna*, London 1871.

den waren als in irgend einem anderen Land.²¹ Der Direktor Charles Eastlake hatte zwar bemerkt, daß die nationale Kunstsammlung ohne Holbein nicht repräsentativ sei, doch gehörte seine Liebe den italienischen Meistern, während er die deutsche Malerei als barbarisch beurteilte und niemanden zur Verfügung hatte, der sich in der deutschen Renaissance auskannte. Die Diskrepanz zwischen der Forderung nach einer Repräsentation der deutschen Schule und dem fast vollständigen Mangel an Kenerschaft mußte zu einer Katastrophe führen.²² 1845 beging Eastlake den Fehler, einen gefälschten Holbein vom Händler Rochard zu kaufen, ein gewöhnliches Porträt aus der Werkstatt von Nicholas de Neufchâtel. Eastlake bereute den Kauf bald nach dem Abschluß und hängte das Bild in der Galerie weit nach oben, doch griffen die Zeitungen und eine parlamentarische Kommission den Skandal auf.²³ Eastlake konnte seinen Kopf retten, entwickelte aber nie eine Sensibilität für die deutsche Schule, und 1857 verkannte er die *Darmstädter Madonna* als schlechte Kopie der Dresdener Fassung.²⁴ Eastlakes Nachfolger, Sir William Boxall, versuchte auf Anregung seines Kurators, Ralph Nicholson Wornum, und mit Unterstützung seines Kuratoriums die *Darmstädter Madonna* für die National Gallery zu erwerben. Nachdem Boxall 1867 nach Darmstadt und Dresden gesandt worden war und die Beurteilung von Wornum bestätigt hatte, wurde der Ankauf des Bildes in Darmstadt mit Hilfe des Stechers Josef Felsing geplant.²⁵ Dieser Plan mißlang, und die National Gallery konnte erst 1890 mit den *Gesandten* ihr erstes Holbein-Gemälde erwerben.



Abb. 4. Hans Holbein d. J.,
Darmstädter Madonna (Meyer-Madonna), 1526,
überarbeitet nach 1528, Lindenholz, 146,5 x 102 cm,
Darmstadt, Schloßmuseum.

21 Holbein fehlt im Katalog von Ralph Nicholson Wornum: *Descriptive and historical catalogue of the pictures in the National Gallery; with biographical notices of the painters*, London 1858. - Anna B. Jameson, *Companion to the most celebrated private Galleries of Art in London*, London 1844, gibt in der Einleitung eine Übersicht über den Geschmack und das Sammeln in England nach 1789.

22 Vgl. *Report of the National Gallery Site Commission, together with the minutes, evidence, appendix, and index*, London 1857, Nr. 1591; Charles Eastlake bezeichnete die deutsche Kunst oft als barbarische Kunst: *Journal*, National Gallery, London, Archives, Bd. 1, 1864, 25. August 1864: *The early German pictures mostly barbarous in execution*; zu Sir Charles Eastlake vgl. David Robertson, *Sir Charles Eastlake and the Victorian Art World*, Princeton 1978, bes. S. 84-87.

23 Vgl. *Report from the select Committee on the National Gallery; together with the Proceedings of the Committee, Minutes of Evidence, appendix and Index. Ordered, by The House of Commons, to be printed, 4. August 1853*, Nr. 6172-6188, 6588-6591, 6961-6964, 9806, S. 792-828: *Plan for a Collection of Paintings, illustrative of the History of the Art*, S. 808; das von Eastlake gekaufte Bild wird aufgeführt in: *The National Gallery Illustrated General Catalogue*, London: National Gallery, 1973, Nr. 195, S. 517.

24 Vgl. *Archives of the N.G. London. Minutes of the Board Meetings*, Bd. 4 [12 November-11 Febr. 1871], Report by Sir Charles Lock Eastlake to the board, November 14, 1857 (S. 105): *In the Gal-*

lery at Darmstadt is an indifferent copy of the St Michael by Perugino in this gallery: it is there ascribed to Raphael. At Darmstadt, in the residence of Prince Karl, is also to be seen a replica of the celebrated Dresden Holbein, representing the Meyer family before the Madonna. According to some, this work is superior to the Dresden picture; in my opinion it is decidedly inferior; vgl. auch *Journal and Correspondence of Lady Eastlake*, 2. Bde., hrsg. von Charles Eastlake Smith, London 1895, Bd. 2, S. 221-225: *1871, the Holbein exhibition in Dresden, September 1871, trip to Dresden*.

25 *Archives of the N.G. London* (wie Anm. 24), Bd. 4 [12. November-11. Februar 1871], Votum von R. N. Wornum, 16. März 1868. Anwesend: Director (Wornum), Lord Overstone, Thomas Baring, William Russell, A. H. Layard, W. H. Gregory, The secretary: *The Director submitted that it was desirable to secure if possible the picture of the 'Meier Family' by Holbein now at Darmstadt. Resolved that the trustees concur in the steps already taken by the Director, & request him to proceed according to his Judgment, in further negotiation*. - Archives of the National Gallery, London, Briefliche Berichte von William Boxall an R. N. Wornum und andere Vorstandsmitglieder über die Reisen in Deutschland (7. August, 1867): *I shall proceed to Germany to visit Frankfurt, Darmstadt (there to see the celebrated Holbein and carefully examine it)[...]*; vgl. auch 14. September 1867. Felsing gab das Vorhaben noch 1870 nicht verloren: Archives of the National Gallery, London, Brief von Josef Felsing [an Sir William Boxall?], Darmstadt, 1. Februar, 1870: *Notre tableau, ne le perdez pas de vue*.

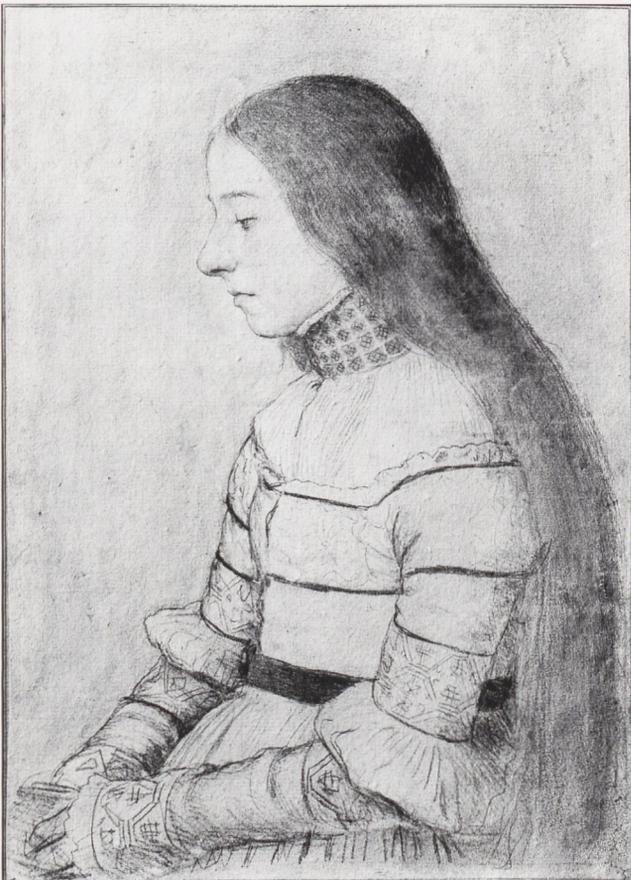


Abb. 5. Hans Holbein d.J., *Bildnis der Anna Meyer*, um 1526, schwarze und farbige Kreiden, 39,1 x 27,5 cm, Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett.

II ORIGINAL ODER FÄLSCHUNG

Zwischen der ersten Äußerung von Alois Hirt 1850 über die beiden Fassungen und der Entscheidung von Dresden 1871 bewegten sich die Stellungnahmen zwischen Original, eigenhändiger Replik, Werkstattreplik und späterer Kopie. Das Problem der Fälschung wurde nie offen diskutiert. Die gemeinsame Erklärung der vierzehn Kunsthistoriker vom 5. September 1871, die erstaunlicherweise auch Wil-

helm Bode unterschrieb, bezeichnete die Darmstädter Fassung als Original, die von Dresden als *freie Copie*.²⁶ Die Probleme ließen sich allerdings durch historische Forschung nicht lösen, weil die Geschichte beider Bilder Unstimmigkeiten und Lücken aufwies und deshalb wieder zum Problem der Authentizität zurückführte, d.h. zur Kenner-schaft. Von den Zeichnungen in Basel konnten die Porträts von Anna Meyer (Abb. 5) und Dorothea Kan-nengiesser vor den Röntgenaufnahmen von 1950 mit keiner der beiden Fassungen in Verbindung ge-bracht werden. Wie deren Unterschiedlichkeit ver-standen und ausgewertet werden könnte, blieb ei-ne offene Frage. Woltmann behauptete 1866, keine der Fassungen könne eine Kopie sein, weil sich kein Kopist derartige Freiheit hätte erlauben dürfen. Er datierte die Fassung von Darmstadt vor 1526, die von Dresden *nach* 1529. Historische Hypothesen für die Begründung der Wiederholung des Bildes durch Holbein wurden leichthin konstruiert. Die Streckung der Nische hinter der Madonna in der Dresdner Fas-sung, die Anhebung des Bogenansatzes und die Be-seitigung des Drückenden bei allen Figuren hielten viele mit Woltmann für eine *wohlberechnete Verbes-erung* durch Holbein.²⁷

Es wäre zu einfach, wenn man eine wenig ent-wickelte kunsthistorische Kompetenz bemängeln wollte, denn seit Woltmann wurde nur ein einziger Erkenntnisfortschritt über die *Meyer-Madonna* er-zielt, die Eruierung des wahrscheinlichen Kopisten in Bartholomäus Sarburg.²⁸ Ungelöst blieben die iko-nographische Frage der beiden nackten Knaben, das Problem des Verhältnisses von Standfigur und Nische und das Problem der Funktion des Bildes. Den stehenden nackten Knaben rechnete man seit Eduard His zur Familie Meyer, obwohl die Nacktheit des Kindes nicht zu erklären war und die Ikonogra-phy diese Zuordnung ausschließt.²⁹ Ikonographisch ist der Zusammenhang zwischen den beiden Kna-ben so evident, daß der stehende nackte Knabe nur als Johannes der Täufer identifiziert werden kann (Abb. 6).³⁰ Italienische Darstellungen der Madonna mit den beiden Knaben gibt es in großer Zahl, und

26 Die Erklärung wurde unterzeichnet von A. Woltmann, M. Thausing, C. v. Lützow, Adolph Bayersdorfer, F. Lippmann, W. Lübke, Bruno Meyer, S. Vögelin, Dr. Th. Gaedertz, Dr. W. Hensen, Julius Meyer, K. Woermann, G. Malss, W. Bode, vgl. die Publika-tion der Erklärung in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 6, 1871, S. 355, und unter Abb. 9.

27 Woltmann, *Holbein und seine Zeit* (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 518.

28 Emil Major, Der mutmassliche Verfasser des Dresdener Ma-donnenbildes, in: *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde*, NF 12, 1910, S. 318-324.

29 Eduard His, Die Basler Archive über Hans Holbein den Jün-geren, seine Familie und einige zu ihm in Beziehung stehende

Zeitgenossen, in: *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, 3, 1870, S. 115-175.

30 His, Der mutmaßliche Verfasser des Dresdener Madonnen-bildes (wie Anm. 29), S. 153-160; zu früheren Spekulationen über die beiden Knaben vgl. Woltmann, *Holbein und seine Zeit* (wie Anm. 2), S. 327-333; Maria Netter, Hans Holbeins d. J. »Madonna des Bürgermeisters Jacob Meyer zu Hasen« und ihre Geheim-nisse, in: *Basler Jahrbuch*, 1951, S. 118, erinnerte zwar an den Jo-hannes-Knaben, verfolgte aber die Idee nicht weiter. Der erste Hinweis auf eine Madonnendarstellung mit Jesus und Johannes stammt von Hans Ost, Ein italo-flämisches Hochzeitsbild und Überlegungen zur ikonographischen Struktur des Gruppenpor-



Abb. 6. Mailänder Künstler, *Thronende Madonna mit Kind und Johannes dem Täufer*, Kupferstich, um 1480-90, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes.



Abb. 7. Florentinische Schule, *Madonna mit Kind vor dem Thron mit den Heiligen Katharina und Sebastian*, Kupferstich, um 1480-90, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes.

selbst Dürer und Grünewald haben sich mit dem rührenden Motiv beschäftigt.⁵¹

In bezug auf die Funktion muß man Woltmann recht geben, der sich bereits 1866 entschieden gegen ein Altarbild und bestimmt für ein Epitaph ausgesprochen hatte, während Wornum ein Altarbild zu erkennen glaubte.⁵² Die Unterscheidungsfähigkeit in bezug auf die Funktionen ist seither nicht gestiegen, denn seit einem halben Jahrhundert hält man die *Darmstädter Madonna* ohne weitere Überprüfung für ein Altarbild, was sie niemals hat sein können. Angelegt als Votivbild, wie es das Schutzmantelmotiv und die Kaiserkrone anzeigen, wurde sie

durch die spätere Einfügung der 1511 verstorbenen ersten Frau von Jakob Meyer in ein Epitaph umgewandelt. Zwar ist der eindeutige Nachweis, der Rahmen mit Beschriftung oder Inschriftentafel, nicht erhalten, doch läßt sich diese Funktion durch süddeutsche und niederländische Parallelen hinreichend belegen.

Die Frage bleibt, warum Holbein statt des üblichen Verhältnisses zwischen Standfigur und Nische in der *Darmstädter Madonna* eine irritierend niedrige Nische gewählt hatte. Max Imdahl schlug 1986 vor, eine Thronnische und ein Ereignisbild zu erkennen, allerdings ohne seine These abzustützen.⁵³

träts im 16. Jahrhundert, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 41, 1980, S. 135-141, bes. S. 141, Anm. 53. Der Hinweis von Ost wurde weder von John Rowlands, *Holbein. The Paintings of Hans Holbein the Younger. Complete Edition*, London 1985, S. 64, Nr. 25, S. 151-152; noch von Max Imdahl, Hans Holbeins »Darmstädter Madonna« - Ereignisbild und Andachtsbild, in: *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?*, hrsg. von Max Imdahl, Köln 1986 oder Christel Auge, *Zur Deutung der Darmstädter Madonna* (Bochumer Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 19), Bern 1993, beachtet.

51 Friedrich Winkler, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, 4 Bde., Berlin 1956-1959, Bd. 3, 1958, Nr. 515, S. 9-10; Nr. 558, S. 17-18; Walter L. Strauss, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, 6 Bde., New York 1974, Bd. 5, S. 1278, 1782; Eberhard Ruhmer, *Grü-*

newald Drawings. Complete Edition, London 1970, Nr. XXVIII, S. 92-95, pl. 53. Ein ikonographischer Zusammenhang dieser Zeichnung mit einem Gemälde Grünewalds ist nicht auszumachen.

52 Woltmann, *Holbein und seine Zeit* (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 353: *Dennoch kann es unmöglich ein Altarbild sein*; S. 354: *Lässt sich nun nachweisen, daß eine Darstellung, wie wir sie auf der Meyerschen Madonna sehen, gerade auf Epitaphien vorzukommen pflegt, so spricht die Wahrscheinlichkeit dafür, daß auch unser Bild ein Epitaph gewesen ist.* - Wornum, *Hans Holbein* (wie Anm. 19), S. 174-175. - Für weitere Nachweise vgl. Bättschmann/Griener, *Darmstädter Madonna* (wie Anm. 1).

53 Imdahl, *Hans Holbeins »Darmstädter Madonna«* (wie Anm. 50), S. 9-39; Imdahl nahm für die *Darmstädter Madonna* eine

Die Probleme lösen sich, wenn Holbeins Gemälde mit dem im 15. Jahrhundert verbreiteten Typus der stehenden Madonna mit Kind vor dem Thron in Verbindung gebracht wird. Zwar findet sich in der *Darmstädter Madonna* nicht einmal eine Andeutung eines Thronsessels. Nur die geringe Höhe der Nische und das Mißverhältnis zwischen der Figur und der Nische lassen auf eine Thronnische schließen. Für den Typus der stehenden Madonna vor dem Thron lassen sich zahlreiche italienische Beispiele anführen, die wiederum mit niederländischen Prototypen in Verbindung stehen (Abb.7).⁵⁴ Als Bartholomäus Sarburg in der Kopie die Nische für eine Standfigur streckte und damit die Verhältnisse normalisierte, folgte er tatsächlich einem Mißverständnis, doch diente dies einem ganz bestimmten Zweck.

Die Frage der Fälschung wurde von Wornum nur vorsichtig angedeutet mit dem Verdacht, Holbeins Bild sei in Amsterdam, als es im Besitz des Kunsthändlers Michel Le Blond war, vor 1640 verdoppelt worden. Gottfried Kinkel griff 1869 mit Bestimmung von Joseph Crowe den Verdacht auf und nannte Le Blond einen Spekulanten, der die Kopie Maria de' Medici in Brüssel angehängt, das Original aber an den von Sandrart genannten Lössert oder Loskart in Amsterdam verkauft habe.⁵⁵ Nach aller Wahrscheinlichkeit müssen wir in der *Holbeinschen*

Madonna in Dresden nicht eine Kopie, sondern eine Fälschung erkennen. Der Verdacht auf eine betrügerische Absicht von Le Blond verstärkt sich mit der Analyse seiner Geschäftstätigkeit. Le Blond hatte die *Meyer-Madonna* in Basel auf der Rückreise von Lyon, wo er 1633 ein Bild von Holbein angeblich für den Herzog von Buckingham erworben hatte, zum hohen Preis von 1000 Imperiales gekauft.⁵⁶ Als Gesandter des schwedischen Hofes in England war er mit den bedeutenderen Sammlern und dem Markt vertraut, der sich seit den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts drastisch wandelte. König Karl I. und sein Favorit Georges Villiers, erster Herzog von Buckingham, hatten 1623 die Habsburgischen Sammlungen in Madrid besichtigt. Überwältigt von der Fülle der erstaunlichsten Bilder von Tizian und Raffael beschlossen sie, die schönsten Bilder auf dem Markt zu erwerben, waren aber weit weniger auf deutsche als auf italienische oder flämische erpicht. Auf der andern Seite brachte die Nostalgie nach der Tudor-Zeit andere britische Sammler wie den Earl of Arundel dazu, sich um nahezu jeden Preis Werke von Holbein zu verschaffen.⁵⁷ Möglicherweise spekulierte Le Blond, daß ein Bild von Holbein mit italienischem Einschlag ein breiteres Interesse finden könnte, und ließ die *Meyer-Madonna* verdoppeln und italianisieren, um die Verkaufschancen zu erhöhen.⁵⁸ Allerdings gibt es nur Indi-

Kombination von *Sacra Conversazione* und Schutzmantelmadonna an, doch kann von einer *Sacra Conversazione* nicht die Rede sein.

54 Ein florentinischer Kupferstich von etwa 1480-90 zeigt die stehende Madonna mit dem Kind vor dem Thron, umgeben von den Heiligen Sebastian und Katharina und zwei Engeln. Der große Thron hinter der Madonna ist im Freien vor einer Mauer plaziert wie in Holbeins Bild. Der halbrunde Abschluß des Thrones wird von zwei Konsolen gestützt, vgl. Arthur M. Hind, *Early Italian Engraving. A Critical Catalogue with complete Reproduction of all the Prints described*, Part I: Florentine Engravings, New York 1938, A.II.25. Eine Variante der stehenden Madonna vor dem Thron belegt die ferraresische Plakette *Jungfrau mit Kind und sechzehn Engeln*, die um 1475 datiert wird. Hier finden sich in einem weiteren Medium der Multiplikation die halbrunde Thronrückwand und der Muschelabschluß, wie sie Holbein verwendet hat; John Pope-Hennessy, *Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress Collection*, London 1965, Nr. 303, S. 86-87; Davide Banzato, Franca Pellegrini, *Bronzi e placchette dei Musei Civici di Padova*, Padua 1989, Nr. 5, S. 57-58 (bronzista ferrarese). - Ein Exemplar dieser Plakette gehörte seit 1585 zur Sammlung von Basilius Amerbach in Basel: *Sammeln in der Renaissance. Das Amerbach-Kabinett. Die Objekte im Historischen Museum*. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Basel 1991, Basel: Kunstmuseum, 1991, Nr. 74, S. 100-101. - Für weitere Nachweise vgl. Bättschmann/Griener, *Darmstädter Madonna* (wie Anm. 1).

55 Gottfried Kinkel, Zur Holbein-Literatur, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 4, 1869, S. 167-175, 194-205.

56 Remigius Faesch II (1595-1667), *Humanarum Industriarum Monumenta*, Ms., Basel, Universitätsbibliothek; vgl. Woltmann, *Holbein und seine Zeit* (wie Anm. 2), Bd. 2, S. 48-50. In Lyon kaufte Le Blond ein Porträt Karls V. von Holbein für den Herzog von Buckingham.

- Joachim von Sandrart, *L'Accademia Todesca della Architettura, Scultura et Pittura, oder Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, 2 Bde, Nürnberg und Frankfurt 1675-1679, Bd. 1, S. 251. Reprint mit einer Einführung von Christian Klemm, Nördlingen 1994.

57 Mary Frederica Sophia Hervey, *The Life, Correspondence and Collections of Thomas Howard, Earl of Arundel*, Cambridge 1921; David Howarth, *Lord Arundel and his Circle*, New Haven, London 1985.

58 Der Duke of Buckingham (ermordet 1628) besaß acht Gemälde von Holbein; vgl. George Villiers, *1st Duke of Buckingham, A Catalogue of the curious Pictures of Georges Villiers, Duke of Buckingham, in which is included the valuable Collection of Sir P.P. Rubens ...*, London 1758; Karl I. hatte die Gewohnheit, Werke von Holbein gegen Bilder der italienischen Schule einzutauschen, welche eher seinem Geschmack entsprachen; vgl. Francis Haskell, Charles I's Collection of Pictures, in: *The Late King's Goods. Collections, Possessions and Patronage of Charles I in the Light of the Commonwealth Inventories*, hrsg. von Arthur Mc Gregor, London, Oxford 1989, S. 205-251, bes. S. 216-218; Lita-Rose, Betcherman, *The York House Collection and its keeper*, in: *Apollo*, 92, 1970, S. 250-259; R. Davies, *An Inventory of the Duke of Buckingham's pictures etc.*, at York house in 1635, in: *Burlington Magazine*, 10, 1907, S. 376-382; Gregory Martin, *Rubens and Buckingham's Fayrie ile*, in: *Burlington Magazine*, 108, 1966, S. 615-618; I.G. Philip, *Balthazar Gerbier and the Duke of Buckingham's Pictures*, in: *Burlington Magazine*, 99, 1957, S. 155-156; M.G. de Boer, *Balthazar Gerbier*, in: *Oud Holland*, 1905, S. 129-160; H. de la Fontaine Verwey, *Michel Le Blon Graveur*, Kunsthandelaar, Diplomaat, in: *Amstelodanum*, 1969, S. 103-125; vgl. Le Blonds Porträt von Anthony van Dyck von 1632: Eric Larsen, *The Paintings of Anthony van Dyck*, 2 Bde., Freren 1988, Bd. 2, Nr. 542, S. 219,



Abb. 8. Eduard Gaertner, *Der grüne Salon der Prinzessin Margarete von Hessen-Homburg im Berliner Stadtschloß*, 1852, Aquarell, 29,5 x 34,9 cm, Kiel, Kunsthalle, Inv. 1959/KH 39b.

zien für eine betrügerische Absicht Le Blonds. Das erste Indiz ist die Ausrichtung auf den Geschmack, das zweite die Verwendung von Eichenholz als Bildträger der *Meyer-Madonna* und die entsprechende Auswahl des Kopisten. Während Eichenholz um 1500 in den Niederlanden der übliche Bildträger war, wurde es im 17. Jahrhundert nur noch selten und vor allem für kleine Formate gebraucht. Le Blond wählte mit Sarburg einen der wenigen Maler

aus, der sich noch auf die Bemalung von Holztafeln verstand.³⁹ Die Wahl von Sarburg für ein relativ großes Bild um 1635-37 auf Eichenholz läßt darauf schließen, daß eine Fälschung hergestellt werden sollte. Das geplante Geschäft ließ sich dennoch nicht abschließen, und Le Blond verkaufte beide Bilder in Holland: das Original für 3000 Gulden an einen Bankier (Buchhalter) Johannes Lössert in Amsterdam, die Fälschung an einen andern Bankier in Holland.⁴⁰

Toronto, Art Gallery of Ontario (gestochen von Theodor Matham). - Zu Holbeins italienischer Manier im Gegensatz zum 'gotischen' Dürer vgl. Pierre-Jean Mariette, *Abecedario*, 6 Bde., Paris 1851-1860, Bd. 2, S. 359; *Le goût d'Holbein est plus épuré que celui d'Albert; sa manière tient davantage de celle de l'Italie*. - Howarth, *Lord Arundel and his circle* (wie Anm. 37).

39 Bartholomäus Sarburg fertigte für Franz Ludwig von Erlach 1621 in Bern Bildnisse auf Holz im Format bis zu 127 x 95 cm: vgl. *Im Schatten des Goldenen Zeitalters*. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Bern 1995, Bd. 1, Nrn. 4 (und Zuschreibungen 3 A, 3 B, 5, 6), S. 31-35; Bd. 2, S. 57-59 (Aufsatz von Hans Rudolf Reust).

40 Joachim von Sandrart, der von 1637 bis 1645 in Amsterdam lebte, besuchte den Händler; vgl. *Teutsche Akademie* (wie Anm. 36), 5. Teil, 5. Buch, S. 249-250. - Der Duke of Buckingham stand wie der König im Ruf, seine Rechnungen nicht zu bezahlen. Rubens lernte den Duke of Buckingham auch von dieser Seite kennen, als er ihm durch Le Blond seine Antikensammlung verkaufte: Max Rooses, Charles Ruelens, *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres*, 6 Bde., Antwerpen: de Backer etc., 1887-1909, Bd.4, S. 24-25, S. 127-128.

Aus dessen Konkursmasse ging dieses Bild um 1690 mit dem Ansehen eines Originals an den Bankier Avogadro in Venedig. August III. von Sachsen kaufte 1743 durch die Vermittlung des Grafen Francesco Algarotti und des Malers Giambattista Tiepolo ein Bild, das sich im Haus des Cavaliere Dolfino großen Ruhm erworben hatte, für den erheblichen Betrag von 1000 Zecchinen.⁴¹

Das Original Holbeins ging von der Familie Lösers in den Besitz von Jakob Cromhout über und wurde 1709 in Amsterdam versteigert.⁴² Bis heute war

der Verbleib zwischen 1709 und 1822 unaufgeklärt. Die *Meyer-Madonna* war im 18. Jahrhundert im Besitz der Herzöge von Lothringen. Als Joseph de Lorraine (1759-1812), Prinz von Vaudémont, sich vom Bild trennte, kaufte es der geschickte französische Händler Alexis Delahante wahrscheinlich in Holland. Delahante übergab es 1810 dem Auktionshaus Phillips in London zur Versteigerung, mußte es jedoch in der Auktion zurückkaufen.⁴³ 1822 brachte Delahante die *Meyer-Madonna* nach Berlin und stellte sie im Salon seines Schwagers, des Komponisten

41 Der Bankier Avogadro vermachte das Bild dem Cavaliere Zuane Dolphin, und hier wurde es berühmt unter den Absolventen der Grand-Tour, denen man es als Darstellung der Familie des Thomas Morus vorstellte: Edward Wright, *Some Observations made in Travelling through France, Italy, &c In the Years 1720, 1721, and 1722*, 2 Bde., London 1730, Bd. 1, S. 76-77. - Der Herzog von Orléans fand Gefallen am Gedanken, das Bild in seine berühmte Sammlung aufzunehmen, wie man sich in Venedig noch zwanzig Jahre später erinnerte, wurde aber durch seinen Tod 1723 an der Umsetzung seines Plans gehindert; vgl. Francesco Algarotti Brief aus Venedig an Graf Brühl vom 6. September 1745, in: Fechner, *Ueber die Aechtheitsfrage* (wie Anm. 5), S. 225-224. - Zur Sammlung des Herzogs von Orléans vgl. *Le Palais-Royal*. Katalog der Ausstellung im Musée Carnavalet Paris 1988, S. 95-105. - Als August III., König von Sachsen und Polen, den Grafen Francesco Algarotti mit den Kaufverhandlungen beauftragte, war allen klar, daß für ein derart ruhmvolles Bild ein erheblicher Betrag aufgewendet werden mußte. Algarotti zog den Maler Giambattista Tiepolo bei, der mit dem Ca'Dolphin gut bekannt war, und kaufte das Bild 1745 für August III. Die Venezianer beeilten sich, die kostspielige königliche Neuerwerbung vor ihrem Abtransport noch zu sehen, und Piazzetta bewunderte die lebensvollen Gesichter: Gustav Theodor Fechner, *Die historischen Quellen und Verhandlungen über die Holbeinsche Madonna*, in: *Archiv für die zeichnenden Künste*, 12, 1866, S. 193-267, 14, 1868, S. 149-187, bes. S. 225-227; Giovanna Perini, *Dresden and the Italian Art Market in the Eighteenth Century*: Ignazio Hugford and Giovanni Ludovico Bianconi, in: *Burlington Magazine*, 135, 1993, S. 550-559; Fabia Borroni Salvadori, Ignazio Enrico Hugford, collezionista con la vocazione del mercante, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, III, 15, 1985, S. 1025-1056; Sir Michael Levey, *Giambattista Tiepolo. His Life and Art*, New Haven: Yale University Press, 1986, S. 129-130. - Francesco Algarotti, Brief an Pierre-Jean Mariette, Potsdam, 15. Februar 1751, in: *Opere*, 17 Bde., Venedig 1791-1794, Bd. 8, S. 24-31, Algarotti an Antonio Maria Zanetti, Brisighella Volta Spada, 9. Juni 1761, S. 166-167 (Zitat von Piazzetta); vgl. auch *Abeccedario* (wie Anm. 38), Bd. 2, S. 356-372. - Zuane Dolphin konnte annehmen, ein gutes Geschäft gemacht zu haben; er würde nie erfahren, daß August III. 1754 die zweiundsiebzigfache Summe aufwenden würde, um Raffaels *Sixtinische Madonna* in seinen Besitz zu bringen: Donat de Chapeaurouge, *Raffaël. Sixtinische Madonna. Begegnung von Cäsaren-Papst und Künstlerkönig*, Frankfurt 1995, S. 15.

42 Cromhout ließ einen Rahmen mit seinem Wappen anfertigen. Dieser Rahmen, der im Aquarell von Gaertner zu erkennen ist, verbrannte 1944 in Darmstadt. Cromhouts Gut mitsamt der *Meyer-Madonna* wurde 1709 versteigert: *Catalogus van Schildereyen van Jacob Cromhout en van Jasper Loskart, verkogt den 7. und 8. May 1709 in Amsterdam*, Nr. 24, *a capital piece with two doors, and representing Mary with Jesus on her arm with different figures all painted from life*, by Hans Holbein, Fl. 2000; Lugt I, Nr. 222; ein Exemplar befindet sich im Rijksbureau voor kunsthistorische Documentatie, Den Haag; vgl. Gerard Hoet, *Catalogus of Naam-*

lijst van Schilderijen met derselver Prijsen, 2 Bde., Amsterdam, 1752, Bd. 1, S. 151.

43 Vgl. *Catalogue of a Genuine and truly Valuable Collection of Pictures, of the Italian, French, Flemish and Dutch Schools, recently consigned from Holland[...]. The Whole of which will be submitted by Auction by Mr H. Phillips, at his great Rooms, N°73, New Bond Street, On Saturday, the 3d of March, 1810*, Nr. 85: *The Virgin and Child, with Portraits of Devout Persons; this truly capital picture is from the collection of the Prince of Vaudemont*, handschriftlich: [E] 285. Ein Exemplar befindet sich im Besitz der National Gallery, London; Ralph Nicholson Wornum entdeckte 1865 die folgende Inschrift auf der Rückseite des Gemäldes: N° 82, *Holy Family; Portraits, A.[lexis] D.[elahante]*. Ralph Nicholson Wornum, *Hans Holbein and the Meier Madonna*, London: Arundel Society, 1871, passim. Holbeins Gemälde erhielt die Nr. 85 statt die Nr. 82, da andere Bilder dem Verkauf beigelegt worden sind. - Die englischen Sammler waren noch nicht bereit für Holbein, zudem litt England wirtschaftlich unter dem Krieg gegen Napoleon: William Buchanan, *Memoirs of Painting, with a Chronological History of the Inspiration of Pictures by the Great Masters into England since the French Revolution*, 2 Bde., London 1824, Bd. 2, S. 194, wagt über die Exporte seines Freundes Delahante zu sagen: *How often pictures of the highest class remain unsold, ore are allowed to find their way back to the place whence they came [...]*. - Delahante war während des ersten Kaiserreichs nach England emigriert, fand gute Aufnahme in den Kreisen der Künstler, vor allem bei Thomas Lawrence, importierte erfolgreich Bilder vom Kontinent und ging erst 1814 nach Paris zurück; vgl. Linda Whiteley, *Art et commerce d'art en France avant l'époque révolutionnaire*, in: *Romantisme* 40, 1985, S. 65-75; Francis Haskell, *Rediscoveries in Art*, London 1986, S. 26, Anm. 10; William Whitley, *Art in England 1800-1820*, Cambridge 1928; Anik Devries, *Sebastien Errard, un amateur d'art du début du XIXème siècle et ses conseillers*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 125, 1981, S. 78-86, bes. S. 81; Charles Roehn, *Physiologie du commerce des arts, suivie d'un traité sur la restauration des tableaux*, Paris 1841, S. 114-116; William Buchanan, *Memoirs of Painting* (wie Anm. 42), Bd. 2, S. 190-195; *Report from the select Committee on the National Gallery; together with the Proceedings of the Committee, Minutes of Evidence, appendix and Index. Ordered, by The House of Commons, to be printed, 4 August 1853*, Nr. 1358. Henry Farrer, *Restaurator*, 5. Mai 1855: *I cleaned pictures for Monsieur De la Hante, when he used to come to this country; he used to sell pictures to many of the galleries*. Nach seinem Tod wurde die Sammlung verkauft - sie enthielt unter anderem zwei Holbein zugeschriebene Werke: *Catalogue. Mr Delahante's Gallery & Cabinets Pictures*, London 50.-51. Mai 1850, Nr. 91 (Holbein. The Grand Falconer) und Nr. 120 (Holbein. Porträt der Frau von M. Luther.). - Vgl. *A Catalogue of the distinguished collection of valuable original pictures, or the first class of the Italian, Flemish and Dutch Schools, the property of A. Delahante, Esq. returning to Paris[...]. which will be sold by auction by Mr H. Phillips [...] on Thursday, the 2d Day of June, 1814* [Die Werke Holbeins wurden damals nicht verkauft].

Gaspere Spontini aus. Prinz Wilhelm, der Bruder des preußischen Königs, erwarb die *Meyer-Madonna* im gleichen Jahr für eine Summe von etwas mehr als 1000 Reichstalern als Geburtstagsgeschenk für seine Gemahlin (Abb. 8).⁴⁴

III SCHÖNHEIT GEGEN ECHTHEIT

Mit dem Beschluß der vierzehn Kunsthistoriker vom 5. September 1871, das Bild in Darmstadt sei das Original, das in Dresden eine freie Kopie, war der Holbein-Streit keineswegs geschlichtet. Carl von Lützwow illustrierte ironisch die Publikation dieser Erklärung mit Holbeins abschließender Randzeichnung zur *Laus Stultitiae* des Erasmus von Rotterdam, die zeigt, wie die Moria das Katheder verläßt (Abb. 9). Woltmann mußte mit der Unterzeichnung der Deklaration der Kunsthistoriker seine Niederlage als Kenner eingestehen, und in einem Aufsatz von 1872 konfrontierte er die Spaltung der Nation im Holbein-Streit mit dem Sieg im deutsch-französischen Krieg des einigen Deutschland: *Die Nation, welche noch eben ihre ganze Kraft an die Niederwerfung des Feindes und die Herstellung ihrer staatlichen Existenz gesetzt hatte, theilte sich bei einem Bilderstreit in zwei Parteien, die für das Darmstädter oder für das Dresdener Exemplar der Holbeinschen Madonna in das Feld rückten.*⁴⁵ Auf die kunsthistorische Deklaration folgte die Gegenerklärung der Dresdner und Berliner Künstler – darunter Schnorr von Carolsfeld und Julius Hübner –, die *Holbeinsche Madonna* in Dresden sei als eigenhändige Wiederholung zu betrachten. Die Künstler deklarierten, vor der Restaurierung der Darmstädter Fassung sei es unmöglich zu beurteilen, ob und wieweit sie ein Original sei.⁴⁶ Hermann Grimm attackierte die Deklaration der Kunsthistoriker unter anderm aus diesem Grund.⁴⁷ Dieses Problem griff Wilhelm Bode in einer Stellungnahme auf, die Carl von Lützwow in der »Nachlese von der Holbein-Ausstellung« 1872 publizierte. Bode stellte fest, *es sei kaum eine größere Stelle der nackten*

44 Die Idee, ein deutsches Bild gehöre nach Deutschland, führte zum Erfolg. Für das Verständnis der alten deutschen Malerei hatte die Sammlung der Brüder Boisserée in Heidelberg den Weg gebahnt. In Deutschland war die *Meyer-Madonna* nicht bloß ein Sammlerstück mit einem zu vernachlässigenden religiösen Inhalt, vielmehr verkörperte sie als ein mit höchster Sorgfalt gemaltes frommes Bild einen biedermeierlichen Traum. Zu Beginn der zwanziger Jahre äußerte der preußische Hof ein ernsthaftes Interesse an der Sammlung Boisserée und gab die Idee eines Ankaufs erst 1826 auf. Dennis Albert Libby, *Gaspere Spontini and his French and German operas*, Diss. Phil. Hist., Princeton University, 1969, S. 249. - Vgl. die wichtige Aussage, die Mrs. Pierre Erard über Georg Theodor Fechner machte, in: Albert von Zahn, Die Ergebnisse der Holbein-Ausstellung zu Dresden, in: *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, 5, 1875, S. 147-170, bes. S. 169-70;

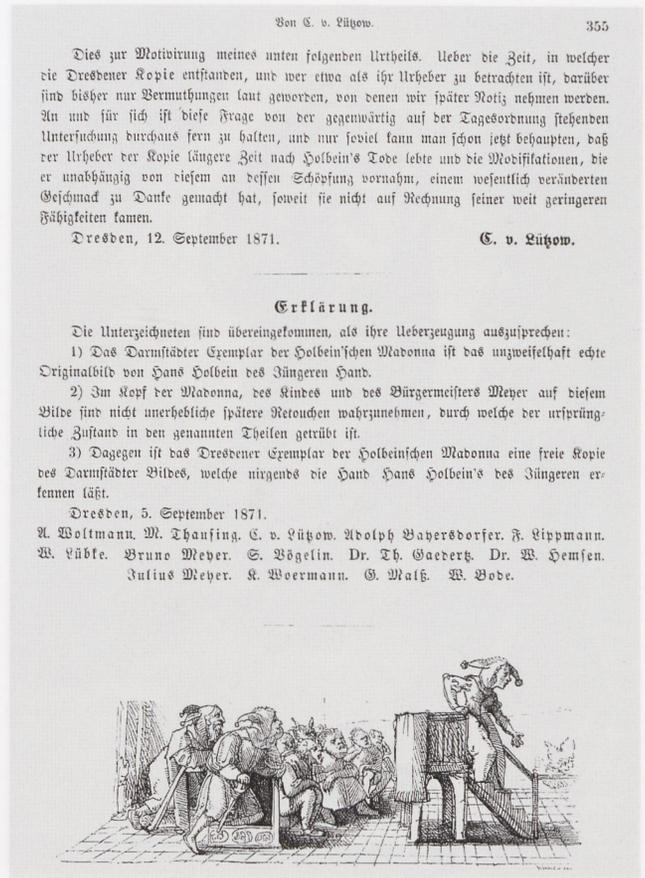


Abb. 9. Die Erklärung der Kunsthistoriker im Holbein-Streit mit Reproduktion nach Holbeins Randzeichnung zur *Laus Stultitiae*, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 6, 1871, S. 355.

Fleischtheile auf dem Darmstädter Exemplar unberührt auf uns gekommen, während die übrigen Teile und insbesondere die Kostüme von entstellenden Übermalungen weitgehend frei seien. Dieser Befund ermöglichte Bode eine neue Beurteilung der Relation zwischen Original und Kopie und der Stellungnahme der Künstler. Bode wertete die Dresdner Kopie als wichtigen Beleg für den Zustand der Köpfe und Hände im Original vor den Übermalungen und der Vergilbung des Firnisses. Den Befund wertete er nach zwei Seiten hin aus: zwar wäre das Festhalten der Künstler und des Publikums am Dresdner Ex-

Ludwig I von Bayern erwarb die Sammlung Boisserée 1827. Sie ist Teil der Alten Pinakothek in München: vgl. Gisela Goldberg, *Early German paintings in the Alte Pinakothek, Munich*, in: *Apollo*, 116, 1982, S. 210-262.

45 Alfred Woltmann, Die beiden Hans Holbein, in: *Illustrierte Deutsche Monatshefte*, Bd. 52, Heft 187, 1872, S. 79-99.

46 Vgl. Julius Hübner u.a., Zur Holbeinfrage, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 7, 1872, S. 28; Woltmann, *Holbein und seine Zeit* (wie Anm.2), Bd. 1, S. 309-310; Adolph Bayersdorfer, *Der Holbein-Streit*, München und Berlin 1872; und in: Adolph Bayersdorfer, *Leben und Schriften*, hrsg. von Hans Mackowsky, August Pauly, Wilhelm Weigand, München 1902, S. 129-168.

47 Hermann Grimm, Die Holbeinsche Madonna, in: *Preußische Jahrbücher*, 28, 1871, S. 418-451.



Abb. 10. *L'Assomption della Madonna*, in: Caspar Badrutt, *Assomptione della Madonna. Kunsthistorische Erörterung zu dem Gemälde vom herzoglichen Hause d'Este von Ferrara und Modena*, Zürich: Hofer & Burger, 1894, Tf. 2.

emplar begreiflich, doch würden auch die Einwände gegen die *Darmstädter Madonna* beseitigt.⁴⁸ Ferner suchte Bode der hämischen - auch von Grimm wiederholten - Forderung der Anhänger des Dresdner Bildes nach dem Namen des Kopisten nachzukommen, indem er Frans Francken vorschlug.

48 Wilhelm Bode, *Zuschrift an Carl von Lützwow vom 27.9.1871*, in: Carl von Lützwow, *Nachlese von der Holbein-Ausstellung*, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 7, 1872, S. 55-64, bes. S. 55-59; Die Autobiographie Bodes gibt keine weiteren Aufschlüsse über den Holbein-Streit, vgl. Wilhelm von Bode, *Mein Leben*, 2 Bde., Berlin 1950, Bd. 1, S. 49, 65-64; S. 49 [Reise nach St. Petersburg in Begleitung von Albert von Zahn]: *Es war mir sehr wertvoll, mit einem so liebenswürdigen, älteren Fachgenossen wie Albert von Zahn die Reise machen zu können. Dieser hatte damals gerade einen grossen Erfolg gehabt durch die von ihm seit Jahren vorbereitete Holbein-Ausstellung, die durch die Entscheidung gegen das Dresdener Exemplar des Meyerschen Madonnenbildes, trotz des Protestes der Dresdener Künstlerschaft, besonders denkwürdig wurde.* Ferner S. 65: *Am Dresdener Museum lagen die drei Hauptdirektoren: Julius Hübner von der Galerie, Gruner vom Kupferstichkabinett und Hettner von der Antikensammlung, in ununterbrochener, bald heimlicher bald offener Fehde. Zahn tat sein Möglichstes, um die Zustände zu bessern. Die Holbein-Ausstellung veranstaltete er vor allem, um Hübner zur Überzeugung zu bringen, dass das Darmstädter Exemplar der Meyerschen Madonna das Original, das Dresdener nur eine alte Kopie sei. Gleichzeitig ver-*

Was Bode zur Diskussion stellte, war der Zustand des Originals. Woltmann beeilte sich, in der neuen Auflage seiner Holbein-Monographie, den scharfsinnigen Untersuchungen des jüngeren Kollegen beizupflichten, wenn er auch davor warnte, gleich ihm Abrasionen noch unter den Übermalungen zu erkennen.⁴⁹ Es erübrigt sich hier, die Versuche der systematischen Begründung und Differenzierung der Kunsthistoriker - die Wertung der *Penitenti*, die Bestimmung der Malweise Holbeins an den in Dresden versammelten Gemälden, in die auch das *Bildnis des Charles de Solier* einbezogen war, das bis in die sechziger Jahre als Leonardo geführt wurde, die Farbigkeit, die künstlerische Entwicklung und die Datierungen - im Detail darzulegen. Darüber wurde von Adolf Bayersdorfer und andern eingehend berichtet.⁵⁰ Doch lassen sich die Argumente bekanntlich drehen und vor allem anders verknüpfen, wie der Holbein-Streit und der praktisch gleichzeitige, vor allem in England und Frankreich aufgefochtene Attributionsstreit um Peruginos *Apoll und Marsyas* zeigen.⁵¹ Francis Haskell hat in der Analyse dieses Falls demonstriert, daß tatsächlich Nationalismus, persönliche Gefühle, Selbstgerechtigkeit und finanzielle Interessen noch vor einer eigentlichen Betrugsabsicht bei der Zuschreibung von Gemälden ausschlaggebend waren, d.h. sind. Das Dresdner Holbein-Kolloquium von 1871 war ein Versuch, mit sachlicher Argumentation andere Interessen niederzuhalten. Der *Erste kunstwissenschaftliche Congress* 1873 in Wien führte die Idee der wissenschaftlichen Debatte weiter. Zeitlich, nicht aber methodisch folgte Giovanni Morellis experimentelle und exakte Begründung der Kennerschaft mit dem Anspruch, die alleinigen wissenschaftlichen Grundlagen der Kunstwissenschaft zu liefern.⁵²

anlasste er mich, während ich zum Besuch der Ausstellung in Dresden war; in seiner Zeitschrift eine Kritik der Benennungen im Hübnerschen Katalog zu veröffentlichen. Beides hatte nur den Erfolg, dass Hübner; dem wirkliche kunsthistorische Kenntnisse und feineres Verständnis für alte Kunst abgingen, sich in seine vorgefassten Ansichten um so mehr verbohrt. Vgl. Wilhelm Bode, *Die neueste Auflage von J. Hübner's Katalog der Dresdener Galerie*, in: *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, hrsg. von Albert von Zahn, 5, 1875, S. 190-207.

49 Woltmann, *Holbein und seine Zeit* (wie Anm. 2), Bd. 1, S. 307.

50 Bayersdorfer, *Der Holbein-Streit* (wie Anm. 46).

51 Francis Haskell, *A Martyr of Attributionism: Morris Moore and the Louvre Apollo and Marsyas*, in: *Revue de l'Art*, 42, 1978, S. 77-88, und in: Francis Haskell, *Past & Present in Art & Taste. Selected Essays*, New Haven and London 1987, S. 155-174.

52 Gerhard Schmidt, *Die Internationalen Kongresse für Kunstgeschichte*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 36, 1985, S. 7-22. - Giovanni Morelli, *Die Galerien Roms. Ein schriftlicher Versuch von Iwan Lermolieff. I. Die Galerie Borghese*, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 9-11, 1874-1876. Zu Morellis Stellungnahme zum Holbeinstreit vgl. Giovanni Morelli, *Della Pittura Italiana*.

Was uns hier weiter beschäftigen muß, ist die Entkräftung der Schönheit durch die Echtheit oder die Entfernung der ästhetischen Frage aus der kunsthistorischen Argumentation. Albert von Zahn hielt in einer Entgegnung auf die Deklaration der Künstler fest: *Es kann nicht entschieden genug betont werden, daß die Frage nach dem Urheber eines Kunstwerkes absolut nichts zu thun hat mit der ästhetischen Werthschätzung desselben.*⁵⁵ Fechner hatte dagegen vor der Ausstellung nicht nur die Schönheitsfrage mit der Echtheitsfrage verknüpft, sondern auch eine Erhebung über das Laienurteil veranstaltet. Die Laien sprachen sich ausnahmslos für die höhere Schönheit des Dresdner Exemplars aus, ebenso das Publikum der Dresdner Ausstellung. Am Laienurteil war Fechner interessiert, während Fachleute wie Woltmann die Befragung mißtrauisch verfolgten.⁵⁴ Zahn richtete sich aber nicht nur gegen Fechner, vielmehr entzog er dem bisherigen Attributionsverfahren das wesentlichste Entscheidungskriterium. Hermann Grimm versuchte 1871, an dem »geistigen Eindruck« als der höchsten Instanz festzuhalten, wollte diese aber nicht der Diskussion preisgeben, indem er sie in die individuelle Autorität einschloß, d.h. in die eigene Überzeugung.⁵⁵

Es ist zumindest amüsant, dieses Problem mit einem Nachfolgetäter des Holbein-Streits zu illustrieren, der in den neunziger Jahren einen Angriff auf Raffaels *Sixtinische Madonna* startete und mit seinem Bild über die Dresdner Galerie zu siegen hoffte. Der Hotelier Caspar Badrutt aus St. Moritz, hielt ein Bild, das er *Assomptione della Madonna* (Abb. 10) nannte, für die echte Version der Madonna Raffaels und forderte von Karl Woermann eine öffentliche Gegenüberstellung in der Dresdner Galerie. Über die Ablehnung Woermanns beschwerte sich Badrutt öffentlich in einer großen Publikation und schickte sein Bild auf eine Ausstellungsreise nach Deutschland.⁵⁶ Schließlich gestattete Woermann die Ge-

genüberstellung vor 200 geladenen Personen, um das Gerede zum Schweigen zu bringen.⁵⁷ Interessant ist nicht nur, daß Woermann als Achtzigjähriger in seinen Lebenserinnerungen ausführlich von der peinlichen Niederlage des Hoteliers aus St. Moritz berichtet, sondern daß dieser Vorfall und eine weitere verzweifelte Attacke im Holbein-Streit unter dem Titel »Dresdner Kämpfe« erzählt werden, die den Kunsthistoriker als heldenhaften Streiter gegen den unverschämten Anspruch von Laien auf dem Schlachtfeld Dresden herausstellen.

Möglicherweise war die Trennung von Schönheit und Echtheit, die gleichzeitig die allseitige Abtrennung von Kunsthistorikern, Kunstkennern, Künstlern und Laienpublikum bekräftigte, die einschneidendste Konsequenz des Holbein-Streits. Bekanntlich verweigerte sich Jacob Burckhardt dickköpfig dem kunsthistorischen Urteil über die *Holbeinsche Madonna*. Überhaupt hielten er und Grimm ein Konsilium von Gelehrten für ein untaugliches Instrument zur Wahrheitsfindung, weil nicht das Sehen, sondern das persönliche Ansehen den Ausschlag gäben. In seinem Vortrag von 1882 »Über die Echtheit alter Bilder« äußerte er: *Einstweilen kann man den Streit auf sich beruhen lassen; glücklicherweise bleibt uns ja das Bild unverkümmert; es spricht für sich und wird sich wohl auch mit der Zeit sein Recht in der allgemeinen Meinung zurückerobern.*⁵⁸ Burckhardt meinte nicht nur, vor der Madonna in Dresden auf ganz andere Gedanken zu kommen als die Kunstkenner, sondern er warf ihnen auch vor, auf der Grundlage eines abstrahierten Typus über die Echtheit zu urteilen, nach großen Namen zu jagen, die Produktions- und Arbeitsbedingungen zu wenig zu beachten, und er schloß mit der Bemerkung: [...] *es wäre eigentlich richtiger, die Bilder um ihrer Schönheit willen zu lieben.* Burckhardt nahm Stellung gegen die »besitzergreifende Umklammerung« Giovanni Morellis, dessen Galeriekritiken seit

Studii storico-critici. Le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma, hrsg. von Jaynie Anderson, Mailand 1991, S. 382-383; *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori. Atti del convegno internazionale Bergamo 1987*, 3 Bde., hrsg. von G. Agosti u.a., Bergamo 1995.

⁵³ Albert von Zahn, Zugschrift, in: Carl von Lütow, Nachlese von der Holbein-Ausstellung (wie Anm. 46), S. 55-64, bes. S. 59-64; vgl. als interessante Parallele die Einleitung von Edouard Manet im Katalog seiner Ausstellung in Paris 1867 mit der Entgegensetzung von makellosen und ehrlichen Werken: Oskar Bätschmann, *Edouard Manet: Der Tod des Maximilian*, Frankfurt/M. 1995, S. 73-84.

⁵⁴ Fechner, Über die Echtheitsfrage (wie Anm. 5), S. 50-51, über die Befragung von 27 Laien, darunter 11 Damen; Gustav Theodor Fechner, *Bericht über das auf der Dresdner Holbein-Ausstellung ausgelegte Album*, Leipzig 1872; Woltmann schrieb ins Album (S. 15): *Herr Professor Fechner [...] in Leipzig hat die Absicht, zwischen beiden Bildern durch Suffrage universell entscheiden zu lassen.*

⁵⁵ Grimm, Die Holbeinsche Madonna (wie Anm. 46), S. 430-431.

⁵⁶ Caspar Badrutt, *Assomptione della Madonna. Kritisch-historische Erörterungen zu dem Gemälde vom herzoglichen Hause d'Este von Ferrara und Modena*, Zürich 1894; engl. [Caspar Badrutt] *Assomptione della Madonna. A historico-critical discussion of the picture »Assomptione della Madonna«*. Formerly the property of the House of Este, Dukes of Ferrara and Modena, by Caspar Badrutt, St. Moritz, Engadine, Switzerland, Zürich 1985.

⁵⁷ Karl Woermann, *Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen*, 2 Bde., Leipzig 1924, Bd. 2, S. 63-68.

⁵⁸ Jacob Burckhardt, Über die Echtheit alter Bilder [Vortrag vom 21. Februar 1882], in: *Gesamtausgabe*, Bd. 14: Vorträge, Stuttgart, Berlin und Leipzig 1933, S. 261-270, Zitat S. 268; Das alte Argument des Wettbewerbs mit Raffaels Madonna wird im dickköpfigen Beharren wieder aufgenommen: *Sieht man sich das Bild selbst an, so kommt man freilich auf andere Gedanken; nicht umsonst hat es der Bewunderung von Jahrhunderten genossen, ist es doch das einzige, das einigermaßen die tödliche Nähe der sixtinischen Madonna aushält.*

1874 erschienen, wie gegen die Überschätzung der Attributionsfragen.⁵⁹ Bode wandte sich 1886 ebenfalls gegen den falschen Anspruch von Morellis Methode, allerdings ohne deren Leistungen zu bestreiten.⁶⁰

Anton Springer skizzierte 1881 die streng wissenschaftlichen Aufgaben des Kunsthistorikers - Künstlerpsychologie und Kulturgeschichte - im Unterschied zur Tätigkeit des Kunstkenner. Gegen die analytische Methode Morellis führte Springer das nur einfühlbare und unbeweisbare Unsagbare an, das eigentümliche Gepräge der geistigen Natur des Künstlers in den Kunstwerken, die das Wesen und den Kern seiner besonderen Persönlichkeit enthüllen würden. Über das Ansehen der Kunstgeschichte machte sich Springer keine Illusionen: Zuckerbäckerware in den Augen des Publikums, Urteilsunfähigkeit nach Meinung der Künstler, Unwissenheit nach Auffassung der Kenner und Verachtung von seiten der altzünftigen Wissenschaften.⁶¹ Die Kunstgeschichte besass nach Springer die Legitimation noch nicht. In der Tat rief Springers Aufsatz den Ärger Morellis hervor und den bissigen Kommentar: *Springer scheint mit Thausing gleichsam zu denken: Bilderkennerschaft ist nicht meine Spezialität, ich bin zu etwas Höherem geboren.*⁶² Das ironisch angezeigte Höhere wird die Weltanschauungsinter-

pretation sein, deren Aufgabe Panofsky 1932 mit Heidegger umschreiben wird mit *Ungesagtes vor Augen legen*.⁶⁵

Welche Folgen hatte die schleichende Entthronung der Schönheit als Argument der Kennerschaft für die Kunstgeschichte und die Kunst? Verloren wurde nicht nur ein ästhetisches Kriterium und ein Stimulans des Genusses, sondern auch ein Leitstern der Kunsthistoriographie, der Entwicklungen zu erkennen und zu ordnen ermöglicht hatte. Gewiß versuchte Theodor Gaedertz 1872 die zerstörte beeindruckende Macht des Dresdner Bildes auf die Echtheit der Darmstädter Madonna zu übertragen: *Es ist jener geheimnisvolle Reiz, welcher in dem ersten Wurf liegt; es ist jener Prometheusfunken, welcher unmittelbar, wie ein vom Himmel gesandter Blitz, trifft und zündet; es ist jener Born, welcher urfrisch aus dem eigensten Genius entspringt.*⁶⁴

Diese Verklammerung von Künstler und Echtheit steht in Beziehung zur intensivierten Sakralisierung des Künstlers im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts. Vielleicht müssen wir dem emphatischen Begriff der Authentizität noch Walter Benjamins *Aura* des Kultobjekts zuordnen, die mit Echtheit, einmaligem Vorhandensein, magischer Wirkung und Unnahbarkeit umschrieben ist.⁶⁵ 1935 gab Benjamin auch diese verloren.

59 Wilhelm Schlink, Giovanni Morelli und Jacob Burckhardt, in: *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori* (wie Anm. 52), Bd. 1, S. 69-81.

60 Wilhelm Bode, Rez. Ivan Lermolieff, *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, in: *Deutsche Literaturzeitung*, Nr. 42, 16. Okt. 1886, Sp. 1497-1501.

61 Anton Springer, *Kunstkenner und Kunsthistoriker*, in: *Im Neuen Reich*, 46, 1881, und in: Anton Springer, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, 2 Bde., 2. Aufl., Bonn 1886, Bd. 2, S. 377-404, S. 387, 404.

62 *Italienische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von Giovanni Morelli und Jean Paul Richter*, hrsg. von Irma und Gisela Richter, Baden-Baden 1960, S. 195.

63 Erwin Panofsky, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, in: *Logos*, 21, 1932, S. 105-119. - Karl Mannheim, 'Beiträge zur Theorie der Welt-

anschauungsinterpretation', in: *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, I (XV), 1921/22, Wien 1923, S. 236-274; vgl. die Kritik von Max Horkheimer, *Ein neuer Ideologiebegriff?*, in: *Archiv für Geschichte des Sozialismus und der Arbeiterbewegung*, 15, 1950, und Kurt Lenk (Hrsg.), *Ideologie* (Soziologische Texte, Bd. 4), Neuwied: Luchterhand, 1961, S. 236.

64 Theodor Gaedertz, *Hans Holbein der Jüngere und seine Madonna des Bürgermeisters Meyer*, Lübeck 1872, S. 9.

65 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: W.B., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Bd. I,2, Frankfurt/M. 1974, S. 431-469, 471-508, bes. S. 485. Benjamin schrieb seine Abhandlung 1935 in der *Bibliothèque Nationale* in Paris und publizierte sie im folgenden Jahr in der *Frankfurter Zeitschrift für Sozialforschung*.