

"Hern Kanzleysekretär Rust achtungsvoll der Verfasser" : ein Buch in der Zentralbibliothek Solothurn beleuchtet die Debatte der offenen Fragen um die "Solothurner Madonna" in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Autor(en): **Huggel, Doris**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Jahrbuch für Solothurnische Geschichte**

Band (Jahr): **78 (2005)**

PDF erstellt am: **04.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-325240>

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.

«Hern Kanzleysekretär Rust achtungsvoll der Verfasser»

*Ein Buch in der Zentralbibliothek Solothurn
beleuchtet die Debatte der offenen Fragen
um die «Solothurner Madonna»
in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*

Doris Huggel

Die oben zitierte Widmung schrieb Jakob Amiet (1817–1883) in das Exemplar seines 1879 erschienenen Buches «Hans Holbein's Madonna von Solothurn und der Stifter Nicolaus Conrad der Held von Dorneck und Navarra», das er dem Sekretär der Staatskanzlei Solothurn, Wilhelm Rust (1849–1913), überreichte. Amiet hatte für seine umfangreichen Forschungen zu den brennenden Fragen um das 1864 in der Allerheiligenkapelle ob Grenchen entdeckte Werk Hans Holbeins des Jüngeren – in die Kunstgeschichte unter dem Namen «Solothurner Madonna» eingegangen – in der Staatskanzlei immer wieder Quellen studiert und sicher auch Rusts Hilfe beansprucht. Sekretär Rust, ursprünglich gelernter Schriftsetzer, hatte ab 1873 in der Zepfelschen Druckerei in Solothurn gearbeitet, bevor er 1878 in den Staatsdienst wechselte, «wo er sich [...] reiche archivalische Kenntnisse erwarb». 1883 wurde er Solothurner Stadtschreiber. Doch schon im Jahre 1887 übernahm er die technische Leitung in der Buchdruckerei Burkard und Fröhlicher und redigierte gleichzeitig das «Neue Solothurner Blatt». Ab 1891 leitete er die Union-Buch- und Kunstdruckerei. Rust war Mitglied des Historischen Vereins des Kantons Solothurn und stellte diesem seine Dienste als Aktuar und Kassier zur Verfügung, im Militär bekleidete er den Rang eines Infanterie-Hauptmannes. 1895 siedelte er nach Chur über, wo er sich als Redaktor des «Bündner Tagblattes» betätigte. Auch in Chur lebte er seinen geschichtlichen Interessen nach und trat in die Historisch-Antiquarische Gesellschaft von Graubünden ein. Aus seiner Feder sind 86 Zeitungsartikel historischen Inhalts bekannt. Franz Wilhelm Rust starb 1913 im Alter von 64 Jahren in Chur.¹

¹ Totenschau schweizerischer Historiker: Franz Wilhelm Rust, in: Anzeiger für Schweizerische Geschichte, 47. Jahrgang, Neue Folge, Bd. 14, Nr. 2 1916, S. 131 f. Eine biographischer Kurzfassung siehe in: Historisch-Biographisches Lexikon,

Die Kunde vom 1864 entdeckten Holbeinschen Werk war für Solothurn und die internationale Fachwelt eine Sensation, und die äusseren Umstände sorgten vor Ort sehr rasch für viel Gesprächs- und Spekulationsstoff sowie, über Jahre hinweg, für juristische Verfahren und taktisch-politische Schachzüge. Noch ein halbes Jahrhundert später vermochte der Zeugenbericht von der Bildauffindung eine breite Leserschaft in den Bann zu ziehen.²

Dem kürzlich in die Zentralbibliothek Solothurn gelangten Buch aus Rusts einstigen Besitz³ kommt der Status eines speziellen Zeitzeugen zu. Rust hat nämlich verschiedenste handschriftliche Einträge eingefügt, die nicht nur belegen, dass er eigene Forschungen zur Erhellung der zahlreichen Geheimnisse um das berühmte Bild anstellte, sondern auch, wie intensiv seine Anteilnahme an den von Amiet im Buch aufgestellten Hypothesen oder Behauptungen war. An den damaligen Diskussionen und Auseinandersetzungen hat er sich aber nie offiziell, das heisst schriftlich, beteiligt. Doch gerade die private Natur seiner Notizen vermag einen Hinweis darauf zu geben, dass neben vielen prominenten Männern⁴ gewiss zahlreiche weitere ihre eigenen Überlegungen und Nachforschungen zum brisanten Thema anstellten und die Solothurner Gerüchteküche, in der die unterschiedlichsten Theorien und Vermutungen gehandelt wurden, belebten.

Mit dem Neuzugang in der Zentralbibliothek fällt ein heller Lichtstrahl in diese ganz Solothurn in Atem haltenden aufregenden Zeiten nach der Auffindung der «Solothurner Madonna». Diesem und nichts anderem ist mein Artikel gewidmet.

5. Band, Neuenburg 1929, 774. Schriftenverzeichnis zusammengestellt von A. Lechner in: Solothurner Monatsblatt, 3. Jahrgang, Nr. 3 1914, 35–39.

² Constantin von Arx: Meine persönlichen Erinnerungen bei der Auffindung der Madonna H.H. 1522 in der Allerheiligenkapelle zu Grenchen, in: Solothurner Tagblatt, Beilagen zu Nr. 51 und 53, 1. März und 7. März 1913. Von Arx hatte seine Erinnerungen schon 1880 niedergeschrieben.

³ Das Buch wurde der Zentralbibliothek Solothurn von Herrn Dr. med. Fritz Egger-Wackernagel, Solothurn, übergeben. Es gelangte von seinem Urgrossvater, Josef Ranz-Frölicher, über seine Mutter (eine geborene Frölicher) zu ihm. Wie es von Wilhelm Rust zu Josef Ranz kam, ist nicht bekannt. Die Bibliothekssignatur lautet: R 128 quinq. Ich danke Frau Verena Bider, Direktorin Wissenschaftliche Bestände und Sammlungen Zentralbibliothek Solothurn, bestens dafür, dass Sie mich auf dieses Buch aufmerksam gemacht und mir mit mannigfaltigen Hinweisen und Hilfestellungen die Arbeit erleichtert hat.

⁴ Darunter «waren die damals berufensten Männer vom Fache, wie Prof. Alfred Woltmann, Dr. Ed. His-Heusler in Basel und Prof. Dr. Gottfried Kinkel in Zürich, sowie die Solothurner Fürsprecher 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

*Die «Solothurner Madonna»
von Hans Holbein d. J., 1522,
im Kunstmuseum Solothurn.
© Schweizerisches Institut
für Kunstwissenschaft, Zürich.*



Ein wertvoller und schwieriger Fund: Die «Solothurner Madonna»

Im Jahre 1864 wurde die Allerheiligenkapelle ob Grenchen einer Renovation unterzogen, für die der Solothurner Kaufmann, Dekorationsmaler, Restaurator und Kunstsammler Franz Anton Zetter (1808–1876) mit seinen Angestellten sowie dem befreundeten Kunstmaler Frank Buchser (1828–1890) die Restauration der Altargemälde und der vierzehn Stationen, die Auffrischung der Beichtstühle und von Teilen der Kirchenbänke sowie das Streichen der Eingangstüren vornahm. Nach Beendigung aller Arbeiten wurden vier Bilder mitgenommen, die gemäss Vereinbarung mit dem Kapellenverwalter, Oberrichter Gast, als Gegenwert für die Arbeiten betrachtet wurden. Unter diesen befand sich das völlig verwahrloste Holbeinsche Gemälde,⁵ das der Sigrist, Jakob Schilt, angesichts des schlechten Zustands nur sel-

schwäbischen Meisters [Holbein] Nachweise für die frühere Existenz eines solchen Werkes ausfindig zu machen, [...]». Franz Anton Zetter-Collin: Die Zetter'sche Madonna von Solothurn von Hans Holbein dem Jüngern vom Jahre 1522. Ihre Geschichte, aus Originalquellen ergänzt und zusammengestellt, in: Denkschrift zur Eröffnung von Museum und Saalbau der Stadt Solothurn. Solothurn 1902, 121–150, hier 134.

⁵ Am 27. Mai 1864 war Grenchen teilweise durch Feuer zerstört worden. Zetter amtierte in der Folge als beeidigter Schatzmeister, assistiert von Baumeister Ignaz Fröhlicher, und kam auf einem seiner Gänge in die Kapelle, wo er das Bild entdeckte. Zetter-Collin (wie Anm. 4), 122 f.

ten hervorgeholt hatte und es ohnehin – den kunsthistorischen Stellenwert nicht ahnend – gelegentlich abstossen wollte. Buchser und der Porträtmaler sowie Zeichenlehrer Gaudenz Taverna (1814–1878) erkannten das Gemälde als echtes Werk Holbeins, und sie räumten Zettlers leise Zweifel aus.⁶ Ein Vertrag mit Grenchen besiegelte am 27. September 1864 die Überlassung der Bilder.⁷

Zetter und Buchser teilten sich das Eigentum am Bild hälftig und verpflichteten sich gegenseitig, dereinst auch eine allfällige, wohl schwierige und kostspielige Restaurierung des Madonnenbildes gemeinsam zu bezahlen. Zweifellos hofften beide auf ein grosses Geschäft. So bot Buchser das Gemälde schon am 5. Oktober mit einem Brief dem Präsidenten des Basler Kunstvereins, dem Leder-grosshändler und Ratsherrn Johann Jacob Im Hof, für zwanzigtausend Franken an, ohne allerdings eine Antwort zu erhalten.⁸ Zetter seinerseits begab sich zu Beginn des Jahres 1865 nach Strassburg, erkundigte sich nach Preisen für solche Gemälde und erkannte, dass ein restauriertes Bild einen höheren Preis erzielen würde. Buchser drängte auf einen sofortigen Verkauf an einer Auktion, was Zetter aber ablehnte. Der Maler, der wohl schon seinen Amerikaaufenthalt plante – er reiste im Mai 1866 ab⁹ – und klare finanzielle Verhältnisse schaffen wollte, schlug vor, dass einer von ihnen das Bild ganz übernehme und dem anderen zweitausend Franken dafür zahle. Doch auch damit war Zetter nicht einverstanden, da er wohl das Risiko der Restaurierung fürchtete.¹⁰ Er beauftragte in der Folge den berühmten königlichen bayrischen Galeriedirektor und Restaurator Andreas Eigner in Augsburg mit der Restaurierung. Dieser hatte schon zwei Gemälde von Jusepe de Ribera und Domenichino für den Kunstverein Solothurn restauriert und auch die 1865 vom Kunstverein erworbene «Madonna in den Erdbeeren» wurde ihm anvertraut.¹¹

⁶ Von Arx (wie Anm. 2). Während von Arx Buchser Zweifel an der Echtheit des Gemäldes äussern lässt, stellte sich dieser später selber als der Erste dar, der den berühmten Autor und die Authentizität feststellte. Gottfried Wälchli: Frank Buchser 1828–1890 Leben und Werk. Zürich und Leipzig 1941, 114.

⁷ Zetter-Collin (wie Anm. 4), 124.

⁸ Der Brief an Imhoff ist abgedruckt bei: Wälchli (wie Anm. 6), 113; ebenso bei: Oskar Bächtli / Pascal Griener: Hans Holbein d. J. Die Solothurner Madonna, eine Sacra Conversazione im Norden. Basel 1998, 171. Im Hof, eine sehr wichtige Figur innerhalb des Basler Kunstvereins, hatte entscheidenden Einfluss auf das Basler Kunstleben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Zu dieser Persönlichkeit siehe: Lukas Gloor: Die Geschichte des Basler Kunstvereins und der Kunsthalle Basel 1839–1988. 150 Jahre zwischen vaterländischer Kunstpflege und modernen Ausstellungen. Basel 1989, 31–34.

⁹ Wälchli (wie Anm. 6), 124.

¹⁰ Zetter-Collin (wie Anm. 4), 124 f.

¹¹ Bächtli-Griener (wie Anm. 8), 132.

Aus Augsburg vernahm nun die Fachwelt vom überraschenden Fund. Der grösste Holbeinforscher des 19. Jahrhunderts, der Kunsthistoriker Alfred Woltmann, eilte hinzu, konnte allerdings eine Analyse des Werkes erst in den 1868 erschienenen zweiten Band seiner Holbein-Monographie «Holbein und seine Zeit» aufnehmen.¹²

Eigner richtete sich für die intensive, heutigen Restaurierungsgrundsätzen völlig widersprechende Überarbeitung des Bildes an der berühmten Holbeinschen Madonna in Dresden aus, die erst nach dem zwischen 1865 und 1871 ausgefochtenen so genannten Holbeinstreit als italianisierende Kopie des in Darmstadt befindlichen Originals erkannt wurde.¹³ Bei diesem Streit ging es im weiteren Sinne um das Problem des Ranges von Holbein und der deutschen Kunst, in dessen Folge Holbein anstelle von Dürer als «Raffael des Nordens» begriffen wurde, was das Solothurner Bild natürlich noch aufwertete. Bei der Überarbeitung des Gemäldes liess sich Eigner von seiner Vorliebe für nazarenische Kunst leiten, wie sie sich etwa in den Werken Johann Friedrich Overbecks oder Peter von Cornelius' präsentiert. Durch die vollständige Übermalung erreichte er gemäss den Zielsetzungen der Nazarener eine Klarheit und Glättung der Formen, verstärkte räumliche Tiefe und veränderte Farbigkeit. Das Madonnengesicht erstrahlte nach seinen Pinselstrichen im Ausdruck lieblicher Jugendlichkeit.¹⁴ Eine ähnliche Machenschaft zur Verfolgung seiner Ziele hatte sich Eigner schon mit der Fälschung einer Holbeinsignatur auf dem Katharinenaltar von 1512 in der Augsburger Galerie geleistet. Damit vermochte er den Holbeinspezialisten Woltmann zu täuschen und einzuspannen, was diesen später in eine sehr peinliche Situation manövrierte.¹⁵ Eigners grosszügige Übermalungen und Erneuerungen des Bildes trugen das ihre zur Auseinandersetzung um die «Solothurner

¹² Siehe Alfred Woltmann: *Holbein und seine Zeit*, 2. Teil. Leipzig 1868, VII–XIV.

¹³ Die Kopie wurde von Bartholomäus Sarburgh (1635/37) gemalt, das Holbeinsche Original ist unter den Namen «Darmstädter Madonna», bzw. «Madonna des Bürgermeisters Meyer» bekannt und wurde von 1626– nach 1628 gemalt.

¹⁴ Ausführlicher zu den damaligen Interpretationen der deutschen und Holbeins Kunst sowie Eigners Rolle siehe: Bättschmann-Griener (wie Anm. 8), 132 f. Siehe ebenda S. 133 eine farbige Abbildung des Bildes vor der Restaurierung von 1971, welche die Eignerschen Übermalungen entfernte. Hierzu: Thomas Brachert: Die Solothurner Madonna von Hans Holbein aus dem Jahr 1522. Eine Restaurierung des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft, in: *Maltechnik/Restauro*, 1, 1972, 6–21.

¹⁵ Diese ganze Thematik wurde jüngstens umfassend abgehandelt bei: Bättschmann-Griener (wie Anm. 8), 130–144.

Madonna» bei, denn zahlreiche Fachleute sahen darin eine grobe Verfälschung des Originals.¹⁶

Für Zetter präsentierten sich mit zunehmender Publizität des Bildes ernsthaftere Probleme. Indem er die Gemeinde Grenchen in Unwissenheit um den berühmten Maler gelassen und das Bild für einen Pappenstiel erstanden hatte, fühlte man sich dort düpiert, ja hintergangen, und verlangte das Bild zurück. Auf Zetter lastete nun der Ruch eines Täuschers. Nicht genug damit, trat nun Buchser seine Amerikareise an. An seiner Stelle übernahm sein Bruder, der Arzt Josef Buchser, das Eigentum am Bild. Eigner hatte in der Zwischenzeit mit der Dramatisierung des schlechten Gemäldezustands seine Entschädigung laufend heraufgeschraubt.¹⁷ Am 6. September 1867 verkaufte Josef Buchser, der seinem Bruder nach Amerika folgte, seinen Bildanteil an den Solothurner Kunstverein.¹⁸ Dies war insofern nahe liegend, als Frank Buchser seit den Anfängen als Mitglied des 1850 gegründeten Vereins eingeschrieben war, genauso wie Zetter, Taverna und der Verfasser des zur Diskussion stehenden Buches, Jakob Amiet. Zusammen mit der ebenfalls im Verein aktiven «wissenschaftlichen Korona Solothurns» wurde der Zweck verfolgt, die Förderung der Kunst und des Kunstsinns tatkräftig zu unterstützen. Es wurden von den Mitgliedern Kunstgegenstände geschenkt, die alsbald eine stattliche Sammlung formten und schon in den 1860er-Jahren das Ansinnen, einen Bau für die gesammelte Kunst zu errichten, auf die Traktandenlisten brachten.¹⁹ In der Obhut dieser Gesellschaft war das mittlerweile über die Grenzen hinaus berühmt gewordene Bild also sicher am richtigen Ort.

¹⁶ So beispielsweise Salomon Vögelin, Professor für Kultur- und Kunstgeschichte an der Universität Zürich, in seiner Analyse des Amietschen Buches. *Neue Zürcher Zeitung*, vom 13. März 1880. Aber auch schon in seinem Brief vom Oktober 1879 an Amiet äusserte er sich zur «Über- respektive Neumalung» durch Eigner und fügte bei: «Vide Augsburger Gallerie, die besser Eigner-Gallerie hiesse». Zentralbibliothek Solothurn, Privatnachlass Jakob Amiet, S I 4552/21. Frank Anton Zetter-Collin, Zetters Sohn, fühlte sich übrigens 1902 immer noch bemüssigt, aufgrund der sichtbaren Craqueluren über dem «Antlitz der Holbeinischen Gottesmutter» die Übermalungen in Abrede zu stellen. Zetter-Collin (wie Anm. 4), 143. Die Eignerschen Übermalungen waren auch ein Thema anlässlich des von Grenchen angestregten Prozesses. Siehe dazu den bei Bättschmann-Griener (wie Anm. 8), 173–180 abgedruckten Expertenbericht, speziell 174f.

¹⁷ Bättschmann-Griener (wie Anm. 8), 135.

¹⁸ Als Preis wurden zehntausend Franken eingesetzt, doch schenkte Buchser dem Verein Fr. 6800.–. Wälchli (wie Anm. 6), 114.

¹⁹ Franz Anton Zetter-Collin: *Geschichte des Kunstvereins der Stadt Solothurn und seiner Sammlungen*, in: *Denkschrift zur Eröffnung von Museum und Saalbau der Stadt Solothurn*. Solothurn 1902, 43–120, hier 44, 47–49, 59–66.

Nachdem im Oktober 1867 das restaurierte Bild in Solothurn eingetroffen war, pilgerten faszinierte Kunstliebhaber und -fachleute in die Stadt, um die «Madonna von Solothurn» zu bewundern. Im gleichen Jahr strengte die Gemeinde Grenchen einen Prozess gegen den Entdecker an. Sie erhob am 22. November 1868 Klage auf Herausgabe des Bildes oder auf eine Entschädigung von dreissigtausend Franken.²⁰ Für Zetter hatte sich der nicht so ganz lautere Erwerb des Bildes zu einer langwierigen und belastenden Affäre, wenn nicht gar zu einem Alptraum entwickelt, und der anstehende Prozess war nicht dazu angetan, seinen angeschlagenen Ruf zu verbessern.²¹ In dieser Situation handelten er und der Kunstverein taktisch geschickt und vereinbarten die Abtretung von Zettlers Bildteil an den Kunstverein. Gegen die Rückvergütung der gehaltenen Restaurierungskosten bzw. die Verzinsung derselben, welche etwas über zehntausend Franken betragen, trennte sich Zetter vom Bild unter der Bedingungen, dass dieses fortan seinen Namen («Zetter'sche Madonna») trage und er oder seine Erben bei einem allfälligen Verkauf am Gewinn beteiligt würden. Damit konnte die Affäre so gedeutet werden, als habe Zetter das erstrangige Bild nur erworben, um es der Stadt Solothurn zu sichern.²² Nicht zu Unrecht malte er sich aus, dass ein Richtspruch unter diesen Vorgaben einiges wohlwollender ausfallen müsse. Nun stand er aber auch nicht mehr ganz allein da, sondern Seite an Seite mit dem Solothurner Kunstverein, dem die tonangebende Schicht der Stadt angehörte und der viel zur kulturellen Belebung der Stadt tat. Zettlers enge Bindung an den Kunstverein zeigte sich übrigens auch darin, dass das Kunstverein-Mitglied Amanz Glutz-Blotzheim als sein Anwalt auftrat.²³

²⁰ Zum Prozess siehe: Werner Ochsenbein: Der Prozess um die «Holbeinische Madonna», in: Gedenkschrift zum 75. Jährigen Jubiläum 1858–1933 Musik-Verein Helvetia Grenchen, hrsg. von W. Marti, W. Strub und A. Ochsenbein. Grenchen 1933, 69–104; Charles Studer: Der Prozess um die Solothurner Madonna von Hans Holbein dem Jüngeren, in: Festgabe Max Obrecht. Solothurn 1961, 59–67.

²¹ Frank Buchsers Schwager wurde verschiedentlich zum Verkauf des Buchserschen Anteils am Bild durch Grenchner Gemeinde-Vorgesetzte vernommen. Er schrieb Buchser, er werde als Zeuge im Prozess geladen «[...] wo ich der Wahrheit Zeugnis geben werde, welches auch die Konsequenzen sein mögen. Dass Zetter bei diesem Prozess, er mag ausfallen wie er will, seinen Kredit und Lebenslust verlieren muss, ist für mich eine ausgemachte Tatsache; denn er lässt seit einiger Zeit den Kopf entsetzlich hängen.» Wälchli (wie Anm. 6), 115. Ebenso Zetter-Collin (wie Anm. 4) S. 139. Zu den Zeugen siehe auch: Studer (wie Anm. 18), 60 f.

²² Zetter-Collin (wie Anm. 4), 84 f.

²³ Studer (wie Anm. 20), 62.

Obschon das prominente Holbein-Gemälde zweifellos die Sammlung des Kunstvereins sehr aufwertete, bangte man nun in diesen Reihen auch um den Ausgang des Prozesses, befürchtete man doch, bei einem negativem Urteil an den Schulden zu Grunde zu gehen. Eine gerichtlich angeordnete Expertise schätzte den Verkehrswert des Bildes auf dreissigtausend Franken, was die Erwerber aber nicht gewusst haben könnten, wie es weiter heisst.²⁴ Offenbar war dem Gericht Buchsers Verkaufsofferte an Ratsherrn Im Hof in Basel nicht bekannt, denn es wies am 15. November 1873 die Klage Grenchens einstimmig ab.²⁵ Ganz wusch der Richtspruch Zetters Namen aber nicht rein. Sein Sohn griff die Geschichte erneut auf und versuchte den Vater zu rechtfertigen, als rund dreissig Jahre später Museum und Saalbau der Stadt eröffnet wurden, wo das Prunkstück einen zentralen Platz in der Salle carrée einnahm.²⁶ Im Übrigen fällt auf, wie sehr man sich um die Bezeichnung «Zetter'sche Madonna» herumdrückte, indem sie alsbald als Hans Holbeins Madonna von Solothurn, Madonna von Solothurn und ähnlich bezeichnet wurde, bis sie dann zum heutigen Titel «Solothurner Madonna» kam. Darin ist nicht bloss die Vereinnahmung des Bildes durch Solothurn als Auffindungsregion und vermeintlichen Stiftungsort zu sehen, sondern eine gefühlsmässige Distanznahme zur unrühmlichen Zetter-Geschichte.

Der Solothurner Kunstverein ging durch schwierige Zeiten und verlor vor und während der Prozessjahre zahlreiche Mitglieder. Nachdem Zetter 1876 gestorben war, drangen die Erben beim Verein auf die Bezahlung der alten Schuld, doch Geld dafür war keines vorhanden. Im Frühjahr 1879 reichten sie die Betreibung ein. Und so war es letztlich die «Solothurner Madonna», das Prunkstück der Sammlung, die den Verein zur Übergabe des gesamten Bilderbestandes zum damaligen Schatzwert von rund 200 000 Franken an die Gemeinde Solothurn veranlasste, die gleichzeitig die Schulden übernahm.²⁷

Amiet im Dienste der Heimatstadt

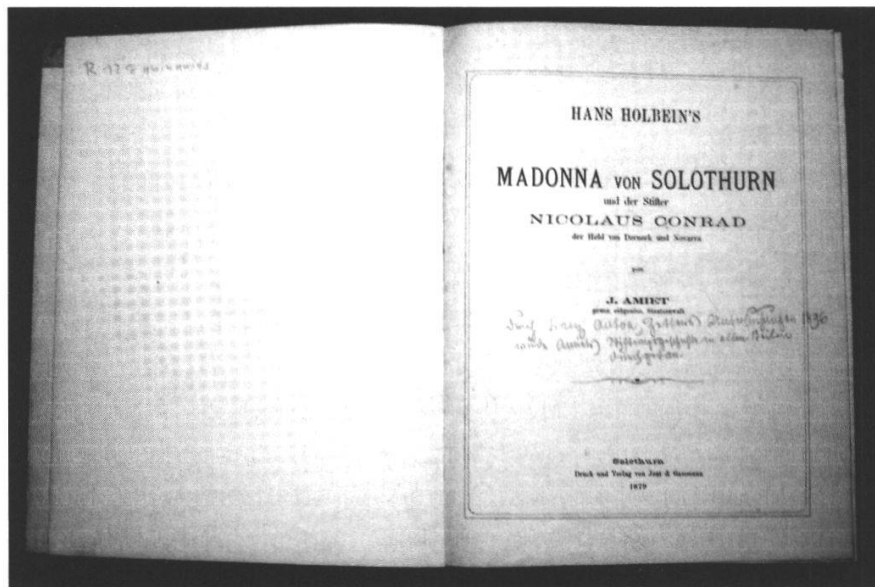
In diesem denkwürdigen Jahr 1879 legte nun Jakob Amiet seinen Essay vor, der die alle interessierenden und brennenden Fragen um dieses Meisterwerk behandelt. Vor allem die Ritterfigur mit der

²⁴ Ebd., 63.

²⁵ Zetter-Collin (wie Anm. 4), 85, der Vertrag zwischen Zetter und dem Kunstverein ist abgedruckt, 119 f., Wälchli (wie Anm. 6), 115.

²⁶ Zetter-Collin (wie Anm. 4).

²⁷ Ebd., 87 f. Pikant ist die Tatsache, dass der Autor selber zu den Erben gehörte und somit den von ihm beschriebenen Verein, in dem er auch Einsitz hatte, in diese Schwierigkeiten gebracht haben dürfte.



Titelseite des Buches aus dem Besitz von Wilhelm Rust. Mit dem handschriftlichen Vermerk deklarierte Rust die Ungültigkeit von Amiets Darlegungen. © Doris Huggel, Pfeffingen.

Thebäerfahne und der Solothurn nahe Auffindungsort schienen es von Anfang an zu rechtfertigen, das Gemälde als Stiftung für einen Altar in der alten St.-Ursen-Kathedrale zu sehen. Formulierte der Kunst- und Kulturhistoriker Salomon Vögelin (1873–1888), Professor an der Universität Zürich, dies in einem Brief an Amiet korrekt als Annahme,²⁸ so gerann die Annahme in Solothurn zur Gewissheit und einzigen Möglichkeit. Dies umso mehr, als die «Solothurner Madonna» Ende der sechziger Jahre auch national eine Rolle zu spielen begann. Holbein war als Basler Bürger ein Schweizer und die thebäische Fahne des hl. Ursus weist die nationalen Farben auf.²⁹ Amiet hatte übrigens bereits 1872 beabsichtigt, wie aus seiner Korrespondenz mit Vögelin hervorgeht, mit historisch-archivalischen Anhaltspunkten die Stiftung und die Geschichte des Bildes im Zusammenhang mit dem über dem Bild schwebenden Prozess zu verwenden. Er dürfte also schon damals als Stifter Niklaus Conrad angenommen und dies den am Prozess beteiligten Juristen bekannt gegeben haben.³⁰ Der schliesslich ergangene Richtspruch im Prozess gegen Zetter, der das Werk für Solothurn erstanden haben wollte, dürfte Solothurn als Stiftungsort in der öffentlichen Meinung massgeblich verankert haben und der historischen Vereinnahmung des Bildes weiter Vorschub geleistet haben. Kaum erstaunlich also, dass

²⁸ Zentralbibliothek Solothurn, Privatnachlass Jakob Amiet, S I 4552/21, Brief vom 16. Januar 1872.

²⁹ Siehe Bächtli-Griener (wie Anm. 8), 145.

³⁰ Privatnachlass Jakob Amiet, S I 4552/21, Brief Vögelins vom Januar 1878.

Amiet auf dieser Vorgabe aufbauend alle offenen Fragen behandelte. Doch damit waren die schon während fünfzehn Jahren diskutierten Thesen über das Bild und seine Geschichte nicht abschliessend geklärt, wie der Autor überzeugt war, ganz im Gegenteil.

Als das Ölgemälde 1864 zum Vorschein gekommen war, gab es den Maler und das Datum seiner Entstehung preis (H.H. 1522), und es stand fest, dass eine Madonna mit Kind, flankiert von einem thebäischen Ritter und einem Bischof, St. Martin, abgebildet ist. Die Ikonographie liess sich vorerst nicht mit Sicherheit weiter entschlüsseln und die den gemalten Teppich zierenden Wappen konnten nicht zugewiesen werden, womit auch die Stifterfrage offen blieb. Zudem irritierte die vergleichsweise austere Hintergrundarchitektur mit der unüblichen, seltsam technisch anmutenden Darstellung der Zugstangen in der blauleeren Arkade.³¹ Unklar war auch (und ist immer noch), wie das Bild nach Allerheiligen kam.

Der Autor des Buches aus Rusts Besitz, der Jurist Jakob Amiet, durchlief eine bemerkenswerte Karriere: Er wurde Kantonsrat, eidgenössischer Staatsanwalt, Amtsgerichtspräsident, Kriminalgerichtspräsident und Oberst im eidgenössischen Justizstab. Daneben betätigte er sich als Historiker, Numismatiker, sammelte Altertümer, dichtete und verfasste zahlreiche Publikationen.³² Er dürfte sich die Forschungsarbeit über das Madonnenbild vorgenommen haben, weil er «In Folge der ihm übertragenen prozessualischen Vertretung der Stadtgemeinde Solothurn gegenüber dem Kanton Solothurn, betreffend die durch Aufhebung des Kollegiatstiftes St. Ursen und die zuvor entstandenen Rechtsansprüche der katholischen Stadtpfarrei an den Staat [...] das Stiftsarchiv von St. Ursus und Victor bis ins Einzelne» erforscht hatte.³³ Indes gelang ihm kein archivalischer Fund, der auch nur zu einer der vielschichtigen Fragen Auskunft gegeben hätte. Angesichts dieser erbärmlichen Beweislage verlegte er sich auf die Kombination vermeintlicher Indizien mit unterschiedlichsten Daten und Tatsachen und flocht alles zu einer stimmigen Geschichte, in deren Nachgang er dem von ihm angenommenen Stifter des Bildes, dem Schultheissen Niklaus Conrad, ausführliche Darlegungen widmete. Nicht erst bei der heutigen Lektüre mutet Amiets Essay auf weiten Strecken fan-

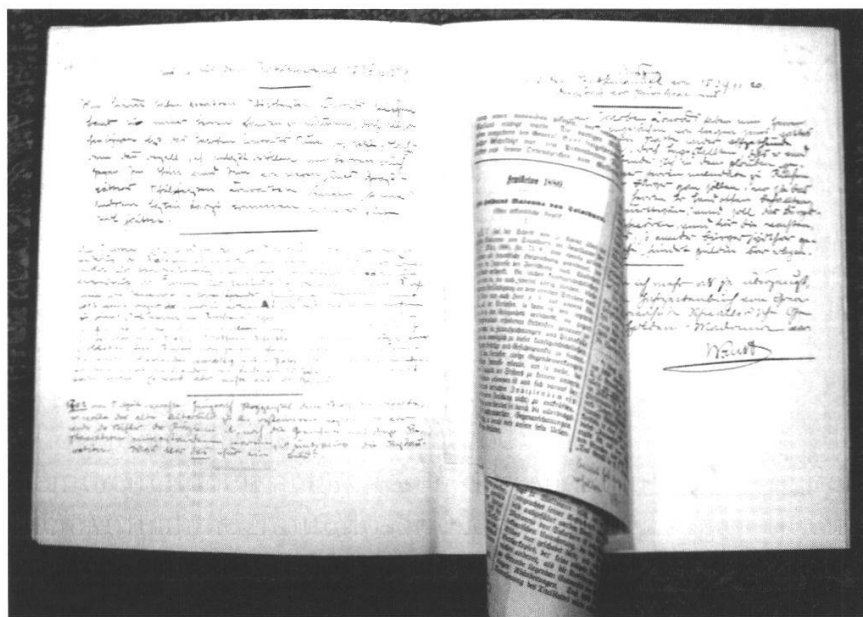
³¹ Siehe hierzu etwa Woltmann (wie Anm. 11), IX.

³² Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz, 1. Band, 341. Hier auch eine Abbildung von Amiet. Ebenso St. Ursuskalender, herausgegeben vom Verein zur Verbreitung guter Bücher. Solothurn 1884, 62f.

³³ Daraus entstand die «höchst reichhaltige» Publikation: Das St. Ursus-Pfarrstift der Stadt Solothurn seit seiner Gründung bis zur staatlichen Aufhebung im Jahre 1874 nach den urkundlichen Quellen. Beitrag zur schweizerischen Rechts- und Kirchengeschichte. Solothurn 1878. Salomon Vögelin: Hans Holbeins Madonna von Solothurn, in: Neue Zürcher Zeitung vom 15. März 1880.

tastisch an und nicht erst jetzt staunt man ob der Kühnheit der Konstrukte und Behauptungen. Ohne auf die vielen Aspekte und Geschichten im Einzelnen eintreten zu wollen, sei hier nur ein kurzer Abriss gegeben.

Amiet musste sich wegen des Fehlens von Dokumenten auf die Klärung der Wappen konzentrieren. Nachdem er erkannt hatte, dass diese keine Zunft- oder Korporationswappen waren, nahm er an, sie gehörten Privaten, die das Bild für das St.-Ursen-Münster gestiftet hätten.³⁴ Bald wurde er auf eine Altarstiftung aufmerksam, welche Niklaus Conrads Frau im Jahre 1518 in die dortige St.Nikolauskapelle getätigt hatte. Mit dieser Stiftung brachte er nun das Holbeinbild in Zusammenhang, zumal er – entgegen der Meinung aller Fachleute – den abgebildeten Bischof als hl. Nikolaus identifizierte. Der Kontakt zum berühmten Maler in Basel soll über Niklaus von Diesbach, den damaligen Propst von St. Ursen und Koadjutor des Bischofs von Basel, zustande gekommen sein. Auch Glareans lebenslange Beziehungen zu Solothurn bezog er in die Betrachtungen ein. Dass die Heraldik für das vermeintliche Stifterpaar unstimmig war, erklärte Amiet damit, dass es sich um ehemalige Wappen desselben handeln müsse. Holbein habe einen alten Altarteppich zum Abmalen bekommen, auf welchem die mittlerweile geänderten Wappen zu sehen seien!³⁵ Und so weiter, und so weiter.



Seiten [106/107] am Buchende, auf die Rust seine Quellenexzerpte schrieb, einen Teil von Amiets Replik in der Neuen Zürcher Zeitung einklebte und sein Credo zur Geschichte notierte. © Doris Huggel, Pfeffingen.

³⁴ Jakob Amiet: Hans Holbein's Madonna von Solothurn und der Stifter Nicolaus Conrad der Held von Dorneck und Navarra. Solothurn 1879, 23.

³⁵ Ebd., 14–17, 27–33, 40–46.

Sicher stürzte sich der gerade dreissigjährige und historisch nicht unbedarfte Rust mit Spannung auf die Lektüre des ihm zugeeigneten Buches. Sicher hatte er sich auf der Kanzlei, aber auch andernorts an manchen Diskussionen über die vielen offenen Fragen um das Bild beteiligt. Und sicher hatte er seine eigenen Hypothesen aufgestellt. Jedenfalls versah er zwei Textstellen mit Bleistiftstrichen bzw. einem Ausrufezeichen und ergänzte bei anderen ihm aus den Quellen Bekanntes mit Tinte.³⁶ Insbesondere die Beifügungen lassen erahnen, dass er sich mit der Thematik betreffend Bild, Stifter, St.-Ursen-, Allerheiligenkapelle etc. schon verschiedentlich befasst hatte.

Auf den hintersten leeren Seiten im Buch kompilierte er sodann eigene Transkriptionen, zur Hauptsache Stellen aus den Solothurner Ratsarchivalien, mit denen er die Ausführungen des Autors wiederum durch zusätzliche Informationen bereicherte. Er scheint die Ratsprotokolle über längere Zeit recht systematisch durchgearbeitet zu haben und exzerpierte neben einigen Abschnitten betreffend die von Amiet angegebene Stifterfamilie Conrad,³⁷ vor allem Passagen, die den Aufindungsort Allerheiligenkapelle hätten erklären helfen. Er kopierte die Exzerpte offenbar mit fortschreitendem Quellenstudium ins Buch, sie unterscheiden sich jedenfalls bezüglich des Schriftdukus, der Schriftgrösse und durch unterschiedliche Federstärke voneinander. Rust akzeptierte dabei die St.-Ursen-Kirche als Ursprungsort, interessierte sich aber stark für die Umstände und den Zeitpunkt der Transferierung des Bildes in die Grenchner Kapelle und erforschte deshalb so weit wie möglich die Baugeschichte der Allerheiligenkapelle. Die Geschichte des 17. Jahrhunderts fasste er wie folgt zusammen: «Am 7. April 1682 wird im Rath zu Solothurn die Frage der Erweiterung der Kapelle zu Allerheiligen besprochen und einer Commission zur Berichterstattung übermittelt. Die Grenchner baten um Vergrösserung der Kapelle und Umänderung derselben in eine Kirche, weil die Wallfahrt in fortwährender Zunahme begriffen. Anno 1683 scheint dieser Umbau vollendet oder erst begonnen worden zu sein. (?) (Siehe Jahrszahl im Kirchlein) Schon von 1683 an und bis 1695, in welchem Jahr sich dann die Unterhandlungen zerschlugen, thaten die Mönche zu Bellelay beim Rath zu Solothurn Schritte, um die Bewilligung zu einer Dislokation ihres Klosters nach jenem schönen Punkte auszuwirken. – Sie wollten sich verpflichten, vorläufig mit 6 Patres den Convent zu gründen, von denen 3 sofort, die 3 andern im Laufe von

³⁶ Ebd., 2, 40, 74, 103.

³⁷ Transkriptionen aus dem Ratsprotokoll 1538, p. 139; Auszug aus dem Ratsmanual von 1538, p. 139 und 1539, p. 20 (Angaben gemäss Rust).

10 Jahren in A. domiciliert werden sollten. Es ward aber nichts aus der Geschichte.» Der Kanzleisekretär fügte noch die Notiz einer abgelehnten Altarbildrestaurierung hinzu, die Jungrat Roggenstil im Jahre 1702 offeriert hatte.³⁸ «Aus einem alten Jahrzeitenbuch von Grenchen» kopierte er ausserdem Folgendes auf die einstige Frauenkapelle in Grenchen Bezügliche: «Der fürnem, fürsichtig und weise H. Johan Schwaller der Zeit Jungrat, verehrt samt seiner ehrenden hausfrau F. Elizabeth von Arx Unser Frawen Bild mit dem Kindlein in einer Taffel von Ölfarben. Blatt 46» und schrieb darunter: «Was war das für ein Bild?».

Rusts Quellenzusammentragung belegt, dass er sowohl Amiets Vermutung, das Bild sei zwischen 1689 und 1717 nach Allerheiligen gekommen,³⁹ zu überprüfen gedachte wie auch die weit verbreitete These, das für die St.-Ursen-Kirche gemalte Bild habe nicht mehr in den Neubau des 18. Jahrhunderts gepasst und sei deshalb frühestens im 18. Jahrhundert nach Allerheiligen gekommen. Damit gehörte er zu den unabhängigen Geistern, die sich als kritische Historiker anderen Szenarien durchaus öffneten und alles zu studieren bereit waren, was der Aufklärung des tatsächlichen Sachverhaltes dienlich war. Wie schön wäre es gewesen, wenn er den Schlüssel zur Geschichte gefunden hätte. Amiets Ausführungen wäre er wohl nur mit hieb- und stichfesten Belegen und Argumenten entgegen getreten, denn dieser galt weit herum nicht nur als juristische, sondern auch als historische Kapazität, und seine Publikationenliste ist lang. Er kannte, wie oben erwähnt, die Stiftsakten von St. Ursen, nahm lebhaftesten Anteil am Madonnenbild und beeinflusste dessen Schicksal nicht zuletzt als Mitglied des Kunstvereins. Seine Meinung vertrat er mit Nachdruck, und sie war weit herum gefragt.

Vögelin schaltet sich ein

Am 16. Januar 1872 schrieb Vögelin an Amiet, er habe die Absicht, alles Material über Holbein, «soweit er in der Schweiz war, zu sammeln und geschichtlich zu verarbeiten als Beitrag zum Leben und Werke dieses grössten Schweizer Künstlers». Vögelin sprach die allgemeine Stiftungsthese an und bemerkte, dass er noch keine Quelle zu

³⁸ Jüngstens findet sich die Baugeschichte zusammengestellt bei: Stefan Blank: Die Kapelle Allerheiligen in Grenchen Kanton Solothurn, Kunstführer GSK Serie 72, Nr. 716. Bern 2002, 5–7.

³⁹ Siehe Amiet 1879 (wie Anm. 34), 2.

dieser Angabe habe finden können.⁴⁰ Amiet bestätigte, dass er keine Dokumente im Zusammenhang mit dem Bild gefunden habe und anerbote sich, für ihn das Stiftsarchiv zu durchsuchen. Vögelin kam im Winter 1872/73 nach Solothurn, wo ihm Amiet das Stiftsarchiv zugänglich machte. Erst im Januar 1878 meldete sich Vögelin wieder und unterbreitete Amiet unter anderem die inzwischen vernommene These, wonach die Basler Familie Zäslin das Bild direkt in die Kapelle von Grenchen gestiftet habe.⁴¹

Zwar sind in Amiets Nachlass keine weiteren Briefpartner belegt, die mit ihm Fragen um die Holbeinsche Madonna erörtert hätten. Die lokalen Interessierten werden das aber bei sich bietenden Gelegenheiten mündlich getan haben.

Nach Erscheinen des Essays eignete Amiet auch Vögelin ein Exemplar zu, für welches sich jener artig bedankte und versicherte, er habe es mit Eifer durchstudiert. Er gestand Amiet zu, die Ursprungsfrage wenigstens in der Hauptfrage durch Kombination gelöst zu haben, «unter der Voraussetzung, dass sich die Stiftung [...] auf den St. Nikolausaltar bezieht. Aus dem Wortlaut ergibt sich das nicht mit Sicherheit [...]». Vögelin formulierte seine Kritik im Gleichgewicht mit Lob. Hauptsächlich stiess er sich am Fehlen von Nachweisen bzw. an grosszügigen, nicht nachvollziehbaren Schlussfolgerungen, und er erbat zu diesen gelegentlich Aufklärung, dies im Hinblick auf eine Besprechung des Buches in der Neuen Zürcher Zeitung. Nebenbei stellte er noch richtig, dass Niklaus Manuel 1530 verstorben sei und deshalb 1554 kein Bild mehr gemalt haben konnte, wie das auf Seite zehn geschrieben stünde.⁴² Unerbittlich wurde er nach den Amietschen «Aufklärungen». Hierzu ein Beispiel: Im Zusammenhang mit seiner Deutung des Bischofs als St. Nikolaus eruierte Amiet als ikonographisches Vorbild das Bild «Die Madonna mit den Heiligen

⁴⁰ Zentralbibliothek Solothurn, Privatnachlass Jakob Amiet, S I 4552/21. Zu Holbein publizierte Vögelin sechs Jahre später: *Der HolbeinTisch in der Stadtbibliothek in Zürich*. Wien 1878.

⁴¹ Zentralbibliothek Solothurn, Privatnachlass Jakob Amiet, S I 4552/21, Briefe vom 30.1.1872, 12.1.1873 und Januar 1878; Bättschmann-Griener (wie Anm. 8) Anm. 324 S. 170.

⁴² Zentralbibliothek Solothurn, Privatnachlass Jakob Amiet, S I 4552/21, Briefe vom Oktober 1879. Amiets Nachlass belegt auch Emma Zetter, Franz Anton Zettlers Tochter, und den Holbeinforscher Albert Woltmann als Buchempfangende. Während sich Emma Zetter einfach dankbar für alle Aufklärungen zeigte, liess Woltmann vernehmen: «Mich hat Ihr Beitrag zur Stiftungsgeschichte des Werkes sehr interessiert. Sie finden gewiss fernerhin noch manche Gelegenheit zu reichen Forschungen, die neues Material zur einheimischen Kunstgeschichte an den Tag bringen.» Zentralbibliothek Solothurn, Privatnachlass Amiet, S I 4542/52 (10.11.1879) und 55 (10.10.1879).

Nikolaus und Martin», einen Holzstich nach Macrino d'Alba um 1495/96, im Museo Capitolino in Rom, das Holbein «während seines Aufenthaltes in Italien vor 1520 gesehen» habe.⁴³ Vögelin antwortete ihm, dass der Bischof nicht der hl. Nikolaus, sondern der hl. Martin sei, und: «Das Gemälde der Madonna mit S. Niklaus und S. Martin kenne ich aus Kuhns <Rom> sehr wohl, konnte aber kaum annehmen, dass Sie dieses Bild mit dem Holbein'schen in irgendwelchen Zusammenhang bringen. Ich sehe nicht den mindesten.»⁴⁴

Mitte März 1880 erschien dann in der Neuen Zürcher Zeitung die angekündigte Buchbesprechung in mehreren Folgen.⁴⁵ Scharfsinnig und sehr detailliert hinterfragte, kommentierte, akzeptierte und verwarf Vögelin die mannigfaltigen Darlegungen, Kombinationen und Schlussfolgerungen der vielen von Amiet behandelten Fragestellungen und Themen um die Holbeinsche Madonna von Solothurn. Vögelin zeigte an Amiets Umdeutung des hl. Martin als Nikolaus auf, wie wichtig der Einbezug von Resultaten aus langjähriger kunsthistorischer Erfahrung jeweils ist. «Man kann nur bedauern, dass die schönen Kombinationen des Verfassers, die uns Holbein in einer interessanten Gesellschaft erkennbarer, zum Theil hervorragender Zeitgenossen vorführen, nicht fester begründet erscheinen und als historische Thatsachen der Holbeinforschung einverleibt werden können.» Amiets ausführliche und beharrende Replik vom Juli im selben Blatt vermochte wiederum nicht zu überzeugen.⁴⁶

Rust und Amiet

Bevor Amiet auf Vögelins Kritik in der Neuen Zürcher Zeitung entgegnete, stand er offensichtlich mit Rust in Kontakt. Rust klebte den Teil von Amiets Replik an Vögelin, der die Frage nach dem Transferdatum des Bildes aus dem St-Ursen-Münster nach Allerheiligen behandelt, in sein Buchexemplar. Seine Ergänzungen in Bleistift geben

⁴³ Bächtli-Griener (wie Anm. 8), 146. Hier S. 145 findet sich auch die Abbildung des erwähnten Holzstiches aus: Albert Kuhn: Roma. Die Denkmale des christlichen und des heidnischen Rom. Einsiedeln 1878. In der Zentralbibliothek Zürich, Handschriften Ms. T 315/1 finden sich in Vögelins Papieren die Briefe Amiets, welche Bächtli-Griener für Ihre Darstellung benutzten.

⁴⁴ Zentralbibliothek Solothurn, Privatnachlass Jakob Amiet, S I 4552/21, 9.10.1879.

⁴⁵ Hans Holbeins Madonna von Solothurn, in: Neue Zürcher Zeitung, Nrn. 73, 74, 76 und 77 vom 13., 14., 16. und 17. März 1880.

⁴⁶ Hans Holbeins Madonna von Solothurn, in: Neue Zürcher Zeitung, Nrn. 208, 209 und 210 vom 26., 27. und 28. Juli 1880.

klar zu erkennen, wie kritisch er diesen Darlegungen gegenüber stand. So konnte er sich nicht versagen, nach folgendem Satz Amiets – einem von vielen «Indizienbeweisen», wie der Jurist seine Konstrukte selber bezeichnete – ein «(Oho!)» anzubringen: «Im Jahre 1763 hätte wohl der höchst kunstsinnige Kantor Hermann, der die Symbolik der innern Ausschmückung des neuen Tempels durch Altargemälde und Statuen ausgedacht und dazu den Plan gemacht, einen Holbein nicht in eine abgelegene Kapelle wandern lassen.»

Ist es möglich, dass Amiet Rust mündlich nicht Paroli bieten konnte, als dieser ihn mit seinen oben erwähnten Quellenfunden konfrontierte? War er besorgt, Rust würde dazu etwas publizieren und wollte er dem vorgreifen? Wie auch immer, Amiet fügte seiner zeitlichen Erklärung des Bildtransfers in der Replik folgende Anmerkung bei: «Wohl schien es möglich, dass das Bild aus der um 1809 abgebrochenen und nicht wieder aufgebauten U. L. Frauenkapelle zu Grenchen nach Allerheiligen kam; allein wir wissen [letzteres von Rust unterstrichen], dass in dieser Grenchener Frauenkapelle im Jahre 1625 der damalige Vogt am Läberberg, Junker Hieronymus Waller, den Altar erneuern liess, wozu Jungrath Johann Schwaller «samt seiner ehrenden Hausfrauen Elisabeth von Arx unser Frawenbild mit dem kindlein in einer taffel von Oelfarben verehrte». Dass dieses «Frawenbild» nicht die Holbein'sche Madonna war, ergibt sich aus einer Eintragung im Jahrzeitenbuch von Grenchen vom Jahre 1628, Fol. 46, wo es heisst: «Das Gemäl in U. L. Frawencapell liessen machen ... HH. Johann Dägischer des Raths unnd Seckelmeister, denne Jungrath Johann Schwaller, der Zeit Kornmesser, denne gab ein jeder 7 Kronen an das fordere gemäld geheimbnisse des Rosenkrantzes der Muttergottes sampt dem vordern fenster einzufassen.» Wir sehen, dass die Schwaller'sche «Taffel von Oelfarben», wozu auch Seckelmeister Dägischer beigetragen, damals neu gemacht wurde, folglich nicht das Holbein'sche Bild sein konnte, welches etwa damals, wie man auch vermuthete, von einem Schwaller dahin verehrt worden sein könnte.» Rust schrieb unter die Stelle zur Grenchener Frauenkapelle: «Amiet hat diese Notiz von mir erhalten W.R.» und am Schluss der Amietschen Ausführungen: «Das können zwei ganz verschiedene Bilder gewesen sein. - » Man kann seinen Ärger fast greifen, dass jeglicher Hinweis, jede Quellenstelle auf immer die gleiche Art von Amiet ins vorgefasste Konzept gepresst oder dann verabschiedet wurde, um die Stimmigkeit seiner Geschichte nicht zu gefährden. Amiet verzichtete damit fahrlässig auf die resultatneutrale wissenschaftliche Methode, im Moment schwer verständliche oder gar unmöglich scheinende Informationen zu sammeln und mit wachsendem Wissensstand wieder zu prüfen.

Möglicherweise betrieb Rust noch weitere Forschungen, die aber nichts erbrachten, das die Quellenstellen im Buch ergänzen musste. Er schloss die Suche ab und schrieb ein Jahr nach Amiets Tod noch als Letztes: «Heute (1884) bin ich mehr als je überzeugt, dass das im alten Jahrzeitenbuch von Grenchen, Blatt 46, erwähnte Schwaller'sche Geschenk unsere Holbein-Madonna war. W. Rust» – der Name mit einem kräftigen Federzug unterstrichen, der Unterschrift, die wir aus vielen Dokumenten aus seiner Hand kennen.

Interessant ist die Tatsache, dass Rust zwar 1891 noch einen kleinen Artikel zur Madonnengeschichte veröffentlichte,⁴⁷ von seinen Zweifeln oder Überzeugungen aber gar nichts verlauten liess. Vielmehr legte er neutral dar, dass aus Amiets Buch hervorgehe, das Bild sei für das St.-Ursen-Münster gemalt, vom Helden von Navarra gestiftet und dann wohl per Zufall in die 1689 gegründete Kapelle zu Allerheiligen gelangt. Der Artikel bringt also Unverfängliches, sozusagen die offizielle Solothurner Meinung, auf welche nicht zuletzt der Prozess Grenchen gegen Zetter und Kunstverein Solothurn – wo Amiet Mitglied war – begründend eingewirkt hatte. Es ist vor diesem Hintergrund anzunehmen, dass sich Rust mit letztlich nicht Beweisbarem in Solothurn lieber nicht exponieren wollte.

Endlich neue Perspektiven

Indes erlebte Rust eine grosse Genugtuung, als nur fünf Jahre später Zetters Sohn, Franz Anton Zetter-Collin, das eine Wappen als das vom Basler Stadtschreiber Johann Gerster nachwies.⁴⁸ Er trug auf das Titelblatt seines Buches nach: «Durch Franz Anton Zetters Untersuchungen 1896 [sic] wurde Amiets Stiftungsgeschichte in allen Teilen durchgetan.» 1896, ein Jahr nach Zetters Publikation, klärte Rudolf Wackernagel das zweite Wappen als das von Gersters Ehefrau Barbara Guldenknopf. Auch Wackernagel vertrat die Meinung, der

⁴⁷ Die Holbein'sche Madonna zu Solothurn, in: Vom Jura zum Schwarzwald, Bd. VIII, 1891, 122 f.

⁴⁸ Franz Anton Zetter-Collin: Die Wappen auf Hans Holbeins Madonna von Solothurn, in: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, Bd. 7, 1895, 467f. Zetter erwähnt, Amiets Wappenthese sei jedem sehr gewagt vorgekommen, der sie kannte. Angesichts des Basler Wappens stellte er fest, dass die Bezeichnung «Madonna von Solothurn» durchaus Bestand haben würde, dies hauptsächlich wegen des abgebildeten Schutzheiligen St. Ursus. Aber auch die Feststellung des Kunsthistorikers Johann Rudolf Rahn, das Bild habe sich 1638 in Solothurn befunden, was er anhand einer Bleistiftskizze des Zürcher Malers und Radierers Conrad Meyer schloss, schienen die Annahme zu begründen. Die Skizze ist abgebildet in: Bättschmann-Griener 1998 (wie Anm. 8), 129.

hl. Ursus deutet auf Solothurn als Stiftungsort und der hl. Martin («nicht Nikolaus!») sei eine Erinnerung an die Martinskirche in Holbeins Herkunftsort Basel, die älteste Kirche der Stadt mit dem Ratsgeläute, in der Gerster eingepfarrt war.⁴⁹ Rust lebte nun in Chur und kümmerte sich nicht mehr aktiv um die Geschichte.

Die Erforschung der historischen und kunsthistorischen Zusammenhänge, in denen das Madonnenbild entstanden ist, war für lange Jahre von der Prämisse verstellt, die Stiftung sei für die St.-Ursen-Kirche in Solothurn gemacht worden, und es dauerte fast hundert Jahre, bis sich mit Oskar Bätschmann und Pascal Griener ausgewiesene Kunsthistoriker des Themas «Solothurner Madonna» umfassend und sorgfältig annahmen. Noch immer ist einzig das Auftraggeberpaar gewiss und die Quellenlage dürftig, dementsprechend werden in ihrer Studie «Hans Holbein d. J. Die Solothurner Madonna. Eine Sacra Conversazione im Norden» (Basel 1998) wissenschaftlich korrekt die aufgestellten Hypothesen und die Ungewissheiten ehrlich deklariert. Es seien hier aus den vielen gut begründeten und nachvollziehbaren Resultaten und Thesen nur die für unseren Zusammenhang wichtigsten erwähnt. Bätschmann und Griener bestimmten über die ikonographische Analyse der abgebildeten Heiligen und die Untersuchung ihrer kultischen Verehrung in Basel und der Schweiz die Basler Martinskirche als ersten Aufstellungsort des Bildes. Unterstützt wird das Ergebnis dadurch, dass Johann Gerster da nicht nur pfarrgenössig war, sondern 1520 gar als Kirchenpfleger fungierte. Das Gemälde dürfte die Funktion eines Epitaphs, nicht eines Altarbildes erfüllt haben, was vor allem die Bildarchitektur nahe legt, welche die Vorstellungen von Triumphbogen und Himmelspforte beinhaltet, deren direkter Durchgang von der Himmelskönigin verstellt ist, und der erst durch die Fürbitte der beiden Heiligen gewährt wird. Holbeins Tafel wird als erasmisch inspiriertes Beispiel der raren reformatorischen Kunstausformung gewertet, die, auf Ornament und Schmuck zwar verzichtend, durch die damals herrschende Bilderfeindlichkeit aber weitgehend verhindert wurde.

Bätschmann und Griener sehen das Verschwinden des Bildes aus der Martinskirche als Folge des Dekrets des Basler Rates von 1528, welches die Entfernung der Bildwerke aus vielen Gotteshäusern anordnete. Vermutlich wurde es danach von Gerster und seinen Nachfahren privat aufbewahrt und erst im späteren 16. Jahrhundert an einen öffentlich zugänglichen Ort auf katholischem Territorium in der Umgebung von Basel verbracht. Der Standort der «Solothurner

⁴⁹ Rudolf Wackernagel: Der Stifter der Solothurner Madonna Hans Holbeins, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 50, Neue Folge Bd. II, 1896, 442–455.

Madonna» war dem Maler Hans Bock d. Ä. im Jahre 1580 bekannt. Er inkorporierte in den mit seinen Söhnen gemalten Zyklus des Marienlebens für den Abt des Klosters St. Blasien im Schwarzwald eine freie Variation dieses Bildes von Holbein. Der Basler Jurist Basilius Amerbach führte zudem in seinem Inventar von 1585–1587 eine von Bock angefertigte Kopie dieses Holbeinschen Jesuskindes, das auf einer Schlange sitzt, auf. Zum Standort gaben aber beide keinerlei Hinweis. In der Darstellung des hl. Ursus im Skizzenbuch von Conrad Meyer (nach 1638) sehen Bättschmann und Griener anders als Johann Rudolf Rahn 1893 keinen Beleg für einen damaligen Bildstandort in Solothurn.⁵⁰

Auf welchen Wegen die «Solothurner Madonna» schliesslich in die Allerheiligenkapelle ob Grenchen gelangte, die Fragestellung, die Wilhelm Rust am meisten bewegte, ist also nach wie vor offen.

⁵⁰ Bättschmann-Griener (wie Anm. 8), 28–30, 107–125.

