Zeitschrift: Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift
Band: 1 (1897)

Artikel: Die Zettersche Madonna von Solothurn
Autor: Holbein, Hans
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-573803

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

Auf einmal weiß ſie alles. Im Boot — im See — im Waſſer — huh! die Kälte und die Angſt! Aber nun — warum iſt ſie hier allein mit den Fremden? Ein grauenhafter Schrecken packt ſie: „Menele! wo biſcht? oh, Menele iſcht net do! Fräulein, Fräulein, wo iſcht mei' Menele?"

Der fremde alte Herr macht eine beſchwichtigende Handbewegung: „Ruhig halten. Nicht aufregen. Wie geht's Ihnen denn jetzt?"

Kätterle ſtarrt ihn an, dann das Fräulein, das den Kopf geſenkt hält. „I weiß ſcho', wie's mir gange iſcht, o du mein! Bin im See gwe'; — — hänt Se mi uſezoge? Aber — mei Menele, meine Kamrädin, wo mit mir im Boot war, wo iſcht ſie?"

Der Herr zuckt abwehrend die Schultern: „Nicht gefunden bis jetzt; man ſucht noch."

„Net g'funde? Oh, du mein Heiland! No kann i net mit Ihne gah', no will i's ſuche! Heut iſch mei Bündelistag — Sauſerſonntag — i mueß furt."

Mit Händen, die im Schüttelfroſt beben, verſucht ſie die Wagenthür zu öffnen.

Eine warme Hand legt ſich auf die ihren: „Es hilft nicht mehr. Sie müſſen ſich drein ſchicken. Danken Sie Gott, daß wir Sie retten konnten."

Da ſchlägt ſie in lautem Jammer die Hände vor's Geſicht, und ſchreiend tönt's von den bläulichen Lippen: „Oh, läg' i drunte für di, Menele! O wenn i doch auch ſchterbe thät! Warum hänt Se net lieber mein Menele us 'm See zoge!"

Die Zetterſche Madonna von Solothurn

von **Hans Holbein** dem Jüngern vom Jahre 1522.

Ihre Geſchichte,

aus Originalquellen ergänzt und zuſammengeſtellt von **F. A. Zetter-Collin,** Solothurn.

Mit drei Abbildungen.

I. Fortſetzung.

Holbein malte das Bild 1522 in Baſel, wahrſcheinlich für die Liebfrauenkapelle des St. Urſusmünſters in Solothurn; denn der zur Linken der Madonna ſtehende Ritter iſt St. Urſus aus der thebäiſchen Legion, der Patron der Stadt. Zur Rechten ſteht Biſchof St. Martinus, einem Armen Almoſen ſpendend. Aus dem architektoniſchen Teile des Bildes zu ſchließen, ſcheint dasſelbe in engſter Verbindung mit dem Gebäude, für welches es beſtimmt war, geſtanden zu haben, da der durch Eiſenſtangen zuſammengehaltene Gewölbebogen wahrſcheinlich eine Halle von ähnlicher Konſtruktion abſchließen mußte. Der Bogen öffnet die Ausſicht ins Freie, und das reine, durchſichtige Blau des Himmels bildet den natürlichen Nimbus der Madonna, der zunächſt am Haupt in ein zartes Mondlicht übergeht (Vergl. Tafel in Heft 15).

Die Madonna ſelbſt, auf einem Stuhle ſitzend, der ganz vom reichen Faltenwurfe ihres Mantels bedeckt iſt, hält das Kind mit beiden Händen auf ihrem Schoße feſt. Ihr ſanft geneigtes Antlitz iſt durch die Mutterfreude zur höchſten Verklärung erhoben und zeigt die idealiſierten Züge von Holbeins Frau. Da nun das Bild zwei Jahre nach Holbeins Vermählung mit Witwe Elsbeth Schmid, alſo in ſeiner blühendſten Epoche, entſtand, ſo iſt wohl anzunehmen, daß auch ſein Erſtgeborner, Philipp, der nachherige Goldſchmied zu Paris, zum Modelle des unübertrefflich individuellen Chriſtkindes diente.

Eine Stufe tiefer, auf welcher links (vom Bilde aus) des Meiſters Monogramm mit der Jahrzahl 1522, nebſt den in den reich gemuſterten Teppich eingewirkten Stifterwappen ſich befindet, und einen Schritt hinter der Gottesmutter ſtehen zu beiden Seiten derſelben die Heiligen Martinus und Urſus in feierlicher Haltung, als Vertreter der beiden Hauptſtände des Mittelalters, des Prieſter- und des Rittertums.

Martinus, der berühmte Biſchof von Tours, angethan mit allen Inſignien der biſchöflichen Würde, iſt als beſonderer Freund der Armen noch dadurch bezeichnet, daß er mit ausgezogenem Handſchuh einem mit dem Ausdruck des höchſten Vertrauens und Dankes zu ihm aufblickenden Bettler einige Goldſtücke in das zierlich gearbeitete Holzſchüſſelchen legt. Der Biſchof trägt die Caſula alten Stiles von violetter Farbe mit dem reichen, auf die Vorderarme fallenden Faltenwurfe.

Die Wahl dieſer Farbe iſt gewiß nicht zufällig. Denn wie dieſe Farbe in den Frühlingslitaneien der katholiſchen Kirche, in denen auch Martinus angerufen wird, liturgiſch vorgeſchrieben iſt, ſo trägt hier der Heilige dieſelbe Farbe der Demut, weil er als Fürbitter gedacht iſt.

Der geiſtige, milde Ausdruck in des Biſchofs feinen Zügen bildet ſodann den herrlichſten Gegenſatz zu dem kühnen Heldengeſicht des hl. Urſus, der hier nicht als römiſcher Krieger, ſondern, dem damaligen Geſchmacke gemäß, als Ritter in voller Rüſtung dargeſtellt iſt. Seine Rechte hält die rote Fahne mit dem weißen Kreuz in gepanzerter Fauſt, während die Linke am Griff des Schwertes liegt.

Wenn man nun bei Betrachtung der Krone Marias oder des biſchöflichen Stabes faſt denken möchte, Holbein müßte ſelbſt Juwelier- oder Goldſchmied geweſen ſein, ſo könnte man, dieſen eiſernen Mann beſchauend, vermuten, er ſei auch Waffenſchmied geweſen, ſo genau bis ins kleinſte Detail iſt alles gefertigt und gegliedert.

Hier fügen wir bei, daß Holbein ſich wirklich dieſen Kunſthandwerken ſtets zugeneigt zeigte, was ſeine vielen bezüglichen Entwürfe zur Genüge beweiſen; auch unter ſeinen Teſtamentzeugen figurieren ſehr bezeichnend ein Goldſchmied, Hans von Antwerpen und ein Waffenſchmied, Anthony Snecher*).

Die „Allgemeine Augsburger Zeitung" ſchließt ihre fachmänniſche Beſprechung mit dem Ausſpruche: „Holbein hat an dieſem Bilde die höchſte Aufgabe der Kunſt gelöſt, indem er den gewiſſenhafteſten Fleiß mit ſchöpferiſcher Erfindung, die vollkommenſte Technik mit der freieſten Auffaſſung, die ſprechendſte Realiſtik mit der reinſten Idealität verband."

Noch 2 Tage lang mußte das Bild, nach Eigners Briefen, in des Künſtlers Privatatelier ausgeſtellt bleiben, bevor es eingepackt werden konnte, ſo groß war der Zudrang der Kunſtfreunde, beſonders der auswärtigen, die es noch ſehen wollten.

Eigner iſt ganz ſtolz auf ſeinen Erfolg, und wiederholt bezeichnet er dieſe Reſtauration als die gelungenſte, die er während ſeiner ganzen langen Künſtlerlaufbahn ausgeführt habe; aber

*) Holbein ſtarb 1543 in London an der Peſt. Sein Teſtament trägt das Datum vom 7. Oktober gleichen Jahres und die Vollſtreckung desſelben wurde am folgenden 29. November vorgenommen.

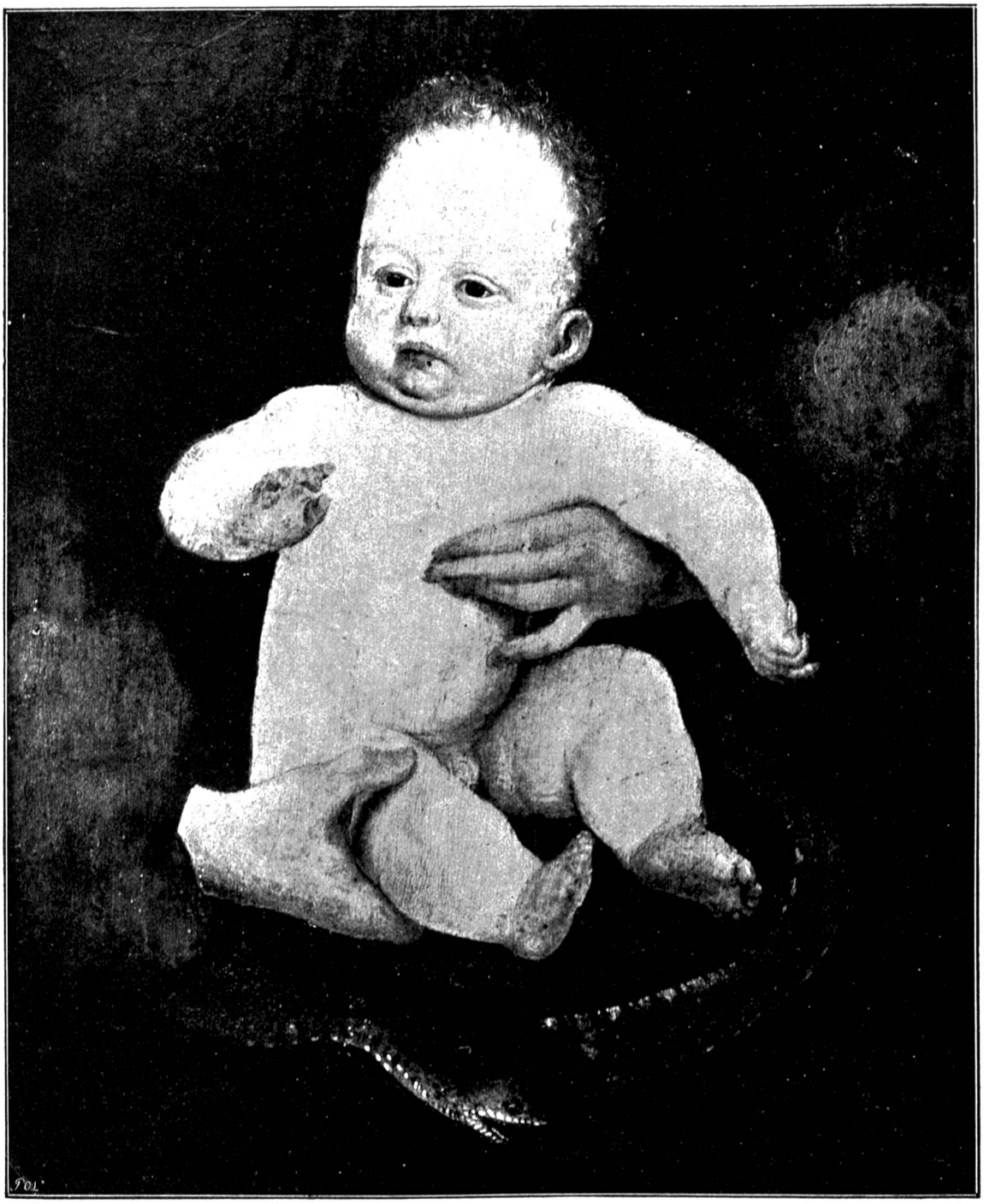

Abb. 1. „Der kleine Herkules“ von Hans Bock, Basel (Mitte XVI. Jahrh.).
Kopie des Kindes auf der Zetterschen Madonna (Kunstmuseum Basel).

mit einer gewiſſen Vorahnung fährt er fort: „Es iſt und bleibt mein Schwanengeſang!“

Und es war wirklich die letzte größere Arbeit, die er vollenden konnte. Er ſtarb in Augsburg den 18. November 1870, und Woltmann ſchrieb ihm einen Nachruf in „Lützows Zeitſchrift für bildende Kunſt“.

Am 20. Oktober wurde die Madonna von Augsburg abgeſchickt.

Es muß eine rührende Scene geweſen ſein. „Der Abſchied von dem herrlichen Bilde gieng uns allen zu Herzen“ — ſchreibt Eigner —, „insbeſondere meiner Frau, die, noch bevor das Bild in die Kiſte geſenkt wurde, unter Thränen den lebensfrohen Jeſusknaben herzinniglich mehrmals küßte.“

Sofort nach dem Auftauchen dieſer Holbeinmadonna waren die damals berufenſten Männer vom Fache, wie Woltmann, Dr. Ed. His-Heusler in Baſel und Prof. Dr. Gottfried Kinkel in Zürich, ſowie die Solothurner, Fürſprech Jakob Amiet und der nachherige Biſchof von Baſel, Dr. Friedrich Fiala, auch Prof. Salomon Vögelin in Zürich eifrig bemüht, ſowohl in den Archiven, als auch unter den bekannten hinterlaſſenen Werken und Studien des ſchwäbiſchen Meiſters Nachweiſe für die frühere Exiſtenz eines ſolchen Werkes ausfindig zu machen, um die gewonnenen Reſultate dann für die Geſchichte des Bildes zuſammenzuſtellen.

Wie wir ſchon wiſſen, erkannte Eigner von Anfang an die Aehnlichkeit der Madonna mit dem bekannten Familienbild in Baſel von Holbeins Frau und ihrem Knaben Philipp und der Tochter Katharina vom Jahre 1528. Auch His-Heusler und Woltmann teilten dieſe Anſicht.

„Es iſt dieſelbe Erſcheinung, die wir in der Solothurner Madonna kennen gelernt haben,“ urteilt der Letztere, und auch den etwa 6 Jahre alten Knaben Holbeins betrachtet er als eine und dieſelbe Perſon mit dem Jeſusknaben von 1522.

Auch eine Silberſtiftzeichnung mit ſchwarzer Kreide, die Halbfigur eines Kindes mit großem Kopfe, im Profil, ſamt den Armen der Mutter, darſtellend und bezeichnet „Hans Holbein 1522,“ in der Weigel'ſchen Sammlung in Leipzig, galt ihm als Studie zu dieſem Altarbilde*), (ſ. Woltmanns Vortrag in Berlin 1867 und Woltmann I, pag. 183, 1874 und II, pag 131, 1876).

Wichtiger war der Hinweis His-Heuslers, der die Madonna in Eigners Atelier zum erſtenmale im Jahre 1866 ſah, auf den „kleinen Herkules“ von Hans Bock aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts in Baſel (ſ. Abb. S. 339), der ſich als eine genaue Kopie des Kindes auf der Solothurner Madonna herausſtellte.

Hier hatte man endlich den erſten direkten Nachweis, daß das Madonnenbild früher bekannt war und daß es von Holbein gemalt ſein mußte; denn im Amerbachſchen Inventare in Baſel aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts iſt dieſes Gemälde verzeichnet mit folgenden Worten:

.... „Ein nackend Kindlin ſitzt uf einer ſchlangen kompt von Holbeins gemeld durch H. Pocken uf Holz mit olfarben mehrteil nachgemolt.“

Wo aber Hans Bock das Holbeinbild ſah, iſt nicht angegeben. Jedenfalls war es nicht in Baſel, denn da gab's nach der Reformation wenige Heiligenbilder mehr, und was davon gerettet werden konnte und teilweiſe noch vorhanden iſt, haben uns die Inventarien überliefert. Das Uebrige wurde dem Flammentod preisgegeben oder ſonſtwie zerſtört. Es gieng eben in der Faſtnacht 1529 toll her in Baſel.

Hören wir, wie Woltmann ſelbſt dieſe Greuel an der Kunſt ſchildert: „Mit dem Münſter wurde der Anfang gemacht; eine der verrammelten Thüren ward geſprengt, und 340 Mann drangen ein, welche alle Bilder und Altäre niederwarfen und zerſchlugen. Die Befehle des Rates waren machtlos dieſer Eigenmächtigkeit gegenüber. Im Wahn, einer verwerflichen Abgötterei Einhalt zu thun, zogen die Eiferer nach St. Ulrich, St. Alban und anderen Kirchen und Klöſtern weiter. Um 5 Uhr nachmittags waren die Heldenthaten beendet, und den Tag darauf, Aſchermittwoch den 10. Februar, folgte der nächſte Akt des Dramas. Vierhundert Mann, vor ihnen her der Henker, zogen in das Münſter, zertrümmerten was noch übrig blieb, ſchleppten die Bruchſtücke hinaus auf die Pfalz und gaben alles den Flammen von fünf Scheiterhaufen preis.“

Und Erasmus ſchrieb damals an Pirkheimer unter anderem: — — „Nichts blieb an Bildwerken übrig, weder in den Kreuzgängen noch an den Portalen, noch in den Klöſtern. Was an gemalten Bildwerken da war, wurde mit Tünche überſchmiert, was brennbar war, auf den Scheiterhaufen geworfen, was nicht, in Stücke zerſchlagen. Weder Geldwert noch Kunſtwert vermochten irgend etwas zu retten ....“

Wie ſollte da unſere Madonna dieſem wahnſinnigen Bilderſturm entgangen ſein?

Und Hans Bock hat ſie doch geſehen? Und das Amerbachſche Inventar führt das Bild als ein damals bekanntes auf?

Es wird ſich alſo zur Zeit des Bilderſturms wohl auswärts befunden haben.

Zieht man dazu noch in Betracht, daß Hans Bock einige Jahrzehnte ſpäter ſich nicht getraute, das Jeſuskind — den kleinen Philipp Holbein, den er wahrſcheinlich aus Auftrag kopieren mußte — als ſolches zu malen, ſondern mit der Beigabe einer Schlange, als kleinen Herkules, ſo haben wir da einen fernern Anhaltspunkt, daß der Maler das Bild damals anderswo ſah.

Unwillkürlich gemahnt uns dieſes Vorgehen an die damalige Umtaufe der ſteinernen Madonna über der Uhr an der Rathhausfaçade in Baſel als Juſtitia, wie ſie jetzt noch in der dortigen mittelalterlichen Sammlung mit der Krone auf dem Haupte, ſamt dem „Schwert und den zwo wogſchüſſeln“ aufbewahrt wird.

Nicht weniger von Bedeutung war auch des gleichen Herrn Dr. His-Heusler kurz darauf erfolgte Entdeckung, der in Paris eine Studie zur Madonna von Solothurn, von Holbeins Hand gezeichnet, nachwies.

In der Jabachſchen Sammlung im Louvre unter den «Inconnus, Ecole Allemande» fand er nämlich eine Silberſtiftzeichnung auf grundiertem Papier, mit Tuſche und Rotſtift übergangen, die das Bruſtbild eines jungen Weibes darſtellt, deſſen Züge eine frappante Uebereinſtimmung mit der Madonna auf dem Solothurnerbilde verraten. (S. Abbildung 2).

Laſſen wir hierüber Woltmann ſelbſt ſprechen. Er ſchreibt: „Daß wir hier dieſelbe Perſon wie auf dem Solothurner Bilde ſehen, wird ſchon der erſte Blick lehren; in der Zeichnung iſt ſie mit voller Schärfe und Lebenstreue dargeſtellt, im Gemälde, wie die Sache es verlangte, über die gemeine Wirklichkeit gehoben. In der Handzeichnung, wie auf dem Familienbilde und auch im Solothurner Gemälde, zeigt ſie ſich ganz von vorn, nur daß der Kopf ein wenig nach der linken Schulter zu geneigt iſt. Das Haupt iſt unbedeckt, das Haar hängt hinten in zwei Zöpfen nieder, während es ſich vorn etwas aus den Flechten gelöſt hat; Nacken und Buſen ſind unverhüllt, wie auch noch im Familienbilde. Sie trägt den gleichen Halsſchmuck wie die hl. Urſula (Altarflügel in Karlsruhe von Hans Holbein mit der Jahrzahl 1522), und in den Saum iſt die ſtets wiederkehrende Deviſe ALS • IN • ERN (Ehren) eingeſtickt. Die ziemlich ſchmal geöffneten Augen mit den gedrückten obern Lidern, die große Naſe, die nur durch die geſchickte Wendung des Kopfes nicht unſchön wirkt, die etwas ſtarke Kinnpartie und den gleichen Schnitt des Mundes mit den vollen Lippen finden wir in den drei Geſichtern.“

Hier tritt dann auch Woltmann als echter Ritter und Retter der, von Carel van Mander und Sandrart (Holbeins erſten Biographen) ſo arg verleumdeten Hausfrau Holbeins auf, indem er treuherzig meint, daß in den erſten Zeiten des ehelichen Bundes Frau Elsbeth ihrem Hausherrn doch wohl lieb und wert genug geweſen ſei, um ihren Zügen das Motiv zu jener holden Madonna zu entnehmen (1. Band, S. 184 u. 185).

Ferner ziert in hervorragender Weiſe ein Holzſchnitt mit Holbeins Monogramm die 1520 bei Adam Petri in Baſel gedruckten „Stadtrechte und Statuten der löblichen Stadt Freiburg im Breisgau,“ der gleichſam als eine Vorempfindung unſerer Madonna gelten kann; denn auch da ſitzt die Gottesmutter mit dem Kinde zwiſchen einem Biſchof und einem Ritter — den Schutzheiligen der Stadt, St. Lambertus und St. Georg —, nur daß hier der Ritter zur Rechten Marias ſteht, als Vertreter des Staates, nicht wie auf dem Altarbilde, wo der geiſtlichen Macht dieſer Ehrenplatz eingeräumt wird. (S. Abbildg. 3).

Bei Holbein iſt eben nichts willkürlich hingeſtellt, ſondern

---

*) Nach einer gütigen Mitteilung des Herrn Dr. Daniel Burckhardt, Konſervators des Kunſtmuſeums in Baſel, wäre aber dieſe Anſicht ſeither fallen gelaſſen worden. Uebrigens ſoll dieſe Zeichnung verſchollen ſein.

Abb. 2. Studie zur Zetterschen Madonna von Solothurn.
H. Holbeins Zeichnung in Silberstift, Rotstift und Tusche im Louvre zu Paris (Sammlung Jabach).

jedes einzelne Detail in der Composition beruht auf feinster Berechnung und ordnet sich dienend der Gesamtidee unter.

Das waren die einzigen in den ersten Zeiten erbrachten Belege, welche auf die frühere Existenz dieses, im Laufe der Jahrhunderte gänzlich in Vergessenheit geratenen Meisterwerkes hinwiesen. Die Archive blieben stumm und sind es bis heute geblieben.

Unterdessen drang die Kunde von dem neuerstandenen Holbeinbild in immer weitere Kreise. Vorträge wurden darüber von den berufensten Fachgelehrten in Berlin, Stuttgart, Wien ꝛc. gehalten, und beinahe tagtäglich trafen auswärtige Kunstfreunde in Solothurn ein, um diese Madonna zu bewundern.

Aber mit ihrer wachsenden Berühmtheit wetteiferte auch der Neid um ihren Besitz.

Die Gemeinde Grenchen sah ein, daß sie eigentlich das Geschäft selbst hätte machen können — allerdings nur bei einer rechtzeitigen Erkennung des Kunstwertes der dortigen Holztafel und durch die Uebernahme des ganzen Risikos — und schwere Gewitterwolken stiegen am juristischen Prozeßhimmel auf, die sich drohend über dem Haupte meines Vaters zusammenballten.

Diesen Zeitpunkt benutzte der Entdecker, um seine längst gehegte Absicht, das Bild seiner Vaterstadt für immer zu sichern, vollends zur Ausführung zu bringen. Er schenkte zuerst mündlich, sodann durch schriftlichen Vertrag vom 9. Oktober 1869 die ihm noch verbleibende Hälfte seines Anteils an dem Gemälde dem Kunstverein von Solothurn, so daß dieser fortan der einzige Besitzer der Madonna wurde.

Die Bedingungen, die an diese Schenkung geknüpft waren, bestanden in der Rückerstattung der gehabten Barauslagen im Betrage von über Fr. 10,000 und der Verpflichtung, dem Bilde den Namen des Entdeckers und Retters beizulegen.

Von da an datiert ihr offizieller Name „Zetter'sche Madonna von Solothurn von Hans Holbein dem Jüngern," wie er jetzt auf dem Rahmen des Gemäldes angebracht ist.

Ferner mußte sich der Kunstverein verpflichten, das Bild nicht ohne Einwilligung des Donators zu veräußern, und, sollte dieses geschehen ihm, oder seinen Erben die Hälfte des Bruttoerlöses auszubezahlen*).

Jetzt, nach vollen 5 Jahren, hub die Gemeinde Grenchen den schon längst erwarteten Prozeß gegen meinen Vater wirklich an.

Mit Klage vom 29. Oktober 1869 forderte sie die Rückgabe der Holbeinischen Altartafel, welche sich bis zum Herbste 1864 in der Kapelle zu Allerheiligen befunden habe, behauptend, daß dieses Bild unberechtigter Weise von dort entfernt worden sei, da Herr Oberrichter Gast, obschon Mitglied der damaligen Baukommission, die Kompetenz nicht gehabt hätte, einen solchen Handel von sich aus rechtsverbindlich abzuschließen.

Dieser große, mit Leidenschaft durchgeführte Prozeß, der seinerzeit viel Staub aufgeworfen hat und an welchem in der Folge auch der Kunstverein Solothurn als dritte Partei Anteil nahm, endete mit der Abweisung der Klage der Gemeinde Grenchen unter Kostenfolge bei beiden Gerichtsinstanzen, dem Amts- und dem Obergerichte, und am 15. November 1873 konnte mein Vater durch Circular seinen auswärtigen Freunden den obergerichtlichen Spruch, der den rechtmäßigen Erwerb und Besitz des Bildes endgültig sanktionierte, mitteilen.

Höchst charakteristisch bezeichnet eine Stelle aus einem diesbezüglichen Referate des Herrn Jakob Amiet in Nr. 27 des Solothurner Anzeigers von 1874 die damalige Situation.

Amiet schreibt da: „Herr Zetter, vielfach angegriffen und verlästert, ist gerechtfertigt. Die Gerichte Solothurns haben sich Ehre eingelegt. Das Bild bleibt unserer Stadt und wird nicht verschachert, was geschehen wäre, wenn der Prozeß für uns (Amiet war Komiteemitglied des Kunstvereins) verloren gegangen wäre."

Den Aufregungen dieses Jahre andauernden Prozesses war aber die sonst starke Konstitution meines Vaters nicht mehr gewachsen.

Zwar machte er noch mit seinem Freunde, Ratsherrn Im Hoff von Basel, eine längere Reise durch ganz Italien; aber kaum 3 Jahre später, den 12. Mai 1876, erlag er einem Herz- und Nierenleiden in seinem 68. Altersjahre.

Seine letzten Gedanken weilten bei seinen Gemälden und hauptsächlich bei dem Meisterwerke des jüngern Holbein. So empfahl er noch wenige Tage vor seinem Tode dem Schreiber dieses: niemals die Einwilligung zum Verkaufe der Madonna nach auswärts zu geben. Es war dies sein letzter Wille.

Unterdessen hatte Woltmann die notwendig gewordene Neuausgabe seines großen Werkes veranstaltet und demselben im Jahre 1876 einen 2. Band mit vielen neuen Beilagen folgen lassen, worunter namentlich eine Bemerkung zur Madonna von Solothurn auffällt.

Währenddem er noch im ersten Bande „Holbein und seine Zeit" (1874) voll Begeisterung von diesem Bilde spricht, so schreibt er hier bei der nochmaligen kurzen Erwähnung desselben unter anderm (S. 151):

. . . . „Restauriert 1867 von Eigner, nach starken Beschädigungen; das Bild hatte zur Scheibe für Bolzen gedient. Die beiden stehenden Heiligen trefflich hergestellt, der Madonnenkopf stark übermalt, sehr verweichlicht. Einige Retouchen am Körper des Kindes und an der rechten Seite seines Köpfchens, aber unbedeutend. Auch das rosige Rot am Unterkleide der Maria kaum ganz echt."

Das wirkt ja wie ein Strahl kalten Wassers.

Solche Worte aus der Feder desjenigen, der zehn Jahre früher Stunden lang ganz entzückt vor dieser holdseligen Jungfrau Maria in Eigners Atelier saß? —

Hier muß offenbar eine Notizverwechslung vorliegen; denn, daß Woltmann als Gelehrter in seinem Mißmute über die bekannten Augsburger Fälschungen*) plötzlich an Eigner, durch Herabwürdigung der wirklichen Verdienste des Letztern, Rache nehmen wollte, ist rein undenkbar.

Vergeblich hatte zwar schon Amiet seinerzeit in Wort und Schrift darauf hingewiesen, daß die ganze Schießscheibengeschichte und die Angabe einer Uebermalung des Kopfes der Maria, der „Madonna in den Erdbeeren" von 1420, und nicht derjenigen des Hans Holbein zukomme, — diese fatale Bemerkung sickert noch bis auf den heutigen Tag beinahe durch alle Beschreibungen des Bildes, namentlich in Touristenbüchern, hindurch.

Aber Woltmann ist tot — er starb den 6. Februar 1880 in Mentone — und kann sich selbst nicht mehr korrigieren.

So wollen wir es denn versuchen, durch Beibringung direkter Beweise.

Das Bild von 1420 befand sich, wie wir bereits wissen, im Jahre 1864 ebenfalls zur Restauration in Augsburg.

Woltmann hat also dort seine Notizen auch über diese Holztafel gemacht und zwar noch bevor ihm das Gemälde von Allerheiligen zu Gesichte kam.

Beide Bilder hatten eine Aehnlichkeit mit einander, nämlich — die Verwahrlosung. Das Holz war bei beiden gleich angefault, morsch und vom Wurmstich teilweise mehlig geworden. Nur zeigte die „Madonna in den Erdbeeren" verschiedene **Schußlöcher,** besonders am Kopfe und an der Brust der Maria.

Hier liegt die Verschiedenartigkeit dieser Holztafel von derjenigen des Holbeinbildes.

(Schluß folgt in Heft 18).

*) Im Jahre 1879 trat sodann der Kunstverein seine ganze kostbare Sammlung von Gemälden und Zeichnungen, einschließlich der Holbeinmadonna, mit allen Rechten und Pflichten für die Summe von Fr. 12,000 der Einwohnergemeinde Solothurn ab, sich selbst nur das Ueberwachungs- und Ausstellungsrecht vorbehaltend. So kam die Stadt Solothurn für diese wenigen tausend Franken in den Besitz einer der reichhaltigsten und wertvollsten Kunstsammlungen der Schweiz.

*) Die Fälschungen, die Eigner sich hatte zu Schulden kommen lassen und die nach dessen Tod festgestellt wurden, bestunden in einer von ihm, als Konservator der Augsburger Kunstsammlung, im Jahre 1854 neuangebrachten Inschrift auf dem Bilde der hl. Anna des ältern Holbein in der dortigen Galerie, sowie in einer gefälschten frühern Abschrift aus den Annalen des St. Katharinenklosters in Augsburg. Beides that Eigner aber nicht aus materiellem Interesse, sondern lediglich einer Marotte zu Liebe, um noch einen Großvater Holbeins herauszuconstruieren, der ebenfalls Maler gewesen sein sollte. (Vergl. Woltmann I, 1874, S. 8 f. und II, 1876, S. 27 f.)