Der Holbein-Streit 1871 : Publikum, Kunsthistoriker, Künstler

Autor(en): **Bätschmann, Oskar**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **74 (2017)**

Heft 1

PDF erstellt am: **26.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-685890

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Der Holbein-Streit 1871: Publikum, Kunsthistoriker, Künstler

von Oskar Bätschmann

Einleitung

Die Diskussion um den Status der beiden Versionen der Meyer-Madonna von Hans Holbein d. J., von denen die eine sich seit 1743 in Dresden befand und die andere 1851 von Berlin nach Darmstadt gekommen war, wurde 1830 in Berlin lanciert. Das wissenschaftliche Problem um Original, Replik und Kopie – allenfalls Fälschung – wuchs sich zu einem veritablen Streit aus, von dem gehofft wurde, er lasse sich durch die grosse Holbein-Ausstellung in Dresden vom 15. August bis zum 15. Oktober 1871 und vor allem durch den Holbein-Kongress vom 1. bis 3. September 1871 entscheiden. Die Auseinandersetzungen wurden hauptsächlich in Deutschland unter Kunsthistorikern, Künstlern und interessiertem Publikum in Preussen und Sachsen ausgetragen, doch es waren auch Fachleute und Künstler in der Schweiz, in England und Frankreich in den Streit involviert. Der Disput um den Status der beiden Gemälde hatte einschneidende Folgen für die Institution Kunstmuseum und für die Kunstgeschichte als Wissenschaft. Es ging um wichtige Fragen und Kriterien wie die Provenienzen, die Beurteilung des Erhaltungszustandes, die Bewertung der Übermalungen, um das Verhältnis zu den Vorzeichnungen, um den Vergleich der Darstellung der stehenden Madonna in der drückenden und in der erhöhten Nische, um das Erfassen der Abweichungen der beiden Fassungen voneinander und ferner um das Verhältnis von Echtheit und Schönheit. In der Gesamtheit bedeutete der ganze Disput um die beiden Meyer-Madonnen für die Kunstgeschichte wirkliches Neuland, dessen Begehung neue Herausforderungen stellte. Zudem zog der Befund auf eine Kopie die vorerst unbeantwortbare Frage nach dem Kopisten nach sich. Im vorliegenden Beitrag werden zunächst in einem kurzen Abriss die Provenienzen dargelegt, dann wird die Entwicklung des Streits beleuchtet, und anschliessend sind die wichtigen, aber weniger beachteten Innovationen zu analysieren, die im Laufe des Streits hervorgebracht wurden: die Publikumsbefragung, die Gegenüberstellung der Gemälde, der Kunsthistoriker-Kongress und die Presseerklärung.[1] Viele weitere Aspekte sind in den überaus zahlreichen vor und nach 1871 publizierten Beiträgen sowie in den vielen wissenschaftlichen Untersuchungen bis in die Gegenwart behandelt worden und werden hier nicht wieder thematisiert oder dann nur gestreift.[2] Die neuesten Arbeiten stammen von Andreas Beyer, der 2010 einen kenntnisreichen Aufsatz publiziert hat, von Lena Bader mit ihrer 2013 vorgelegten umfangreichen Dissertation und von Bernhard Maaz, der 2014 eine kleine Monografie veröffentlichte.[3] Zu Albert von Zahn, dem Initiator der Holbein-Ausstellung in Dresden 1871, Organisator des Kunsthistorikertreffens vom 1. bis 3. September 1871 in Dresden und Verfasser der Presseerklärung der Kunsthistoriker, wurde von Marcus Hurttig 2016 der Katalog zur Ausstellung im Museum der bildenden Künste Leipzig vorgelegt.[4]

Provenienzen

Zur Abklärung des Status der beiden Versionen der Meyer-Madonna war 1871 die Rekonstruktion der Provenienzen wahrscheinlich die erste der wichtigen Forschungsfragen, deren Bearbeitung versucht wurde. Ralph Nicholson Wornum hat in seinem Buch über Holbein von 1867 dem Problem mehrere Seiten gewidmet.[5] In seiner Publikation von 1872 über den Holbein-Streit hat Adolph Bayersdorfer gleich zu Beginn die Itinerare der beiden Fassungen zu skizzieren versucht.[6] Die Bedeutung der Herkunft der beiden Gemälde war den Teilnehmern am Holbein-Kongress 1871 in Dresden klar, und so versuchte Salomon Vögelin, seit 1870 Extraordinarius für Kultur- und Kunstgeschichte an der Universität Zürich, einen Überblick über den Stand der Provenienz-Forschung zu gewinnen. Er hatte auch die Erklärung der Kunsthistoriker mitunterzeichnet, in welcher die damalige Darmstädter Version den Status des Originals zugesprochen erhielt, während die Dresdner Fassung zu einer Kopie abgewertet wurde.[7] Vögelin beschäftigte sich mit Holbein d. J. respektive mit den ihm zugeschriebenen Werken, publizierte aber erst in den 1880er Jahren seine Forschungen.[8] Für die beiden Versionen der Meyer-Madonna hat er auf einer Doppelseite die vergleichende «Stammtafel» festgehalten, um Argumente für den Status der beiden Gemälde zu gewinnen (Abb. 1). Die Idee war richtig, doch gelang es weder Vögelin noch seinen Kollegen, die Itinerare der beiden Werke ausreichend genau zu rekonstruieren, da eine Informationslücke von über hundert Jahren nicht geschlossen werden konnte. Vögelin stützte sich auf das Manuskript von Remigius Faesch, auf Joachim von

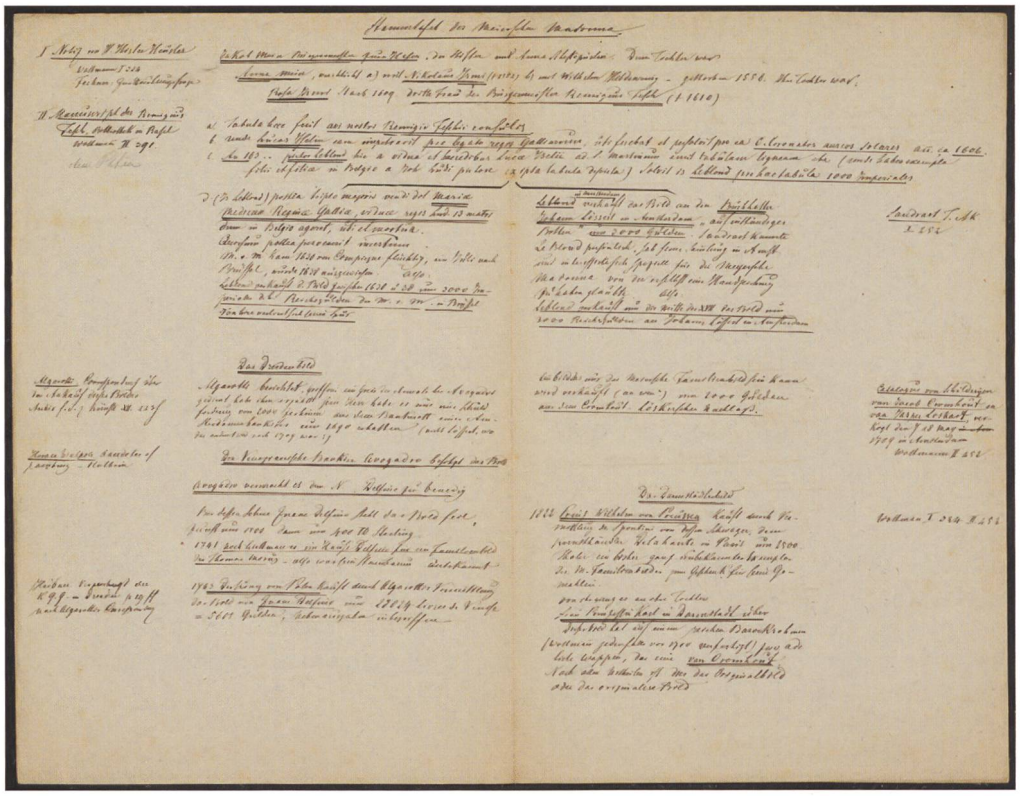


Abb. 1 Stammtafel der Meyer-Madonna, von Salomon Vögelin. Zürich, Zentralbibliothek, Ms T 155.1, S. 2–3.

Sandrart, Charles Patin und auf die Korrespondenz des Conte Francesco Algarotti mit Dresden, die schon verschiedentlich teilweise und 1871 vollständig in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft publiziert worden waren.[9] Algarotti konnte keine Kenntnis haben von einer anderen Fassung, die erst nach der Jahrhundertwende in London angeboten und 1822 in Berlin von Prinz Wilhelm von Preussen erworben worden war. Von dieser waren Besitzer und Standort seit etwa 1709 unbekannt und konnten erst 1996 beziehungsweise 1998 dokumentiert werden.[10]

Die Dresdner Fassung war im Herbst 1743 in Venedig durch Francesco Algarotti für Dresden erworben worden. Der Conte war als Agent für den sächsischen Kurfürsten Friedrich August II. (zugleich König August III. von Polen) tätig und vermittelte zwischen 1745 und 1746 hundert Hauptwerke der Sammlung von Herzog Francesco III. von Modena für die kurfürstlich-sächsischen Kunstsammlungen in Dresden.[11] Eine Version der Meyer-Madonna war in Venedig den englischen Touristen als Porträt von Thomas Morus angepriesen worden, was aber natürlich keiner hatte glauben wollen. Die andere Fassung des Werks war vom Kunsthändler Alexis Delahante 1810 in London vergeblich zum Kauf angeboten worden. Erst 1822 erwarb sie Prinz Wilhelm von Preussen in Berlin für seine Gattin Prinzessin Marianne von Hessen-Homburg. Im Buch über die Darmstädter Madonna von 1998 wurde die Provenienz dieses Bildes seit dem Ankauf durch den Kunsthändler Le Blon (Abb. 2) – zuweilen auch Le Blond geschrieben – in Basel 1633 bis zum Wiederauftauchen auf dem Londoner Kunstmarkt und dem Verkauf in Berlin nachgewiesen. Eben diese Rekonstruktion der Itinerare der beiden Gemälde erlaubte es, die Dresdner Fassung als Fälschung zu bezeichnen. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat der Kunsthändler Le Blon die bei Bartholomäus Sarburgh in Auftrag gegebene Kopie, deren Format und Komposition gegenüber dem Original gestreckt sind, ebenfalls als Original verkauft.[12]

Joachim von Sandrart weilte von 1637 bis 1645 in Amsterdam und berichtete 1675 in seiner *Academia Todesca* von einem Besuch im Kunstkabinett des Michel Le Blon, wo er auch einige Werke von Holbein erkannte. Die Meyer-Madonna aber war vom Kunsthändler bereits wieder veräussert worden. Von diesem Le Blon, dem Radierer, Händler und Agenten des schwedischen Hofes, schrieb Sandrart: «Dieser Herr hat lang vorher / auf inständiges Bitten / dem Buchhalter Johann Lössert / für 3000 Gulden verkauft / eine stehende Maria auf eine Tafel gemahlt / mit dem Kindlein auf dem Arm / unter der ein Teppich / worauf etliche vor ihr knien / die nach dem Leben contrafätet seyn / darvon in unsern Sandrartischen Zeichen=Buch die Original-Handriss die Herrlichkeit dieses edlen Bilds zu erkennen geben.»[13] Sandrart berichtete nur von einer Fassung, und zwar von derjenigen, die an den Bankier Johannes Lössert in Amsterdam gegangen war.

Der französische Arzt und Numismatiker Charles Patin (Abb. 3), der sich von 1673 bis 1676 in Basel aufgehalten hatte, publizierte in der neuen illustrierten Ausgabe der

Abb. 2 Porträt Michel Le Blon, von Anthony van Dyck, 1630–1640. Radierung von Theodor Matham, 28,4 × 18,5 cm. London, UCL Art Museum 543.

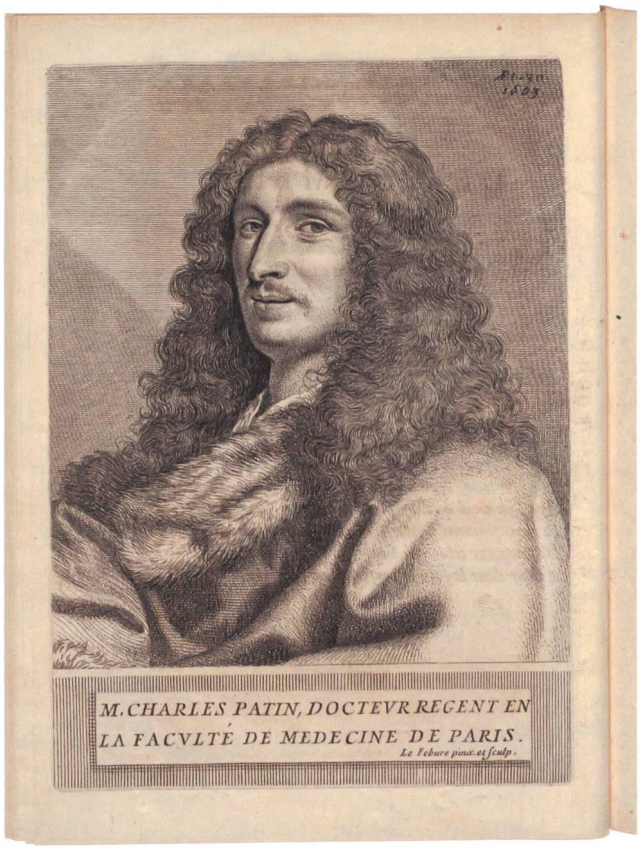


Abb. 3 Porträt Charles Patin, von Claude Lefebvre. Radierung, in: Charles Patin, *Traité des Tourbes combustibles*, Paris 1663. Zürich, ETH-Bibliothek.

Schrift *Mōrias Enkōmion Stultitiæ Laus* des Erasmus von Rotterdam eine Biografie von Holbein d. J. und das erste Werkverzeichnis des Malers. Die Meyer-Madonna wird unter der Nummer 25 beschrieben als quadratische Tafel von ungefähr drei Basler Ellen mit den Porträts des Bürgermeisters Meyer mit den Söhnen auf der rechten Seite und seiner Ehefrau mit den Töchtern auf der anderen Seite. Genannt werden der Käufer Le Blon, das Jahr des Kaufs und der Kaufpreis, ferner der Weiterverkauf des Gemäldes um den dreifachen Betrag an die in Belgien lebende Maria de' Medici, die Grossmutter von Louis XIV.[14] In Basel konnte Patin das Gemälde nicht mehr sehen, vielleicht war er ihm auf seinen Reisen durch Europa begegnet, doch die Beschreibung ist ein Indiz, dass er die Meyer-Madonna nur durch den Basler Juristen und Sammler Remigius Faesch kannte.[15] Die Legende, Le Blon habe das Gemälde für die dreifache Summe an Maria de' Medici verkauft, stammt aus den Aufzeichnungen von besagtem Faesch, und sie wird bis heute wiederholt, obwohl sie nie bestätigt werden konnte.[16] Die Legende kann kaum einen wahren Kern haben, denn die exilierte frühere Königin von Frankreich, geächtet, enteignet, verarmt und überall unwillkommen, verfügte über keine finanziellen Mittel. Zudem fehlt die Information bei Sandrart, während dessen Aufenthalt in Amsterdam auch Maria de' Medici sich einige Monate in der Stadt aufhielt. Le Blon kann die Legende nicht erfunden haben, denn sonst hätte Sandrart, der vor Ort war, sie unvermeidlich aufgenommen und verbreitet.

Die Version, die Le Blon von Bartholomäus Sarburgh hatte herstellen lassen, wurde an einen Bankier in Amsterdam verkauft, und aus dessen Konkursmasse gelangte das Gemälde 1690 nach Venedig zum Bankier Avogadro, der es dem Cavaliere Zuane Dolphin vermachte. Durch die Vermittlung des Malers Giambattista Tiepolo konnte Algarotti den falschen Holbein, der in Venedig als Original berühmt geworden war, 1743 für die Dresdner Sammlung erwerben. Die originale Version der Meyer-Madonna kam von der Familie Lössert in den Besitz des Kaufmanns Jacob Cromhout, der einen Rahmen mit seinem Wappen anfertigen liess.[17] Das Aquarell

von Eduard Gaertner vom Grünen Salon in Berlin zeigt Holbeins Meyer-Madonna im Cromhout'schen Rahmen (siehe Abb. 1 S. 56). Zwischen der Versteigerung von Jacob Cromhouts Besitz 1709 und 1810 war das Gemälde Eigentum der Herzöge von Lothringen. Der Kunsthändler Alexis Delahante kaufte es von Joseph de Lorraine, Prinz von Vaudémont, und übergab es 1810 dem Auktionshaus Phillips in London, musste es aber in der Auktion zurückkaufen.[18] Erst 1822 fand er einen Käufer für das Bild in Berlin, Prinz Wilhelm von Preussen, der etwas mehr als tausend Reichstaler für das Geburtstagsgeschenk seiner Gemahlin erlegte (Abb. 4).[19]

Berlin gegen Dresden

Die Diskussion um den Status der beiden Versionen der Meyer-Madonna in Dresden und Berlin wurde 1830 vom Berliner Archäologen Aloys Hirt lanciert. Zu einem Streit geriet die Frage durch den Antagonismus Berlin/Dresden beziehungsweise Preussen/Sachsen. Dadurch verstärkte sich wohl die Motivation der Kunstfreunde und der Bevölkerung von Sachsen, für die Fassung in der Dresdner Galerie einzutreten. So schrieb Gustav Theodor Fechner 1871 mit Pathos: «Ein neuerstandenes Exemplar droht den Ruhm des altbekannten, des Stolzes der Dresdener Gallerie, des deutschen Rivalen der Raphael'schen Sixtina, zunichte zu machen [...].»[20] Der Aufstieg Preussens zur deutschen Führungsmacht durch den Sieg bei Königgrätz 1866 – südöstlich von Dresden – über die Armeen von Österreich und Sachsen war nicht vergessen. Adolph Menzel hielt die unsägliche Brutalität der Schlacht und des Fledderns von Leichen in Zeichnungen fest.[21] Den Charakter der preussischen Aggressivität offenbart Otto von Bismarcks Vorgehen gegenüber Napoleon III., der mit einer Provokation den beleidigten und durch das gescheiterte Mexiko-Unternehmen gedemütigten Herrscher Frankreichs 1870 zur Kriegserklärung gegen Preussen verleitete.

Die deutsch-französische Auseinandersetzung führte zur Verschiebung der Dresdner Holbein-Ausstellung, die ursprünglich für 1870 geplant war, dann aber erst 1871 stattfinden konnte.[22] Natürlich wurden diese Ereignisse nicht in die Argumentation über die beiden Madonnenbilder Holbeins einbezogen, aber ihre Darlegung kann dazu beitragen, die Dresdner Empfindlichkeit zu verstehen, selbst wenn die andere Meyer-Madonna sich seit zwanzig Jahren in Darmstadt befand und bereits 1869 in München der Öffentlichkeit präsentiert worden war.[23]

Der Herzogliche Rat Karl Förster hat die Darmstädter Version in der Münchner Ausstellung gesehen und den Vergleich mit der Dresdner Fassung mittels zweier Fotografien im Königlichen Kupferstich-Kabinett in München angestellt. Wie viele andere hielt er das Dresdner Bild für das Original, das Darmstädter Werk hingegen für eine etwa hundert Jahre später gemalte Kopie. Er schrieb dazu: «Die Zeichnung ist hier [beim Darmstädter Gemälde] schwach, des grossen Meisters nicht würdig,

Abb. 4 Die Meyer-Madonna im Schlossmuseum Darmstadt, vor 1939. Fotografie.

die Composition zusammengedrückt; die Köpfe sind von sehr materieller Auffassung, ohne die feine Charakteristik Holbein's und ohne sein künstlerisches Verständnis in der Ausführung. Die realistische Richtung des Meisters zeigt sich im Dresdner Bilde in ihrer edelsten Ausbildung, besonders in der schon mehr idealen Gestalt der ‹Jungfrau›.»[24]

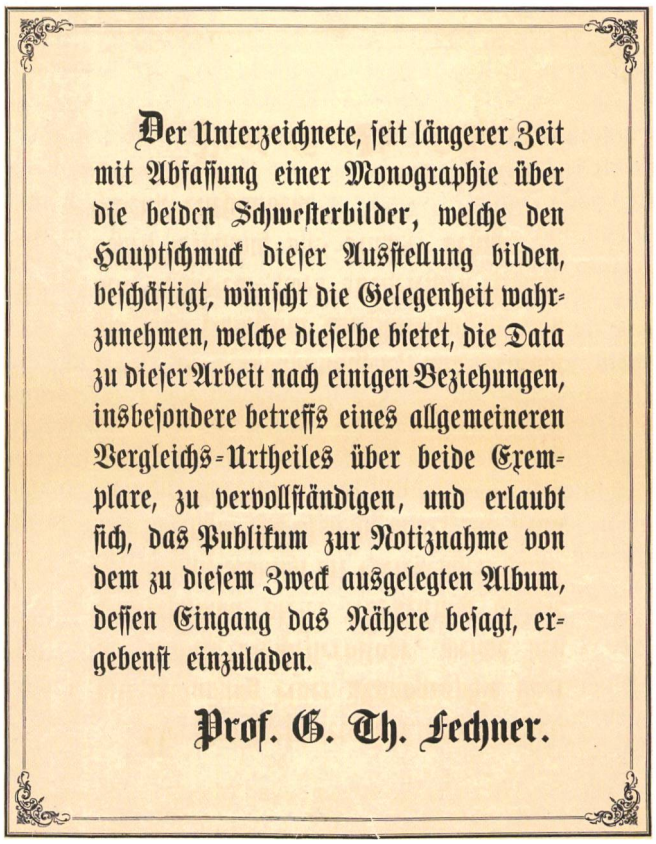
Albert von Zahn, Hofrat in Dresden, hatte 1865 und 1867 einen Vergleich der beiden Versionen unternommen und war zum Schluss gekommen, die Dresdner Fassung stelle eine verbesserte Version des Darmstädter Werkes dar, ohne die Autorschaft Holbeins für beide anzuzweifeln.[25] Hingegen hatte Ralph Nicholson Wornum, Inspektor der Londoner National Gallery, 1867 in seinem Holbein-Buch die Dresdner Fassung als «inferior repetition or rather copy» der Darmstädter Meyer-Madonna bezeichnet, die er übrigens für die Londoner National Gallery zu erwerben versucht hatte.[26]

Die Holbein-Ausstellung in Dresden 1871 war in vielerlei Hinsicht ein ausserordentliches Unterfangen. Zum einen wurden etwa 400 Werke von Hans Holbein d. Ä., Ambrosius und Hans Holbein d. J. versammelt – Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafik –, weiter wurde eine Gegenüberstellung oder Konfrontation der zwei Madonnenbilder organisiert, um den Status der beiden Versionen durch Publikum und Fachleute zu klären, und drittens erfolgte die überhaupt erste Publikumsbefragung in einer Ausstellung. Bayersdorfer schrieb allerdings 1872, es sei gar nicht um den Status der Darmstädter Fassung gegangen, sondern lediglich darum, ob das Dresdner Exemplar auch ein Original sei.[27]

Publikumsbefragung

Die Idee zur Publikumsbefragung hatte Gustav Theodor Fechner gehabt, geboren 1801, seit 1834 Professor der Physik an der Universität Leipzig und nach der durch Krankheit 1843 erzwungenen Pensionierung auf vielen Gebieten tätig, unter anderem der Naturphilosophie, der Psychophysik und der psychologischen Ästhetik.[28] Die Umfrage war bereits angelegt in Fechners Publikationen, wo er allerdings die Stimmen der Fachleute ausführlich zitierte und gegeneinander aufführte.[29] In der Ausstellung brachte Fechner mit Bewilligung des Komitees einen Aushang an, auf dem er eine Monografie ankündigte und das Publikum zu einer vergleichenden Beurteilung der beiden Fassungen der Meyer-Madonna und zur «Notiznahme von dem zu diesem Zweck ausgelegten Album» aufforderte (Abb. 5). Im Bericht über diese Befragung, publiziert im Jahre 1872, schrieb Fechner: «Auf der vergangenen Dresdener Holbein-Ausstellung, vielleicht der merkwürdigsten Gemäldeausstellung, die es bisher überhaupt gegeben, hat ein von mir ausgelegtes Album eine kleine Nebenrolle gespielt, worüber ich hier berichten will.»[30] Dieser Bericht ist eine eigentliche Analyse oder Auswertung der Eintragungen in das Album, das sich heute im Archiv des Museums der bildenden Künste in Leipzig befindet. Den Tisch für das Plebiszit und zwei Unterzeichner (Abb. 6) hat Adolph Menzel, dem nichts Ungewöhnliches entging, in seinem Skizzenbuch festgehalten.[31]

Mit der Umfrage wollte Fechner vom Publikum erfahren, welche Wirkung es von den beiden Bildern empfinde und welcher der beiden Madonnenköpfe besser gefalle. Das Urteil über die Echtheit der beiden Bilder wollte er jedoch den Fachleuten überlassen wissen. So legte er dem Publikum ein Schema zur Beantwortung seiner Fragen vor: «Einfachstes Schema der Einzeichnung. / Für das N.N. (Dresdener oder Darmstädter) Exemplar. / Für die N.N. (Dresdener oder Darmstädter) Madonna / (wobei hinzugedacht wird: entscheidet sich). / N.N. (Name, Titel, Stand, Wohnort, Datum.)»[32] Erwünscht waren weitere Bemerkungen zu den beiden Bildern und möglichst zahlreiche Äusserungen von einem «allgemeineren gebildeten Publikum (mit Einschluss der Damen)».[33] Fechner betrachtete Versuche einer solchen Umfrage als Teil seiner «experimentalen Aesthetik».[34] Von den 11 842 Besucherinnen und Besuchern der Ausstellung beteiligten sich allerdings nur 113 an der Umfrage, das heisst etwas weniger als ein Prozent, wie Fechner etwas enttäuscht feststellen musste.[35]


Der Unterzeichnete, seit längerer Zeit mit Abfassung einer Monographie über die beiden Schwesterbilder, welche den Hauptschmuck dieser Ausstellung bilden, beschäftigt, wünscht die Gelegenheit wahrzunehmen, welche dieselbe bietet, die Data zu dieser Arbeit nach einigen Beziehungen, insbesondere betreffs eines allgemeineren Vergleichs-Urtheiles über beide Exemplare, zu vervollständigen, und erlaubt sich, das Publikum zur Notiznahme von dem zu diesem Zweck ausgelegten Album, dessen Eingang das Nähere besagt, ergebenst einzuladen.

Prof. G. Th. Fechner.

Abb. 5 Aushang zur Publikumsbefragung, von Gustav Theodor Fechner, 1871. Leipzig, Museum der bildenden Künste, Archiv.

Abb. 6 Holbein-Ausstellung: Plebiszit-Tisch, von Adolph Menzel, Dresden 1871. Bleistift, 14 × 16,6 cm. Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. SZ Menzel, 36, 1871/75, S. 59–60.

Das Publikum in der Ausstellung fand auch Beachtung beim 1836 in Dresden geborenen Maler Alfred Richard Diethe, der auf einem winzig kleinen Stück Papier das Publikum in Betrachtung der beiden Meyer-Madonnen (Abb. 7) festhielt. Das binokulare Fernglas, das von der sitzenden Dame verwendet wird, soll ein überaus genaues Sehen und Examinieren suggerieren. Doch geht die Suggestion weiter: Der Zeichner attestiert der aus vier Frauen und einem Mann bestehenden Gruppe Urteilsfähigkeit oder zumindest ein ungewöhnliches Interesse, vielleicht noch mehr als Fechner, der vom Publikum nur ein Geschmacksurteil hören will. Zugleich zeigt diese aquarellierte Zeichnung, dass die beiden Versionen sozusagen Rahmen an Rahmen ausgestellt waren, jedoch hat der Zeichner den Ausschnitt so gewählt, dass die Fassungen nicht identifiziert werden können. Gemäss dem Besuchervotum Nr. 111 eines Dr. L. G. hing das Exemplar aus Darmstadt auf der rechten Seite.[36]

An der Diskussion über die Fassungen von Dresden und Darmstadt sowie über die Erklärung der Kunsthistoriker und die Gegenerklärung der Künstler nahmen auch das weitere Publikum und die Presse Anteil. 1873 listete Albert von Zahn 50 Artikel und Beiträge zur Holbein-Frage in Fachzeitschriften und der Tagespresse seit 1871 auf.[37] Unter den wenig bekannten Stimmen sei das längere Gedicht eines anonymen Verfassers in der Berliner humoristischen Zeitung Kladderadatsch von 1871 erwähnt, in dem die Eingabe von Malwine Kuntze mit acht Frauen zugunsten der Dresdner Fassung veräppelt wird: «‹Hie Darmstadt!› und ‹Hie Dresden!› erschallt / Das Kriegsgeschrei, das wilde, / Und männermordend tobte der Kampf / Durch friedliche Gefilde. / Doch plötzlich verstummt der rauhe Lärm, / Die rasende Wuth der Meinung; / Es zeigt sich eine liebliche / Holdselige Erscheinung. / Sanft flötend in all' den Mordscandal, / Das Heulen und Gegrunze, / Tönt ein achtstimmiger Jungfrau'nchor / geführt von Malwine Kuntze: / ‹Acht junge Damen entschieden sich all› / Für Darmstadt, wohl erwogen; Während Sechs davon das Dresdner Bild / Dem Darmstädter vorgezogen.»[38] Die letzte Strophe ist etwas missverständlich, denn gemeint war, dass zwei Stimmen auf die Version in Darmstadt und sechs auf das Dresdner Werk fielen. Das Votum der Frauen für das Dresdner Bild galt nicht als Kuriosum, denn Rudolf Lehmann, Maler, erwähnte die Stellungnahme in seinem Aufsatz *Les Madones de Darmstadt et de Dresde*, der 1871 in der führenden französischen Kunstzeitschrift Gazette des Beaux-Arts erschienen war, diese Stellungnahme der Frauen und plädierte selbst mit zahlreichen Mitunterzeichnern für die Auffassung, beide Versionen seien eigenhändig von Holbein d. J. gemalt worden.[39]

Fechners ausdrückliche Beschränkung der Fragen an das Ausstellungspublikum wurde von den Besucherinnen und Besuchern nicht akzeptiert, da sie sich auch über die Echtheit aussprechen wollten. Die Fachleute kritisierten Fechner, weil sie die Fragen auf die Echtheit leiteten. Carl von Lützow, Herausgeber der Zeitschrift für Bil-

Abb. 7 Gesellschaft beim Betrachten von Holbeins Meyer-Madonnen, von Alfred Richard Diethe, 1871. Bleistift und Aquarell, 14,1 × 9,6 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 1985-84.

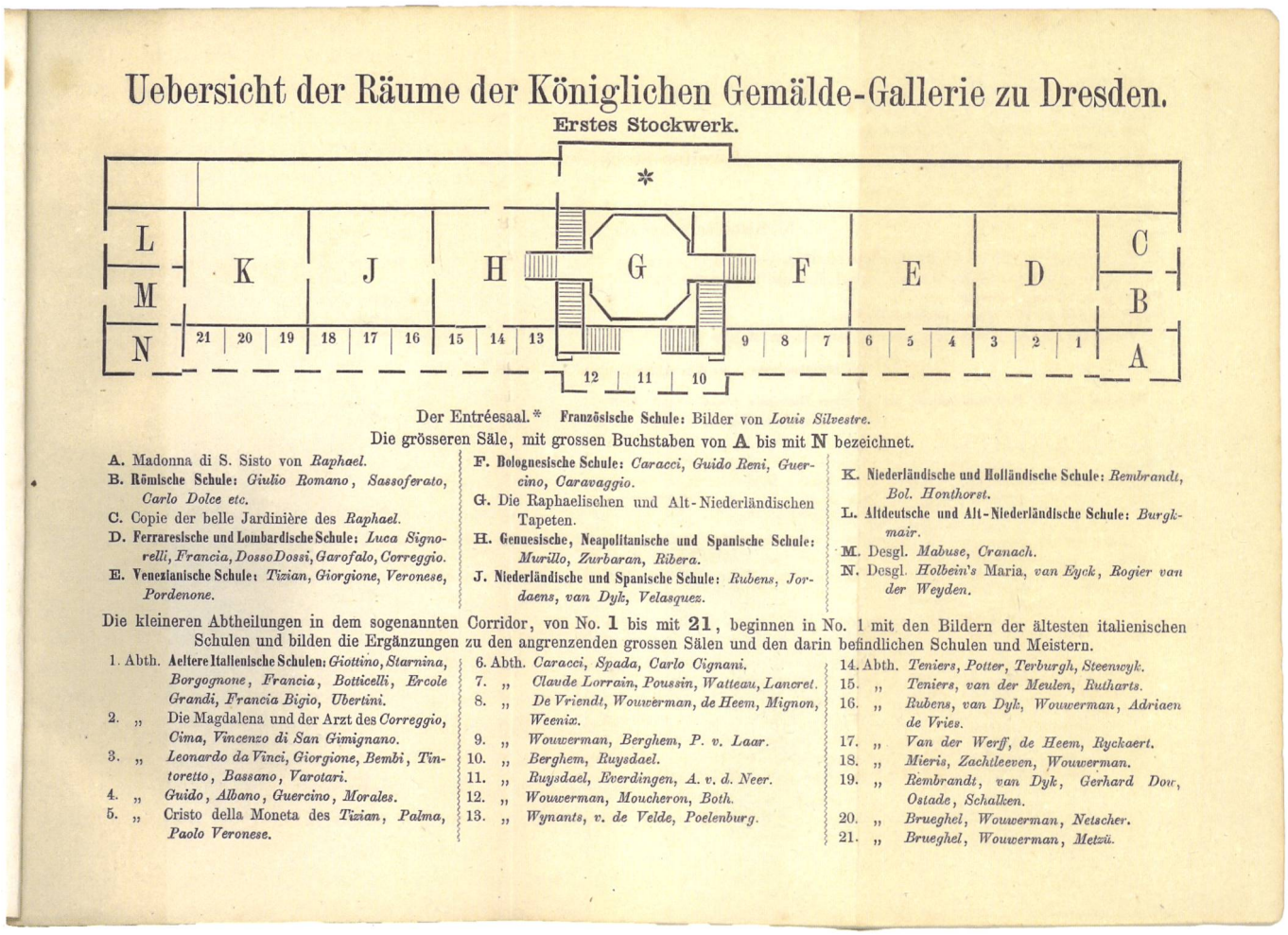
dende Kunst, zeigte sich erheitert über die Eintragungen der Besucher und empört über Fechners Unternehmen.[40] Alfred Woltmann, Verfasser der grossen Holbein-Monografie, schrieb in der Nationalzeitung: «Herr Professor Fechner [...] in Leipzig hat die Absicht, zwischen beiden Bildern durch Suffrage universel entscheiden zu lassen.»[41] Das Wahlrecht war neu in Deutschland, es war erst 1867 im Norddeutschen Bund und 1871 im Deutschen Reich, auf Männer beschränkt, eingeführt worden. Fechner, der bereits zwei Arbeiten über die Dresdner Meyer-Madonna veröffentlicht hatte, war unter kunsthistorischen Fachleuten wenig beliebt.[42] Bayersdorfer schrieb 1872 eine «bittere Bemerkung» gegen Fechner, «der sich schon einigemale in dieser Frage als Stimmensammler an das grosse Publikum gewendet hat, gleich als ob eine Massenabstimmung der gebildeten Leute eine wissenschaftliche Streitfrage ihrer Lösung auch nur um ein Haarbreit näher bringen könnte».[43]

Fechner hat das Ergebnis der Publikumsbefragung und die Entscheidung der Kunsthistoriker wie folgt kommentiert: «Nicht nur nach dem rohen Abstimmungsresultat im Album, sondern auch unter Mitrücksicht auf mündliche Stimmen vor den Bildern selbst, hat das Darmstädter Exemplar hinsichtlich seines Eindruckes im Ganzen einen nicht minder entschiedenen Triumph über das Dresdner Bild gefeiert, als nach der kunstwissenschaftlichen Untersuchung hinsichtlich seiner Aechtheit.»[44] Dieses Ergebnis hat Fechner rapportiert, ihm aber nicht zugestimmt, denn er blieb dabei, dem Dresdner Bild den Vorrang zu geben aufgrund «der selbstbewusster erscheinenden idealen Hoheit und Holdseligkeit».[45]

Gegenüberstellungen

Die ausserordentlich vielen Äusserungen zur Frage der Meyer-Madonnen seit 1830, die Fechner für seine Publikation über deren Geschichte 1866 und über die Echtheitsfrage 1871 zusammengetragen hat, legen es nahe, das Problem von Original und Kopie als wirkliche *pietra di paragone* – als wirklichen Prüfstein – der Kunsthistoriker, ihrer Argumente und ihrer Begründungen zu bezeichnen. Eine *pietra di paragone* für die beiden Versionen der Meyer-Madonna war auch deren vergleichende Gegenüberstellung 1871 in Dresden. Allerdings war eine solche Gegenüberstellung nicht erst für die beiden Meyer-Madonnen erfunden worden. Der differenzierende Vergleich der Künstler – der Paragone – zum Zwecke der Wertung war mit Leonardo da Vinci und Benedetto Varchi Ende des 15. und Mitte des 16. Jahrhunderts etabliert worden.[46] In Dresden war die Meyer-Madonna zum deutschen Gegenstück zu Raffaels Sixtinischer Madonna avanciert, die als das absolute Kunstwerk gefeiert wurde. In der Semper'schen Galerie (Abb. 8) wurde Raffaels Sixtinische Madonna an das eine Ende bei A platziert, und die Meyer-Madonna stand am anderen Ende gegenüber im Raum N. Der Katalog der Dresdner Galerie, den Julius Hübner in zweiter Auflage 1862 herausgab, zeigt auf dem Umschlagbild die Gegenüberstellung von Holbein und Raffael (Abb. 9). Dies belegt den ausserordentlich patriotischen Wert, den die Meyer-Madonna in Dresden repräsentierte, da sie für geeignet gehalten wurde, die Gleichwertigkeit eines deutschen Künstlers mit dem italienischen zu demonstrieren, der auch in Deutschland die unbestrittene Nummer eins im Ranking war.

Michael Thimann hat kürzlich auf die Paarbildung durch die Hängung von 1810 in der Münchner Hofgartengalerie aufmerksam gemacht. Offenbar war es der Galerieinspektor Johann Christian von Mannlich, der die Idee gehabt hatte, das Dürer'sche «Selbstbildnis» von 1500, seit 1805 in der königlichen Sammlung, zusammen mit Raffaels «Bildnis Bindo Altoviti» auszustellen, das seit 1808 im Besitz von Kronprinz Ludwig war. Dieses «Bildnis Bindo Altoviti», das sich heute in der National Gallery in Washington befindet, wurde für ein Selbstbildnis von Raffael gehalten. Dazu hat Thimann einen Text von Johann Gott-



Uebersicht der Räume der Königlichen Gemälde-Gallerie zu Dresden.

Erstes Stockwerk.

Der Entréesaal.* Französische Schule: Bilder von *Louis Silvestre.*

Die grösseren Säle, mit grossen Buchstaben von **A** bis mit **N** bezeichnet.

A. Madonna di S. Sisto von *Raphael.*
B. Römische Schule: *Giulio Romano, Sassoferato, Carlo Dolce etc.*
C. Copie der belle Jardinière des *Raphael.*
D. Ferraresische und Lombardische Schule: *Luca Signorelli, Francia, Dosso Dossi, Garofalo, Correggio.*
E. Venezianische Schule: *Tizian, Giorgione, Veronese, Pordenone.*
F. Bolognesische Schule: *Caracci, Guido Reni, Guercino, Caravaggio.*
G. Die Raphaelischen und Alt-Niederländischen Tapeten.
H. Genuesische, Neapolitanische und Spanische Schule: *Murillo, Zurbaran, Ribera.*
J. Niederländische und Spanische Schule: *Rubens, Jordaens, van Dyk, Velasquez.*
K. Niederländische und Holländische Schule: *Rembrandt, Bol. Honthorst.*
L. Altdeutsche und Alt-Niederländische Schule: *Burgkmair.*
M. Desgl. *Mabuse, Cranach.*
N. Desgl. *Holbein's* Maria, *van Eyck, Rogier van der Weyden.*

Die kleineren Abtheilungen in dem sogenannten Corridor, von No. **1** bis mit **21**, beginnen in No. 1 mit den Bildern der ältesten italienischen Schulen und bilden die Ergänzungen zu den angrenzenden grossen Sälen und den darin befindlichen Schulen und Meistern.

1. Abth. Aeltere Italienische Schulen: *Giottino, Starnina, Borgognone, Francia, Botticelli, Ercole Grandi, Francia Bigio, Ubertini.*
2. „ Die Magdalena und der Arzt des *Correggio, Cima, Vincenzo di San Gimignano.*
3. „ *Leonardo da Vinci, Giorgione, Bembi, Tintoretto, Bassano, Varotari.*
4. „ *Guido, Albano, Guercino, Morales.*
5. „ Cristo della Moneta des *Tizian, Palma, Paolo Veronese.*
6. Abth. *Caracci, Spada, Carlo Cignani.*
7. „ *Claude Lorrain, Poussin, Watteau, Lancret.*
8. „ *De Vriendt, Wouwerman, de Heem, Mignon, Weenix.*
9. „ *Wouwerman, Berghem, P. v. Laar.*
10. „ *Berghem, Ruysdael.*
11. „ *Ruysdael, Everdingen, A. v. d. Neer.*
12. „ *Wouwerman, Moucheron, Both.*
13. „ *Wymants, v. de Velde, Poelenburg.*
14. Abth. *Teniers, Potter, Terburgh, Steenwyk.*
15. „ *Teniers, van der Meulen, Rutharts.*
16. „ *Rubens, van Dyk, Wouwerman, Adriaen de Vries.*
17. „ *Van der Werff, de Heem, Ryckaert.*
18. „ *Mieris, Zachtleeven, Wouwerman.*
19. „ *Rembrandt, van Dyk, Gerhard Dow, Ostade, Schalken.*
20. „ *Brueghel, Wouwerman, Netscher.*
21. „ *Brueghel, Wouwerman, Metzü.*

Abb. 8 Übersicht der Räume der Königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden. Erstes Stockwerk, in: JULIUS HÜBNER, *Verzeichnis der Dresdner Gemälde Gallerie*, 1862, Falttafel.

lob von Quandt aus dem Jahr 1819 zitiert, dem ich einen Satz über das «Characterbild des Italieners neben dem Deutschen, Raffael und Dürer» entnehme: «Ihre Bildnisse zeigen jedes eigenthümliche Grösse; beyde sind als Repräsentanten ihres Volks und des Kunstcharakters, den sie in ihrem Volke weckten, zu betrachten.» Gemeint sind der «seelenvolle Deutsche» und der «begeisterte Italiener».[47] Dies fand eine lange Fortsetzung in der deutschen Kunsthistoriografie, doch in Dresden wurde Holbein an die Stelle von Dürer eingesetzt.

1858 stellte Johann David Passavant in seinem Aufsatz *Die Maler Rogier van der Weyden* in der Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst einen Vergleich zwischen zwei Figuren vor zwecks Zuweisung an unterschiedliche Urheber (Abb. 10). Felix Thürlemann hat in seinem Campin-Buch beschrieben, dass Passavant «erstmals die Methode des Bildvergleichs» eingesetzt habe, gemeint ist die bildliche Präsentation des Vergleichs.[48] Man kann annehmen, dass diese Gegenüberstellung zwecks Illustrierung einer Attributionsfrage sich auf die Konfrontation der beiden Fassungen der Meyer-Madonna (Abb. 11) 1866 im Beitrag von Albert von Zahn und in der Ausstellung 1871 in Dresden ausgewirkt hat.[49]

Die Verbindung von Künstlernamen und Werken – also die Attribution – beziehungsweise deren Überprüfung wurde im 19. Jahrhundert als wichtiges Problem realisiert, dessen kritische Bearbeitung für die sich erst ausbildende Kunstgeschichte von erster Dringlichkeit erschien. Johann Gottlob von Quandt hat 1846 im Kunstblatt das Problem in Bezug auf die Dresdner Galerie angesprochen.[50] Der berühmteste Fall neben der Meyer-Madonna in Dresden war Holbeins «Bildnis des Charles de Solier, Sieur de Morette» (Abb. 12), das als Porträt des Lodovico il Moro von Leonardo da Vinci nach Dresden gekommen war. Zweifel an dieser Zuschreibung waren schon früh von Gustav Waagen und Carl Friedrich von Rumohr geäussert worden, und 1846 identifizierte von Quandt den Dargestellten mittels einer Radierung von Wenceslaus Hollar. Die Attributionen und ihre Verifizierung stellten für die Kunsthistoriker eine ausserordentliche Herausforderung dar, da sie Untersuchungs- und Analysemethoden erst entwickeln mussten. 1880 trat dann Giovanni Morelli

Abb. 9 Raffael und Holbein d. J., in: JULIUS HÜBNER, *Verzeichnis der Dresdner Gemälde Gallerie*, 1862, Umschlagrückseite.

Abb. 10 JOHANN DAVID PASSAVANT, *Zwei Madonnen der beiden Rogier van der Weyden*, in: Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst, Bd. 2, 1858, Taf. 1.

alias Ivan Lermolieff zum Schrecken der Galerien von München, Dresden und Berlin mit seiner Untersuchungsmethode und der Unterscheidung von unwillentlichen Formalismen auf den Plan.[51]

Francis Haskell hat 1987 eine Analyse der ausschweifenden Zuschreibungsvorgänge bei dem kleinen bewunderten Gemälde «Apoll und Marsyas» (Abb. 13) veröffentlicht, das 1883 vom Louvre angekauft worden war. Namen wie Mantegna, Bacchiacca, Raffael und Giulio Romano wurden nacheinander ins Spiel gebracht, bis Morelli das Gemälde Pietro Perugino zuwies, was der Louvre während langer Zeit nicht akzeptieren wollte.[52] Zuschreibungen entscheiden bei Werken in Museen über deren Ansehen und Repräsentationswert, und im Kunsthandel hängt von ihnen bekanntlich der Geldwert ab.

Im 11. Band der Zeitschrift Archiv für die zeichnenden Künste von 1866 berichtete Albert von Zahn über seine Untersuchung der Meyer-Madonna in Darmstadt und den Vergleich mit dem Gemälde in Dresden: «Die Hohe Besitzerin [Prinzessin Carl [sic] von Hessen und bei Rhein] hatte die Güte, zu diesem Zweck eine besondere Aufstellung des Bildes in günstigem Lichte und die Abnahme von Durchzeichnungen des Originals zu gestatten, nach welchen der beifolgende, sorgfältig reduzierte Umriss desselben ausgeführt wurde, während zur Vergleichung ein Umriss des Dresdener Bildes (nach Prof. Schurig's von J. und O. Brockmann photographirter Zeichnung) beigefügt wird.»[53] Dem Aufsatz von Zahns sind die Reproduktionen der Umrisszeichnungen auf gegenüberliegenden Seiten beigegeben.[54] Von Zahns Vergleich beginnt mit den Provenienzen (wobei über das Darmstädter Exemplar fast nichts bekannt war), geht dann über zur Technik und zu den Bildträgern. Dann werden die Unterschiede festgehalten: der dicke Firnis des Darmstädter Exemplars, dessen anderes Kolorit und dessen minder günstige Wirkung im Vergleich zum Dresdner Exemplar. Der Vergleich der Proportionen von Figuren und Thron fiel zu Ungunsten des Darmstädter Bildes aus, wo «ein durchgehends gedrückteres Verhältnis der Composition» vorliege.[55] Sein Fazit: Das Darmstädter Exemplar ist ein Original von Holbein, entstand vor der Dresdner Meyer-Madonna, aber diese ist eine «verbesserte Wiederholung», aus der sich der «innerliche Fortschritt» des Meisters ablesen lässt.[56] Um eine bessere Gewissheit zu erlangen, regte von Zahn am Schluss «eine Confrontation beider Bilder nebeneinander» an, in der Hoffnung, dass sich seine These von der frischen Erstfassung und der verbesserten Zweitfassung bewahrheiten lasse.[57]

Presseerklärungen

Nach dem dreitägigen Kongress der Kunsthistoriker in Dresden wurde ein Beschluss gefasst, worauf Albert von Zahn die «Erklärung» der Kunsthistoriker verfasste, die im Feuilleton der National-Zeitung vom 8. September 1871

Abb. 11 ALBERT VON ZAHN, *Die Meyer-Madonnen von Darmstadt und Dresden*. Fotolithografien, in: Archiv für die zeichnenden Künste 11, hrsg. von ROBERT NAUMANN, 1865, nach S. 56.

und in Carl von Lützows Zeitschrift für Bildende Kunst 1871 (Abb. 14) abgedruckt wurde.[58] Über die Verhandlungen war kein Protokoll geführt worden, sodass sich die Voten nicht zuordnen und die Diskussionen sich nicht verfolgen lassen. Man ist auf Rückschlüsse aus der Erklärung und aus den Résumés angewiesen, die Albert von Zahn, Adolph Bayersdorfer und Carl von Lützow veröffentlicht hatten sowie auf den von Alfred Woltmann 1872 in den Monatsheften publizierten Artikel.[59] Es wurde festgestellt, dass die Provenienzen nicht ausreichend genau nachgewiesen werden konnten, die Übereinstimmungen in Technik und Behandlung mit anderen Werken Holbeins nur beim Darmstädter Exemplar, nicht aber beim Dresdner Werk nachzuweisen waren, weiter sei nur in jenem die «unbedingte Meisterschaft» in Köpfen, Händen und Kostümen vorhanden, und die Streckung der Proportionen, die zunächst ein günstigeres Ergebnis hervorbringe, sei ein Missverständnis. Schwierigkeiten bereiteten die Übermalungen der Darmstädter Fassung, die nach zeitgenössischen Aufnahmen tatsächlich erheblich gewesen sein müssen. Es wurde ferner festgehalten, dass die Dresdner Fassung aus dem Beginn des 17. Jahrhunderts stammen müsse, doch eine Begründung wurde dafür nicht geliefert.

Die Erklärung der Kunsthistoriker beinhaltete drei Feststellungen: 1) Das Darmstädter Exemplar ist das Original; 2) dessen ursprünglicher Zustand ist durch «nicht unerhebliche spätere Retouchen» getrübt, und 3) das Dresdner Exemplar ist eine freie Kopie des Darmstädter Bildes ohne Beteiligung von Holbein. Unterzeichnet wurde diese Erklärung von 14 Kunsthistorikern, darunter dem Herausgeber der Zeitschrift für Bildende Kunst, Carl von Lützow. Witzigerweise wurde diese Seite bebildert mit der Schlusszeichnung des Exemplars der erasmischen *Laus Stultitiæ*, die der junge Holbein mit Beteiligung seines Bruders Ambrosius 1515 bis 1516 illustriert hatte. Diese Zeichnung zeigt, wie die Torheit nach Beendigung ihrer Rede vom Katheder heruntersteigt. Unter den 14 unterzeichnenden Kunsthistorikern figurierte auch Salomon Vögelin. Albert von Zahn monierte 1873, dass

Abb. 12 Bildnis des Charles de Solier, Sieur de Morette, von Hans Holbein d. J., 1534/35. Eichenholz, 92,5 × 75,5 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister.

in der gedruckten Erklärung der Name Friedrich Curd von Alten weggelassen und die Namen Julius Meyer, Karl Woermann und G. Maiss hinzugefügt worden seien.[60] Dies zeigt, dass die rechtsstaatlichen Prinzipien einer demokratischen Entscheidung selbst auf niedriger Stufe noch nicht sehr weit entwickelt waren.

Der jüngste Unterzeichner war Wilhelm Bode, geboren 1845, eben in Leipzig promoviert mit einer Arbeit über Frans Hals und seine Schule.[61] Bode kam im September 1871 von einem Italienaufenthalt über Wien nach Dresden und blieb dort auf Einladung Albert von Zahns für einige Wochen, vor allem um seine Notizen für die dritte Auflage des *Cicerone* durchzuarbeiten und den Katalog der Gemälde der niederländischen Schule der Dresdner Galerie vorzubereiten. So schreibt es Bode in seiner Autobiografie, aber er berichtet nichts über die Verhandlungen der Kunsthistoriker.[62] Hingegen hat Bode auf Vorschlag Albert von Zahns in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft eine Kritik von Hübners Katalog der Dresdner Gemäldegalerie veröffentlicht, die an Deutlichkeit über die Inkompetenz des Verfassers nichts zu wünschen übrig liess.[63]

Wie die Kunsthistoriker publizierten die Künstler, geschart um den Maler Julius Hübner, Dresdner Galeriedirektor von 1871 bis 1882, ihre Gegenerklärung zuerst in der Tagespresse, im Dresdner Anzeiger und in verschiedenen Zeitschriften, bis Lützow sie 1872 in seiner Zeitschrift für bildende Kunst erneut abdruckte (Abb. 15).[64] Bayersdorfer zerpflückte besagte Erklärung mit aller Schärfe und forderte unverhohlen die Entfernung der Künstler aus den Museumsleitungen.[65] Albert von Zahn war nicht glücklich über die Veröffentlichung der Erklärung der Kunsthistoriker und ihre Folgen: «Von Anfang an gereichte es der Discussion nicht zum Vortheil, dass eine Anzahl der vom 1.–3. September in Dresden versammelten Kunstforscher ihre ‹Erklärung› in der bekannten Fassung kurzer Sätze veröffentlichte, welche dann die Aufstellung einer Gegenerklärung von Künstlern und damit eine zum Theil noch fortdauernde Unsicherheit des Publikums über die strittige Frage zur Folge hatte.»[66] Anschliessend drückte der Verfasser die Hoffnung aus, dass künftig «die Grundlagen und der Weg wissenschaftlicher Forschung einer strengen Prüfung» unterzogen und das «Schauspiel des unsichern und unbegründeten Urtheilens» vermieden werde. Eine vergebliche Hoffnung, wie man weiss.

Zu den Folgen des Holbein-Kongresses von 1871, die soweit für das Fach Kunstgeschichte bekannt sind, zitiere ich nur einen Satz aus dem Nachruf auf Albert von Zahn,

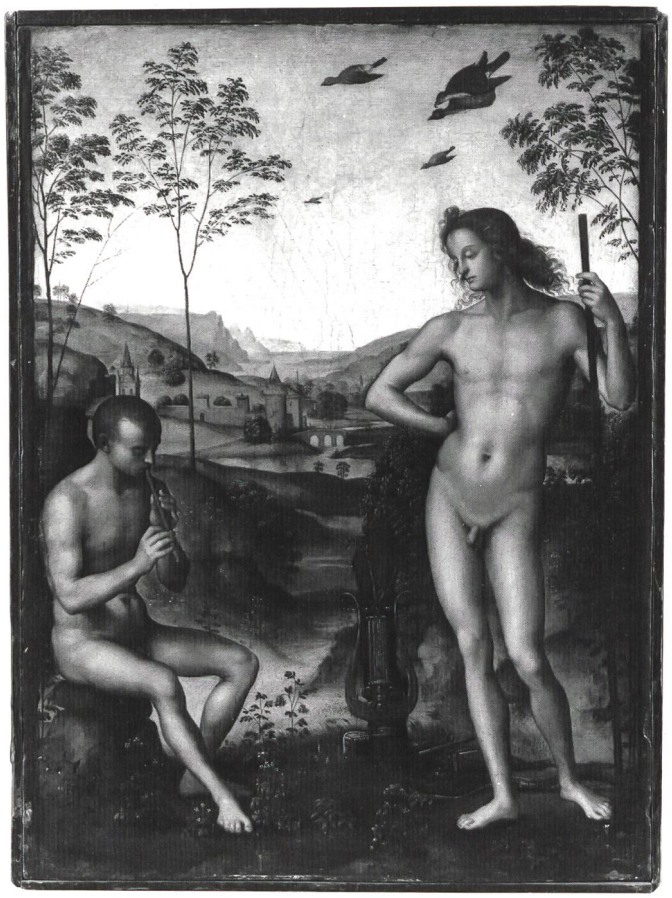
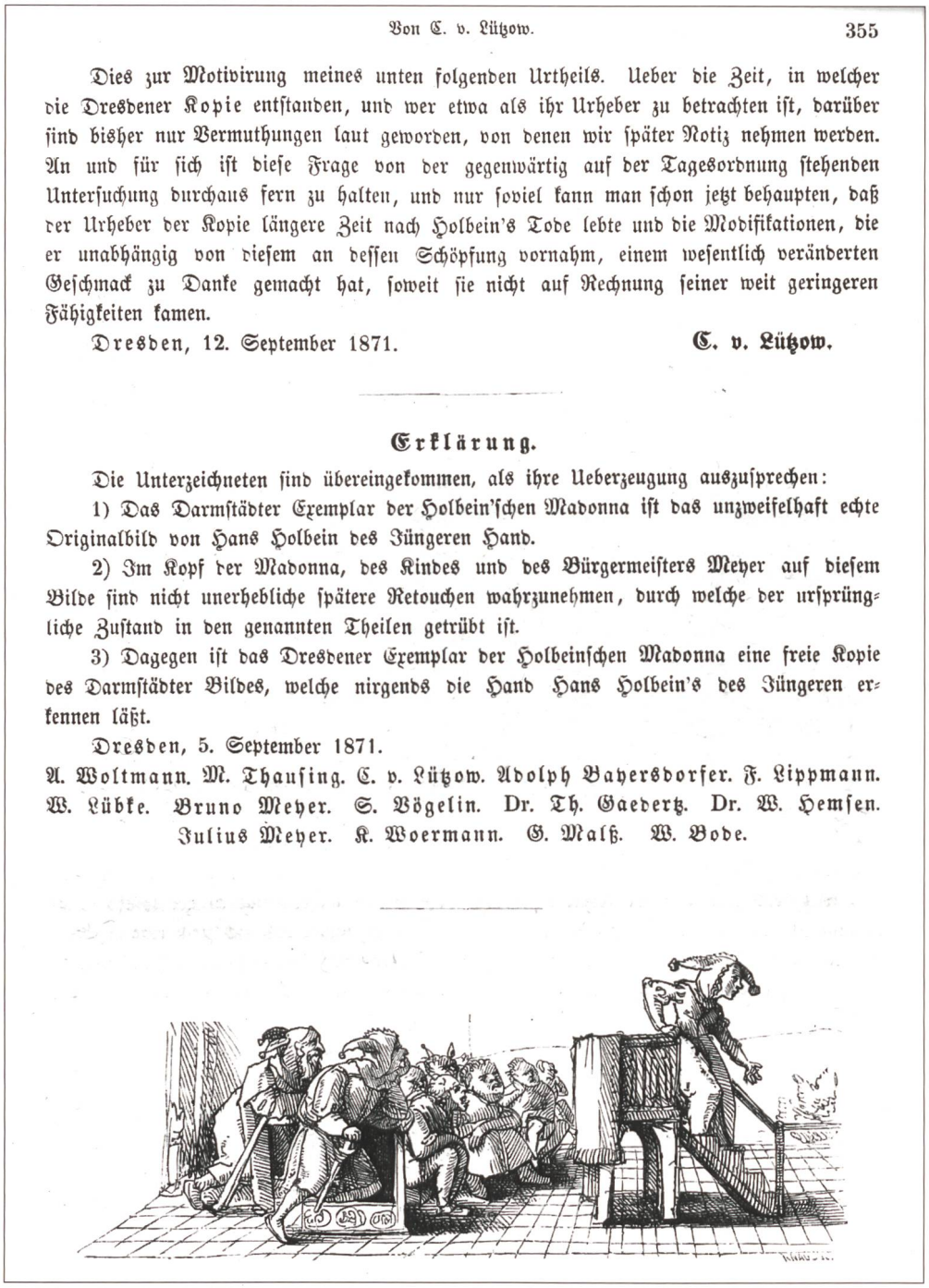


Abb. 13 Apoll und Marsyas, von Pietro Perugino, 1495. 39 × 29 cm, Louvre, Paris.



Von C. v. Lützow. 355

Dies zur Motivirung meines unten folgenden Urtheils. Ueber die Zeit, in welcher die Dresdener Kopie entstanden, und wer etwa als ihr Urheber zu betrachten ist, darüber sind bisher nur Vermuthungen laut geworden, von denen wir später Notiz nehmen werden. An und für sich ist diese Frage von der gegenwärtig auf der Tagesordnung stehenden Untersuchung durchaus fern zu halten, und nur soviel kann man schon jetzt behaupten, daß der Urheber der Kopie längere Zeit nach Holbein's Tode lebte und die Modifikationen, die er unabhängig von diesem an dessen Schöpfung vornahm, einem wesentlich veränderten Geschmack zu Danke gemacht hat, soweit sie nicht auf Rechnung seiner weit geringeren Fähigkeiten kamen.

Dresden, 12. September 1871. **C. v. Lützow.**

Erklärung.

Die Unterzeichneten sind übereingekommen, als ihre Ueberzeugung auszusprechen:

1) Das Darmstädter Exemplar der Holbein'schen Madonna ist das unzweifelhaft echte Originalbild von Hans Holbein des Jüngeren Hand.

2) Im Kopf der Madonna, des Kindes und des Bürgermeisters Meyer auf diesem Bilde sind nicht unerhebliche spätere Retouchen wahrzunehmen, durch welche der ursprüngliche Zustand in den genannten Theilen getrübt ist.

3) Dagegen ist das Dresdener Exemplar der Holbeinschen Madonna eine freie Kopie des Darmstädter Bildes, welche nirgends die Hand Hans Holbein's des Jüngeren erkennen läßt.

Dresden, 5. September 1871.

A. Woltmann. M. Thausing. C. v. Lützow. Adolph Bayersdorfer. F. Lippmann. W. Lübke. Bruno Meyer. S. Vögelin. Dr. Th. Gaedertz. Dr. W. Hemsen. Julius Meyer. K. Woermann. G. Malß. W. Bode.

Abb. 14 Die Erklärung der Kunsthistoriker, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 6, 1871, S. 355.

den Moritz Thausing 1873 in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft publiziert hat: «Denn ohne das Beispiel des Holbeincongresses am 1.–3. September 1871 in Dresden hätten wir wohl kaum den Muth gehabt, eine internationale Zusammenkunft von Kunsthistorikern zu veranlassen. Und wer anders als Zahn war der eigentliche Vater jenes Holbeintages!»[67] Nun hat Albert von Zahn die Deklaration der Kunsthistoriker nicht unterzeichnet. Thausing bot dafür die folgende Erklärung: Von Zahn war zwar der Autor der Erklärung der Kunsthistoriker, aber «es soll ihm das Herz abgedrückt haben, dass er zuerst auf dem Wege der Forschung, dann auf dem der öffentlichen Gegenüberstellung die Dresdener Galerie um ihr berühmtestes Kleinod deutscher Kunst gebracht hat».[68] Albert von Zahn ist 1873 im Alter von 37 Jahren an einem Herzinfarkt verstorben.

Die Deklaration der Kunsthistoriker wurde auch in Fachkreisen nicht überall akzeptiert. Hermann Grimm äusserte seine Kritik an der Entscheidung unmittelbar nach deren Veröffentlichung.[69] Seine Auffassung, dass die

beregten Aufsatze ein Facsimile gegeben. Es ist zu bedauern, daß die Haltung der Farben durch das Nachdunkeln etwas hart geworden ist; der Vortrag ist frei und mit Verständniß durchgeführt. In W. Bürger's Aufsatz über Van der Meer, Gaz. des Beaux-Arts 1866, II, S. 575, wird dieses Bild nach Waagen's Angaben erwähnt; merkwürdig ist mir nur, daß Waagen die richtige Bezeichnung entging, obwohl sie völlig deutlich zu sehen ist, und daß er das Bild unter die Collectivbezeichnung Jan van der Meer van Delft brachte. An jener Stelle werden überhaupt drei Fruchtstücke van der Meer's als Pendants im Schlosse zu Würzburg erwähnt. Es befinden sich daselbst allerdings noch zwei „van der Meer" genannte Stillleben, diese bilden jedoch keine Pendants zu dem erwähnten Gemälde, da sie sämmtlich verschiedene Größen haben. Das letztere ist das kleinste. Ob alle drei von demselben Meister sind, kann ich nicht mit Bestimmtheit sagen. Das größere der beiden, von dem Bürger das Maß beibringt, ist ebenfalls gegen links unten bezeichnet; doch ist diese Bezeichnung so von dickem Firnisse und Schmutz bedeckt, daß ich sie nicht lesen konnte. Der vorderste Buchstabe ist anscheinend ein J, doch kann ich dies nicht verbürgen; das Bild mag immerhin von B. van der Meer gemalt sein. Das dritte der Stillleben ist über dem letztern in solcher Höhe aufgehängt, daß ich über eine etwaige Bezeichnung nichts zu sagen vermag. Hoffentlich schlägt auch für diese Sammlung endlich die Stunde des Katalogs!

Die Lebenszeit unseres Früchtemalers ist also gegen das Ende des 17. Jahrh. festzusetzen, darüber lassen die beiden Bezeichnungen mit 1689 keinen Zweifel. Aber über sein Vaterland wurde bisher nichts Bestimmtes bekannt. Der Behandlung nach wäre es mir wahrscheinlicher, daß er ein Flamänder gewesen. Doch will ich dies nicht mit Bestimmtheit sagen, da ich mich genauer Studien der Stilllebenmaler nicht rühmen kann und die Schulen sich nicht in jedem Falle genau scheiden lassen. So hängt z. B. De Heem mit Antwerpen zusammen, und es besteht auch noch Unentschiedenheit über einen so großen Maler wie Adriaen Brouwer, den die vorwiegende Meinung nach Houbraken's mährchenhaftem Bericht zu einem Holländer machte, während Andere in ihm einen Flamänder erkennen wollen. Mir selbst scheint die letztere Annahme wegen Brouwer's Behandlung, welche auf die Antwerpener, von Rubens inspirirte Schule (gleich Teniers u. A.) hinweist, die richtige zu sein.

München, 4. August 1871. **Wilh. Schmidt.**

Zur Holbeinfrage.*)

Die Unterzeichneten haben sich zu folgender Erklärung vereinigt:

Wir erkennen in dem Dresdener Exemplar der Maria mit der Familie Meyer von Hans Holbein d. J., trotz einer geringeren Vollendung in den Nebensachen, eine Wiederholung von der Hand des Meisters. Denn nur dieser war im Stande, so freie Veränderungen, und zwar so große Verbesserungen in den Hauptsachen zu geben, wie namentlich in der ganzen Raumeintheilung des Bildes und insbesondere der Proportion aller Figuren. Vor allem aber konnte nur der Meister eine solche Erhöhung der Idealität in Gestalt und Geberde der Figur, in Schönheit und Ausdruck des Kopfes der Maria erreichen, welche weit über das im Darmstädter Exemplar Gegebene hinausgeht, und das Dresdener Bild in der That zu einem Gipfelpunkt deutscher Kunst erhebt, wofür es mit Recht von jeher gegolten hat.

Das Darmstädter Exemplar befindet sich leider in einem Zustande allgemeiner Verdunkelung des Firnißüberzuges und theilweiser Uebermalung, vor dessen Beseitigung eine gründliche Beurtheilung, wie weit dasselbe noch Original sei, unmöglich ist.

Dresden, im September 1871.

A. W. Ambros. H. Bürkner. Lorenz Clasen. L. T. Choulant. Ed. Daege. A. Diethe. A. Ehrhardt. L. Gruner. H. Grüder. A. Hopfgarten. Julius Hübner. Rudolf Lehmann. Gust. Lüderitz. Eduard Magnus. Th. von Oer. C. Peschel. C. G. Pfannschmidt. Friedrich Preller sen. Ludwig Richter. Julius Schnorr von Carolsfeld. Julius Scholtz. Julius Schrader. W. Schurig. D. Simonssohn. F. Thessel.

*) Die obige Erklärung wird uns von dem Dresdener Galerie-Direktor Hrn. J. Hübner im Auftrage der Unterzeichner zur Aufnahme in die Zeitschrift eingesandt. Indem wir diesem Ansuchen entsprechen, behalten wir die Würdigung des Schriftstücks einer weiteren Erörterung der Holbeinfrage vor, zu der es uns gegenwärtig an Raum fehlt. A. d. Red.

Verantwortlicher Redakteur: Ernst Arthur Seemann in Leipzig. — Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Abb. 15 Die Erklärung der Künstler, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 7, 1872, S. 28.

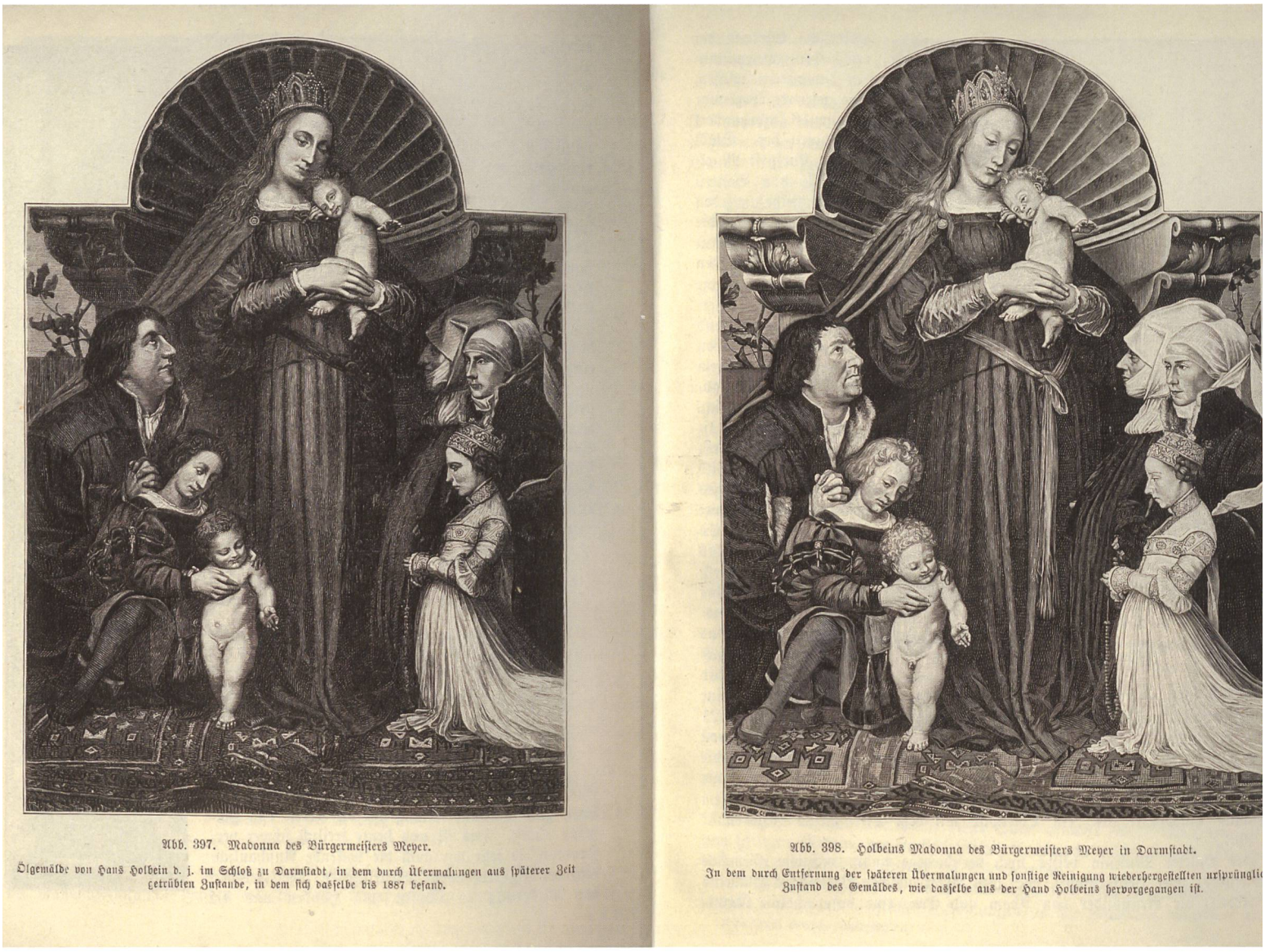


Abb. 16 Die Meyer-Madonna, Gegenüberstellung vor und nach der Restaurierung, in: HERMANN KNACKFUSS, *Deutsche Kunstgeschichte*, Bd. 1, 1888, S. 574/75.

Köpfe und Hände in der Dresdner Fassung so gut wie in der Darmstädter gemalt seien, suchte er zu untermauern mit dem Argument der Werkstattgewohnheiten, wie sie von Raffael und Dürer bekannt waren.[70] Zu Recht brachte Grimm das Problem der Werkstätten vor, zu einer Zeit, als Authentizität ohne Rücksicht auf die Geschichte des Handwerks und der Werkstätten mit einer phantasmagorischen Eigenhändigkeit amalgamiert wurde.

Zu den Skeptikern im Hinblick auf die Dresdner Entscheidung gehörte auch Jacob Burckhardt, der in einem Vortrag vom 21. Februar 1882 unter dem Titel «Über die Echtheit alter Bilder» zu den beiden Versionen der Meyer-Madonna Stellung genommen hat. An den Beispielen von Lorenzo Lotto und Hans Holbein wollte Burckhardt aufzeigen, dass es Maler gebe, die «mehrere ganz verschiedene Stile» hätten, so zum Beispiel habe Holbein im Passionsbild «mehrfach den Stil gewechselt», was von «grossen Kunstkennern» zu wenig beachtet werde, und so auch im Fall der Dresdner Madonna: «1871 wurde die weltberühmte Dresdener Madonna derjenigen von Darmstadt gegenübergestellt, und nach eingehender Untersuchung und Debatte bezeugten vierzehn Kunstgelehrte mit ihrer Unterschrift, das Darmstädter Exemplar sei das allein echte und dasjenige von Dresden sei nur eine spätere Kopie, an der Holbein gar keinen Anteil habe.»[71] Zwar gestand Burckhardt zu, dass vier Augen mehr sähen als zwei und dass zwei Kunstkenner – gemeint sind Crowe und Cavalcaselle – einander durch Diskus-

sion und Vergleichung der Erfahrung wesentlich unterstützen könnten, doch er bezweifelte, dass dies auch für 28 Augen gelten könne. Burckhardt hielt die Entscheidung der Kunsthistoriker für falsch, da sie durch Äusserlichkeiten und Unkenntnis der verschiedenen Stile Holbeins zustande gekommen sei. Burckhardt monierte auch vorwurfsvoll, dass die Unterzeichner dieses Urteils sich nicht darüber geäussert hätten, wer denn nun der Urheber dieser Kopie gewesen sein könnte. Abschliessend meinte er: «Die Entscheidung nach der Majorität ist in Kunstsachen nicht das richtige Mittel zur Konstatierung der Wahrheit; in einem Konzil von Kunstrichtern spielt das persönliche Ansehen eine zu grosse Rolle.»[72] Obwohl Burckhardt «persönliches Ansehen» sagte und nicht «persönliche Eitelkeit», lässt sich über die Richtigkeit dieser Beobachtung kaum disputieren. Dagegen kann jedoch angeführt werden, dass wir die Unterhandlungen und die Argumentationen der Teilnehmer nicht im Einzelnen kennen und dass die Hoffnung besteht, dass nicht die Autorität der wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Stellung, wie von Burckhardt befürchtet, sondern die Argumente ausschlaggebend gewesen waren.

Die Entscheidung der Kunsthistoriker hatte sich in Kürze auch bei einem grösseren gebildeten Publikum durchgesetzt. Als Beleg dafür sei die populär-nationalistische *Deutsche Kunstgeschichte* in zwei Bänden von 1888 erwähnt, in der Hermann Knackfuss die Gegenüberstellung zweier Abbildungen der Darmstädter Fassung vorlegte: links das Gemälde vor, rechts nach der Restaurierung, die kurz zuvor in München durchgeführt worden war (Abb. 16). Dazu meinte der Verfasser, vor der Restaurierung der Darmstädter Fassung hätte man zur Dresdner Kopie pilgern müssen, wenn man einen besseren Eindruck von der «Schönheit des Holbeinschen Madonnenantlitzes» habe gewinnen wollen, doch jetzt sei die Meyer-Madonna «eins der seltenen Kunstwerke, die gleich beim ersten Anblick den Beschauer mit der ganzen Macht einer vollkommenen Kunst überwältigen».[73] Zwar kehrte Knackfuss in der reich illustrierten Monografie über Holbein d. J., die ab 1896 in vielen Auflagen erschienen war, zur Gegenüberstellung der Darmstädter und der Dresdner Fassung in Abbildungen zurück, nicht ohne deren kompositionelle Veränderung zu bemängeln.[74] Der *Brockhaus* von 1908, der repräsentativ für die Meinung des gebildeten Publikums stehen kann, sprach sich entschieden für die Darmstädter Madonna aus.[75]

AUTOR

Oskar Bätschmann, Prof. Dr., em. Ordinarius für Kunstgeschichte der Universität Bern, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA), Zollikerstrasse 32, CH-8032 Zürich

ANMERKUNGEN

1 Für die Hilfe bei den Recherchen danke ich: Bodo Brinkmann, Basel, Kunstmuseum, Teresa Ende, Dresden; Jochen Hesse, Barbara Dieterich, und Monica Seidler-Hux, alle Zentralbibliothek Zürich, und Markus Andrew Hurttig, MdBK Leipzig, Michael Matile, Graphische Sammlung ETH Zürich, Danièle Rinderknecht, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich.

2 Siehe unter der neueren Literatur vor allem: Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt a. M. 1979, S. 165–172. – Oskar Bätschmann, *Der Holbein-Streit. Eine Krise der Kunstgeschichte*, in: Jahrbuch der Berliner Museen, NF 38, Beiheft, 1996, S. 87–100, und in: *Hans Holbeins Madonna im Städel. Der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie* (= Ausstellungskatalog, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a. M.), hrsg. von Bodo Brinkmann, Petersberg 2004, S. 97–109. – Oskar Bätschmann / Pascal Griener, *Hans Holbein d. J. Die Darmstädter Madonna. Original gegen Fälschung*, Frankfurt a. M. 1998.

3 Andreas Beyer, *Am Anfang war der Streit. Hans Holbein d. J. und die kunsthistorische Tradition*, in: Konzert und Konkurrenz. Die Künste und ihre Wissenschaften im 19. Jahrhundert, hrsg. von Christian Scholl et al., Göttingen 2010, S. 202–221. – Lena Bader, *Bild-Prozesse im 19. Jahrhundert: der Holbein-Streit und Ursprünge der Kunstgeschichte*, Paderborn 2013. – Bernhard Maaz, *Hans Holbein d. J. Die Madonnen des Bürgermeisters Jacob Meyer zum Hasen in Dresden und Darmstadt: Wahrnehmung, Wahrheitsfindung und -verunklärung*, Künzelsau 2014. Siehe auch *Holbein in Berlin: Die Madonna der Sammlung Würth mit Meisterwerken der Staatlichen Museen zu Berlin* (= Ausstellungskatalog, Staatliche Museen zu Berlin), hrsg. von Stephan Kemperdick / Michael Roth, Kat. 1, Berlin/Petersberg 2016, S. 64–67.

4 *Albert von Zahn, Grenzgänger zwischen Kunst und Wissenschaft* (= Ausstellungskatalog, Museum der bildenden Künste Leipzig), hrsg. von Marcus Andrew Hurttig / Hans-Werner Schmidt, Leipzig 2016.

5 Ralph Nicholson Wornum, *Some Account of the Life and Works of Hans Holbein, Painter of Augsburg*, London 1867, S. 168–172.

6 Adolph Bayersdorfer, *Der Holbein-Streit. Geschichtliche Skizze der Madonnenfrage und kritische Begründung der auf dem Holbein-Congress in Dresden abgegebenen Erklärung der Kunstforscher*, München/Berlin 1872, S. 9–18.

7 Adolf Reinle, *Der Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Zürich bis 1939*, in: Kunstgeschichte an Schweizer Hochschulen, [s. l.] 1976, S. 73–77.

8 Regine Abegg, *Gemeinsam für die Schweizer Kunst und Kunstgeschichte: Friedrich Salomon Vögelin und Johann Rudolf Rahn*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 69, 2012, S. 259–268.

9 Siehe dazu *Algarotti's Correspondenz über die Erwerbung der Holbein'schen Madonna*, in: Jahrbücher für Kunstwissenschaft 4, 1871, S. 186–199.

10 Siehe dazu die Gegenüberstellung von Vögelin, rechte Seite; Oskar Bätschmann 1996 (vgl. Anm. 2) und Oskar Bätschmann / Pascal Griener 1998 (vgl. Anm. 2).

11 Siehe dazu Virginie Spenlé, *Die Dresdner Gemäldegalerie. Entstehungsgeschichte eines fürstlichen Museums im Kontext sächsisch-preussischer Sammelkultur. Sachsen und Brandenburg-Preussen im kulturellen Wettstreit der Grossmächte*, in: Die Bildergalerie Friedrichs des Grossen. Geschichte, Kontext, Bedeutung, hrsg. von der Generaldirektion der Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Regensburg 2015, S. 51–77.

12 Ralph Nicholson Wornum (vgl. Anm. 5), S. 164–175, deutete diesen Verdacht an. Gottfried Kinkel, *Zur Holbein-Literatur*, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 4, 1869, S. 167–175, 194–203, bestärkte Ralph Nicholson Wornum in seiner Meinung.

13 Joachim von Sandrart, *L'Academia Todesca della architectura, scultura & pittura oder Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, 2. Teil, 3. Buch, 7. Capitel, Nürnberg 1675, S. 251–252. Der «Buchhalter» war ein Bankier.

14 Erasmus von Rotterdam, *Mōrias Enkōmion Stultitiæ Laus*, Basel 1676 (http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-48605, Stand am 1. Februar 2017): «25. Tabula quadrata trium circiter ulnarum Basiliensium, imagines continens Jac. Meieri Cos. Basiliensis, à latere dextro unà cum filiis. Ex opposito uxor Consulis cum filiabus. Omnes ad vivum depicti ad altare procumbunt. Primum illa centum aureis solaribus venit Basilae: pro qua postea le Blond Pictor Amstelodamensis persolvit mille imperiales, an. 1633. Basilae, quam deinde triplo majoris vendidit Reginae Mariæ Mediceæ, Christinaniss. Ludovici XIV. aviæ, tum in Belgio agenti.»

15 Siehe dazu die Diskussion der Quellen bei Ralph Nicholson Wornum (vgl. Anm. 5), S. 168–172 und Adolph Bayersdorfer (vgl. Anm. 6), S. 9–18.

16 Siehe dazu Remigius Sebastian Faesch / André Salvisberg, *Das Museum Faesch, eine Basler Kunst- und Raritätensammlung aus dem 17. Jahrhundert*, Basel 2005.

17 Der Rahmen verbrannte 1944 in Darmstadt.

18 Siehe dazu die Nachweise in Oskar Bätschmann 1996 (vgl. Anm. 2), S. 96 und Anm. 43. – Oskar Bätschmann / Pascal Griener 1998 (vgl. Anm. 2), S. 63–66.

19 Siehe dazu die Nachweise in Oskar Bätschmann 1996 (vgl. Anm. 2), S. 96–97 und Anm. 44.

20 Gustav Theodor Fechner, *Ueber die Aechtheitsfrage der Holbein'schen Madonna. Discussion und Acten*, Leipzig 1871, S. iii–iv.

21 Werner Busch, *Adolph Menzel. Auf der Suche nach der Wirklichkeit*, München 2015, S. 178.

22 Bernhard Maaz (vgl. Anm. 3), S. 28–33.

23 Siehe dazu Karl Förster, *Correspondenzartikel über die Münchner Ausstellung alter Bilder*, in: Schasler'sche Dioskuren, Nr. 35, 1869, S. 272; abgedruckt in Gustav Theodor Fechner (vgl. Anm. 20), Nr. 7, S. 159–161.

24 Karl Förster (vgl. Anm. 23), in: Gustav Theodor Fechner (vgl. Anm. 20), S. 159.

25 Siehe dazu Gustav Theodor Fechner (vgl. Anm. 20), S. 127–135.

26 Ralph Nicholson Wornum (vgl. Anm. 5), S. 166.

27 Adolph Bayersdorfer (vgl. Anm. 6), S. 8, Anmerkung.

28 Gerhard Hennemann, *Fechner, Gustav Theodor*, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 5, Berlin 1961, S. 37–38.

29 Gustav Theodor Fechner (vgl. Anm. 20).

30 Gustav Theodor Fechner, *Bericht über das auf der Dresdner Holbein-Ausstellung ausgelegte Album. Mit einigen persönlichen Nebenbemerkungen*, Leipzig 1872, S. 3.

31 Siehe dazu Lena Bader, S. 105–108.

32 Gustav Theodor Fechner (vgl. Anm. 30), S. 6.

33 Gustav Theodor Fechner (vgl. Anm. 30), S. 7.

34 Siehe Gustav Theodor Fechner, *Zur experimentalen Aesthetik*, Leipzig 1871.

35 Gustav Theodor Fechner (vgl. Anm. 30), S. 19.

36 Gustav Theodor Fechner (vgl. Anm. 30), Nr. 111, S. 33.

37 Albert von Zahn, *Die Ergebnisse der Holbein-Ausstellung zu Dresden*, in: Jahrbücher für Kunstwissenschaft 5, 1873, S. 147–170, 193–220, bes. S. 218–220.

38 [Anonym], *In Sachen Dresden contra Darmstadt*, in: Klad-

deradatsch 24, Heft 43, 17. September 1871, S. 170.

39 ROBERT LEHMANN, *Les Madones de Darmstadt et de Dresde*, in: Gazette des Beaux-Arts, 1871, S. 516–519.

40 GUSTAV THEODOR FECHNER (vgl. Anm. 30), S. 12.

41 GUSTAV THEODOR FECHNER (vgl. Anm. 30), S. 13.

42 GUSTAV THEODOR FECHNER, *Zur Deutungsfrage und Geschichte der Holbein'schen Madonna*, Leipzig 1866. – GUSTAV THEODOR FECHNER (vgl. Anm. 20).

43 ADOLPH BAYERSDORFER (vgl. Anm. 6), S. 33, Anmerkung.

44 GUSTAV THEODOR FECHNER (vgl. Anm. 30), S. 29.

45 GUSTAV THEODOR FECHNER (vgl. Anm. 30), S. 29.

46 BENEDETTO VARCHI, *Paragone. Rangstreit der Künste*, ital.-dt., übersetzt und kommentiert von OSKAR BÄTSCHMANN / TRISTAN WEDDINGEN, Darmstadt 2013.

47 *Sterbliche Götter. Raffael und Dürer in der Kunst der deutschen Romantik* (= Katalog zu den Ausstellungen in Göttingen und Rom 2015/16), hrsg. von MICHAEL THIMANN / CHRISTINE HÜBNER, Petersberg 2015, S. 27–30.

48 FELIX THÜRLEMANN, *Robert Campin, Eine Monographie mit Werkkatalog*, München 2002, S. 236–239.

49 ALBERT VON ZAHN, *Das Darmstädter Exemplar der Holbein'schen Madonna*, in: Archiv für die zeichnenden Künste 11, 1866, Abb. nach Seite 56; Auf die Doppelprojektion in der kunstgeschichtlichen Lehre sei hier nur hingewiesen: HEINRICH DILLY, *Weder Grimm, noch Schmarsow, geschweige denn Wölfflin...*, in: Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte, hrsg. von CONSTANZA CARAFFA, Berlin 2009, S. 91–116.

50 JOHANN GOTTLOB VON QUANDT, *Ueber die bei der königl. Gemäldegalerie zu Dresden eingeführte Namenangabe*, in: Kunstblatt (Morgenblatt für gebildete Stände) 27, Nr. 9, 1846, S. 33–36.

51 Zu Morelli und Dresden: VALENTINA LOCATELLI, *Italian Painters, Critical Studies of their Works: the Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden. An overview of Giovanni Morelli's Attributions*, in: Journal of Art Historiography 13, Dezember 2015, S. 1–22.

52 FRANCIS HASKELL, *A Martyr of Attributionism: Morris Moore and the Louvre Apollo and Marsyas*, in: Past & Present in Art & Taste. Selected Essays, hrsg. von FRANCIS HASKELL, New Haven/London 1987, S. 155–174.

53 ALBERT VON ZAHN (vgl. Anm. 49), S. 42.

54 ALBERT VON ZAHN (vgl. Anm. 49), S. 42–56.

55 ALBERT VON ZAHN (vgl. Anm. 49), S. 46.

56 ALBERT VON ZAHN (vgl. Anm. 49), S. 51.

57 ALBERT VON ZAHN (vgl. Anm. 49), S. 56.

58 *Erklärung*, in: National-Zeitung, Feuilleton, Nr. 419 vom 8. September 1871. – Zeitschrift für bildende Kunst 6, 1871, S. 333.

59 CARL VON LÜTZOW, *Nachlese von der Holbein-Ausstellung*, in: Zeitschrift für bildende Kunst 7, 1872, S. 55–64. – ALBERT VON ZAHN (vgl. Anm. 37), S. 147–170, 193–220. – ADOLPH BAYERSDORFER (vgl. Anm. 6). – ALFRED WOLTMANN, *Die beiden Hans Holbein*, in: Illustrirte Deutsche Monatshefte 32, Heft 187, S. 79–99, bes. S. 92–93.

60 ALBERT VON ZAHN (vgl. Anm. 37), S. 147–170, 193–220, S. 217, siehe dazu das Dokument Nr. 4, S. 216.

61 WILHELM VON BODE, *Frans Hals und seine Schule. Ein Beitrag zu einer kritischen Behandlung der holländischen Malerei*, Leipzig 1871.

62 WILHELM VON BODE, *Mein Leben*, 2 Bde., hrsg. von THOMAS W. GAETHGENS / BARBARA PAUL, Bd. 1, Berlin 1997, S. 38–39, 41.

63 WILHELM VON BODE, *Die neueste Auflage von J. Hübner's Katalog der Dresdener Galerie*, in: Jahrbücher für Kunstwissenschaft 5, 1873, S. 190–207.

64 Siehe dazu ALBERT VON ZAHN (vgl. Anm. 37), Nr. 27, S. 218.

65 ADOLPH BAYERSDORFER (vgl. Anm. 6), S. 29–36.

66 ALBERT VON ZAHN (vgl. Anm. 37), S. 148.

67 MORITZ THAUSING, *Nachruf an Albert von Zahn*, in: Jahrbücher für Kunstwissenschaft 6, 1873, S. 217–228, Zitat S. 218.

68 MORITZ THAUSING (vgl. Anm. 67), S. 218.

69 HERMANN GRIMM, *Die Holbein'sche Madonna*, in: Preussische Jahrbücher 28, 1871, S. 418–431.

70 HERMANN GRIMM (vgl. Anm. 69), S. 431.

71 JACOB BURCKHARDT, *Über die Echtheit alter Bilder* [1882], ed. 1933, S. 267.

72 JACOB BURCKHARDT (vgl. Anm. 71), S. 268.

73 HERMANN KNACKFUSS, *Deutsche Kunstgeschichte*, 2 Bde., Bd. 1, Bielefeld 1888, S. 578.

74 HERMANN KNACKFUSS, *Hans Holbein d. J.*, Bielefeld 1896, S. 86–100.

75 Art. Holbein, Hans der Jüngere, in: Brockhaus' Konversationslexikon, 14. Auflage, Bd. 9, Leipzig 1908, S. 267–268, mit Abbildung der Fassung in Darmstadt.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Zentralbibliothek Zürich.
Abb. 2: University College London. Veröffentlicht unter CC-NC-SA 3.0. http://www.ucl.ac.uk/museums-static/obl4he/100faces/26_michel_le_blon_engraver.html (1. Februar 2017).
Abb. 3: ETH-Bibliothek Zürich, Rar 1308. http://www.e-rara.ch/zut/content/pageview/4133562 (1. Februar 2017).
Abb. 4, 8, 9, 10, 13, 14: Autor.
Abb. 5: Leipzig, Museum der bildenden Künste, Archiv.
Abb. 6: bpk/Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.
Abb. 7: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 1985-84, Foto: Herbert Boswank. Veröffentlicht unter CC-NC-SA 3.0. http://trajectoires.revues.org/docannexe/image/1542/img-3.jpg (1. Februar 2017).
Abb. 11: Graphische Sammlung der ETH Zürich.
Abb. 12: Wikimedia.org; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Holbein_the_Younger_-_Charles_de_Solier,_Sieur_de_Morette_-_Google_Art_Project.jpg?uselang=de (1. Februar 2017).
Abb. 15: Internet Archive and Open library; https://archive.org/details/zeitschriftfrb07ltuoft (1. Februar 2017).
Abb. 16: Internet Archive and Open library; https://archive.org/details/deutschekunstges01knacuoft (1. Februar 2017).

ZUSAMMENFASSUNG

Die eine der beiden Versionen der Meyer-Madonna von Hans Holbein d. J. befand sich seit 1743 in Dresden, die andere seit 1822 in Berlin und kam 1851 nach Darmstadt. Das wissenschaftliche Problem um Original, Replik und Kopie oder allenfalls Fälschung wuchs sich zu einem veritablen Streit aus. Die Auseinandersetzungen wurden hauptsächlich in Deutschland unter Kunsthistorikern, Künstlern und dem kunstinteressierten Publikum in Preussen und Sachsen ausgetragen, doch es waren auch Fachleute und Künstler in der Schweiz, in England und Frankreich in den Streit involviert, der mit dem Holbein-Kongress in Dresden vom 1. bis 3. September 1871 entschieden werden sollte. Im vorliegenden Beitrag werden zuerst kurz die Provenienzen dargelegt, dann wird die Entwicklung des Streits beleuchtet, und anschliessend sind die wichtigen Innovationen zu analysieren, die im Laufe des Streits hervorgebracht wurden: die Publikumsbefragung, die Gegenüberstellung der Gemälde, der Kunsthistoriker-Kongress und die Presseerklärung.

RIASSUNTO

Una delle due versioni della Madonna dipinta da Hans Holbein il Giovane su commissione del borgomastro di Basilea Jacob Meyer era custodita dal 1743 a Dresda, mentre l'altra si trovava a Berlino dal 1822 e venne trasferita a Darmstadt nel 1851. Il problema posto a livello scientifico per stabilire se si avesse a che fare con un originale, una replica, una copia o un eventuale falso sfociò in un vero e proprio litigio, che interessò soprattutto la Germania e coinvolse storici dell'arte, artisti e quella parte di opinione pubblica interessata all'arte in Prussia e Sassonia. In misura minore interessò anche esperti e autori svizzeri, inglesi e francesi. Per porre fine alla disputa fu indetto un convegno dedicato a Holbein, che si svolse a Dresda dal 1 al 3 settembre 1871. Il presente saggio illustra brevemente l'origine della disputa, il suo sviluppo come pure le importanti innovazioni emerse nel corso della stessa: la consultazione del pubblico, la messa a confronto dei due dipinti, il convegno degli storici dell'arte e il comunicato stampa.

RÉSUMÉ

Une des deux versions du tableau *La Vierge et l'Enfant avec la famille du bourgmestre Meyer*, peint par Hans Holbein le Jeune, était conservée à Dresde depuis 1743, tandis que la seconde se trouvait à Berlin depuis 1822 pour ensuite être transférée à Darmstadt en 1851. La question qui se posait, sur le plan scientifique, de savoir s'il s'agissait d'un original, d'une réplique, d'une copie ou le cas échéant d'un faux déboucha sur une véritable querelle. Celle-ci eut lieu principalement en Allemagne, impliquant des historiens de l'art, des artistes et, en Prusse et Saxe, le public passionné d'art, mais intéressa également des experts et des artistes suisses, anglais et français. Pour trancher la dispute, un congrès consacré à Holbein se déroula du 1er au 3 septembre 1871. La présente contribution illustre tout d'abord brièvement l'origine de cette querelle, pour ensuite analyser ses développements et les importantes innovations apparues au fil des discussions : le sondage auprès du public, la comparaison entre les deux tableaux, le congrès des historiens de l'art et le communiqué de presse.

SUMMARY

One of the two versions of the Meyer-Madonna by Hans Holbein the Younger had been in Dresden since 1743; the other was preserved in Berlin from 1822 to 1851 and afterwards in Darmstadt. Scholarly research into original, replica, copy or even forgery escalated, becoming a veritable clash that took place largely in Germany among art historians, artists and an interested public. However, experts and artists in Switzerland, England and France were also involved in the debate, which culminated in the Holbein Congress in Dresden from 1st–3rd September, 1871. The Congress was meant to settle the matter. After briefly outlining the provenance of the paintings, the present paper traces the development of the conflict, followed by analysis of the important innovations introduced in the course of the conflict: questioning of the public, juxtaposition of the paintings, the Congress of art historians and the press statement.