

Ueber die Aechtheitsfrage

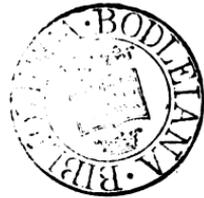
der

Holbein'schen Madonna.

Discussion und Acten

von

Gustav Theodor Fechner.



Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1871.

170. k. 61.

10. 2. 078

Vorwort.

Manchen mag es befremden, der Behandlung einer scheinbar so kleinen Frage als hier vorgeführt wird, so viel Raum gewidmet zu sehen, als der Umfang der Schrift in Anspruch genommen hat, und so viel Fleiss, als der Inhalt derselben verrathen dürfte; — hat doch die Frage weder ein religiöses, noch politisches, noch sociales, noch naturwissenschaftliches Interesse. Aber sie hat bei ihrer scheinbaren Beschränktheit ein nicht unbedeutendes kunsthistorisches und artistisches, zugleich möchte ich sagen, nationales Gemüthsinteresse; und auch diesen, den Frieden der Welt mit ihrem Streit nicht störenden Interessen mag ein Platz wohl gegönnt werden, nachdem die grösseren Weltinteressen wieder Platz dafür gelassen haben.

Es ist ein Hauptwerk, wenn nicht das Hauptwerk der deutschen Malerkunst, zugleich ein Lieblingsbild der deutschen Nation, um dessen Aechtheit es sich handelt und streitet. Der Ruhm des Künstlers, ja in gewisser Weise der deutschen Kunst ist dabei betheiliget. Ein neuerstandenes Exemplar droht den Ruhm des altbekannten, des Stolzes der Dresdener Gallerie, des deutschen Rivalen der Raphael'schen Sixtina, zu nichte zu machen, indem es mit seinen eigenen Aechtheits-

ansprüchen und damit verwachsenen Schönheitsansprüchen dessen Ansprüche bestreitet. Das ist nicht gleichgültig für die Geschichte der Kunst, noch gleichgültig für die Werthschätzung und Wirkung des Werkes. Ja darf ein Bild aus zweiter Hand gegenüber dem aus erster Hand überhaupt noch gefallen? Sonderbare Frage, und doch! . . .

Unnötig übrigens, das Interesse der Frage erst ausführlich zu beweisen, nachdem es sich durch die Menge und den Eifer der Verhandlungen, die schon darüber geführt worden sind, hinreichend bewiesen hat. Diese Verhandlungen sind aber einerseits so zerstreut, laufen anderseits so sehr aus einander und wider einander, und die ganze Frage ist so schwierig und complicirt, dass die Sachlage derselben unübersichtlich zu werden droht, und es wäre immerhin schade, wenn die Vielfältigung der Verhandlungen ihren Erfolg selbst zerstörte. Dazu sind viele dieser Verhandlungen so einseitig ohne Rücksicht auf gegentheilige Gründe geführt, dass sie wohl Partei machen, aber kein triftiges Urtheil begründen können. Also schien es nützlich, einmal die Acten über die Frage in möglichster Vollständigkeit zusammengeheftet vorzulegen und nach so vielem Für oder Wider das Für und Wider sich gegenüberzustellen und möglichst unparteiisch zu discutiren. Diess ist die Aufgabe dieser Schrift.

Nun wird es unstreitig bei den bisherigen Verhandlungen noch nicht sein Bewenden haben, sondern, nachdem schon die Ausstellung des Darmstädter Exemplars in München (1869) sich fruchtbar daran bewiesen, wird die bevorstehende, als eine Art Ereigniss erwartete, Zusammenstellung beider Exemplare in Dresden (vom 15. Aug. bis 15. Oct. 1871) voraussichtlich eine neue Folge derselben bringen. Und vielleicht werden die künftigen Verhandlungen weniger auseinandergehen, wenn die hier gebotene Zusammenstellung der bisherigen die Ueberzeu-

gung aufdringt, dass die möglichen Wege des Auseinandergehens schon erschöpft sind. Jedenfalls gilt es, an die neue Untersuchung nicht ohne Kenntniss dessen, was die früheren Untersuchungen gebracht haben, zu gehen. Also biete ich diese Zusammenstellung nicht bloß zur Kenntnissnahme von den bisherigen, sondern auch als Unterlage für die noch zu erwartenden Verhandlungen denen an, welche sich die Mühe des Rückganges auf die Originaluntersuchungen und ihres Detailvergleiches nicht selbst geben wollen. Der Gedanke und Wunsch, dass sie in dieser Eigenschaft einige Dienste leisten möchte, ist sogar der bestimmende Grund gewesen, sie schon jetzt erscheinen zu lassen, da sonst besser ein Zeitpunkt damit abgewartet worden wäre, wo die Verhandlungen nach der Ausstellung wenn nicht einen, überhaupt schwerlich zu erwartenden, Abschluss, doch Ruhepunkt gefunden.

Endlich mag sich noch ein formelles Interesse an dieselbe knüpfen, was leicht das sachliche der Frage selbst überbieten kann. Man hat hier ein an einem Hauptwerk durchgeführtes Beispiel vor sich, aus welchem man besser als aus irgend welcher allgemeinen Charakteristik den Stand des heutigen Kunsturtheils in historisch-kritischer, artistischer und ästhetischer Hinsicht kennen lernen kann. Hat sich doch dasselbe an keinem Gegenstande mehr abgearbeitet als an diesem, und dürfte es kein vielseitigeres und interessanteres Probeobject für die Bewährung desselben geben. Ist nun das Resultat eines zusammenfassenden Blicks auf die Erfolge, wie sie hier vorliegen, im Ganzen kein sehr erfreuliches, so ist es doch ein instructives und giebt Manches zu denken, was ich den Fachverständigen überlasse.

Ich selbst gebe mich nur für einen Liebhaber der Kunst, der den Kennern dankbar ist für die Bereitwilligkeit, mit der sie die vielfach von ihm in Anspruch genommene Auskunft

und Aufklärung gewährt haben, der in der Discussion fremder Ansichten von keiner persönlichen Leidenschaft beeinflusst ist und ein eigenes Urtheil nur fällt, insoweit er die Vorbedingungen dazu in hinreichenden Vorstudien zu haben glaubt, was in mehrfacher Beziehung, wie namentlich der so wichtigen, aber zugleich bei Holbein so schwierigen Frage der Malweise des Künstlers nicht der Fall ist. *) Ueberhaupt aber ist es mir nicht sowohl darum zu thun, eine eigene Meinung zu verfechten, die in der Hauptsache doch nur auf ein Wahrscheinlichkeitsurtheil hinausläuft [vergl. pag. 30], als, den noch unentschiedenen Kampf der Meinungen so darzustellen, dass jeder sich sein eigenes Urtheil bilden kann.

Diese Aufgabe liess sich nicht in kurzer Darstellung erfüllen; wer es aber zu lang findet, den Ausführungen der Discussion, welche zur Gründlichkeit, und der Reihe der Acten, welche zur Vollständigkeit und Controle doch nöthig schienen, zu folgen, kann sich an das, am Schlusse der Discussion (im 9. Abschnitt) gegebene, Resumé der Hauptpuncte halten und von da nach Anleitung der Verweisungen so weit auf das Detail eingehen, als ihm gefällt. Hiemit hoffe ich es dem Leser bequem genug gemacht zu haben, wenn ich auch solche damit nicht befriedigen kann, welche überhaupt ein in leichtem Fluss gehaltenes kurzes Aperçu vorgezogen haben würden. An dergleichen aber fehlt es überhaupt nicht, man kann solche unter den Acten finden, und ich selbst habe früher eine kürzere und fließendere Uebersicht über die Frage in den Grenzboten (II. 1870) gegeben, welche als vorläufiger Auszug aus dieser Schrift gelten kann, mit dem Gefühle aber, damit doch denen nicht genug gethan zu haben, welche viel-

*) Giebt es aber wohl überhaupt schon in dieser Hinsicht hinreichende Vorstudien? Man vergleiche den 4. und 5. Abschnitt.

mehr wissen wollen, wie es mit der Frage steht, als wie sich der und jener, mich eingeschlossen, dieselbe zurechtgelegt hat. Wer nun den Zweck will, muss auch die Mittel wollen.

Nicht minder streitig als das Aechtheitsverhältniss beider Exemplare unseres Bildes ist das Schönheitsverhältniss derselben und die Deutung ihres Inhaltes, wonach es ausser der Aechtheitsfrage auch noch eine Schönheitsfrage und Deutungsfrage zu behandeln gälte. Hierauf aber ist in dieser Schrift nicht weiter wesentlich eingegangen, als sie mit der Aechtheitsfrage zusammenhängen. Unstreitig zwar dürfte das Schönheitsverhältniss beider Exemplare bei der bevorstehenden Zusammenstellung ein gleiches und bei dem grösseren Publicum wohl selbst noch grösseres Interesse in Anspruch nehmen, als das Aechtheitsverhältniss: aber der subjective Eindruck wird in dieser Hinsicht schliesslich für jeden entscheidend bleiben. Hätte anderseits der Deutungsfrage nach allen ihren Seiten, Wendungen und Phasen eine gleich eingehende selbstständige Behandlung als der Aechtheitsfrage gewidmet werden sollen, so würde der Umfang dieser Schrift sehr erheblich gewachsen sein; die Aechtheitsfrage aber erscheint nicht nur an sich wichtiger, sondern tritt auch bei der bevorstehenden Zusammenstellung directer in den Vordergrund, da es für die Deutung einer unmittelbaren Confrontation beider Exemplare überhaupt nicht ebenso bedarf. Inzwischen ist, meines Erachtens untriftig genug, die Schönheitsfrage so sehr mit der Aechtheitsfrage vermischt worden, dass auch von dieser auf jene in der Discussion fortgehend übergegriffen werden musste, indess die Deutungsfrage nur an einem Punkte wesentlich in die Aechtheitsfrage eingreift, wonach das, was von S. 103 an darüber gesagt ist, hinreichend zur Orientirung und Verwerthung für den Zweck dieser Schrift erschien. Manchem wird es schon zu viel erscheinen.

Die ganze Schrift ist in zwei Hauptabtheilungen unter dem Titel Discussion und Acten getheilt. In der Discussion ist nach den zur allgemeinen Kenntnissnahme von der Frage nöthigen Vorerörterungen die Zusammenstellung und Abwägung der Gründe für und wider, die in unserer Frage eine Rolle spielen, gegeben; in den Acten sind möglichst wörtlich die von den Autoren geführten Verhandlungen selbst gegeben. Wer überhaupt mit Ernst an die Frage geht, wird den Nutzen der Ergänzung beider Abtheilungen durch einander leicht mit dem Bedürfniss derselben empfinden. Da ich nun doch aber gern schon in der Discussion überall, wo es sich einigermaßen schickte, auf die eigenen Worte der Autoren Bezug genommen, so wird man kürzere Stellen der Art in den Acten Zusammenhanges halber wiederholt, hinsichtlich längerer Stellen aber aus den Acten auf die betreffende Stelle der Discussion mit einem u. s. w. und Anführung der Anfangs- und Endworte der citirten Stelle verwiesen finden, wonach sie sich in die Acten einschalten lässt.

Mehrfach wird man in dieser Schrift auf eine früher von mir in mehreren Abtheilungen im Naumann-Weigel'schen Archiv, zum Theil auch daraus im Separatabdruck erschienene, historische Abhandlung verwiesen finden, die S. 145 näher bezeichnet ist. Hierin sind alle alten Nachrichten, die über unser Bild vorliegen (von Fesch, Sandrart, Patin, Wright, Algarotti, Walpole, dem Abrégé, Ochs, dem Amsterdamer Catalog) in wörtlichem Abdruck wiedergegeben, was hier zu wiederholen als eine unnöthige Belastung der Schrift erschien, da ausser der auf S. 64 wiedergegebenen Fesch'schen Nachricht und der von Woltmann mitgetheilten des Amsterdamer Catalogs, welche sich S. 139 findet, die übrigen durch eine gewissenhafte Berücksichtigung, welche man im historischen (6.) Abschnitte dieser Schrift nicht vermissen wird, hinreichend

vertreten werden konnten, ausserdem der Rückgang auf jene frühere Zusammenstellung jedem noch frei steht.

Wo in wörtlichen Anführungen dieser Schrift aus anderen Autoren Einschaltungen zwischen runden Klammern vorkommen, rühren sie von den Autoren selbst her, indess solche zwischen eckigen Klammern von mir eingeschoben sind. Eben so gelten Citate von Seitenzahlen in runden Klammern für die betreffende Originalschrift, in eckigen Klammern für diese Schrift.

Hienach noch eine Bitte. Da die hier gegebene Zusammenstellung der Verhandlungen, welche vor der Dresdener Confrontation der beiden Exemplare unseres Bildes geführt worden sind, durch eine Zusammenstellung derer, welche dieser Confrontation den Ursprung verdanken, noch zu ergänzen sein dürfte, und es mir vielleicht noch gestattet sein wird, diese Ergänzung zu liefern, so bitte ich unter Voraussetzung, dass sie nicht von meiner Seite durch eine hinreichend vollständige oder durchschlagende Arbeit von anderer Seite entbehrlich wird, im Voraus diejenigen, welche sich an jenen Verhandlungen betheiligen werden (zumal wenn es anderwärts als in Deutschen Kunstzeitschriften geschieht), mir, wenn nicht einen besondern Abdruck, doch eine Notiz über den Ort des Erscheinens ihrer Besprechung zukommen zu lassen. *) In Betreff der bisher geführten Verhandlungen habe ich zwar keinen Fleiss gespart, dieser Schrift die möglichste Vollständigkeit zu geben, kann aber doch bei der Zersplitterung der heutigen Literatur nicht darauf rechnen, das Ziel ganz erreicht zu haben; und besorge namentlich, dass mir von den durch die Münchener Ausstellung des Darmstädter Exemplares hervorgerufenen Besprechungen die eine oder andre entgangen sein könnte. Berücksichtigt wird

*) Adresse: Prof. G. Th. Fechner. Leipzig, Blumengasse No. 4.

man solche von C. (Crowe), E. Förster, K. Förster, Th. Grosse, Br. Meyer, W. Schmidt und Woltmann finden. Sollten nun überhaupt noch andre Besprechungen, als man in den Acten findet, vorliegen, oder man sonst etwas an der Vollständigkeit vermissen, so wünsche ich privatim oder öffentlich darauf aufmerksam gemacht zu werden, um die Berücksichtigung in der beabsichtigten Ergänzung nachzutragen.

Schliesslich noch folgende Berichtigung. Das Geburtsjahr Holbein's, auf S. 3 zu 1495 oder 1498 angegeben, wird von Woltmann jetzt zu 1497 angenommen, nachdem die für 1495 sprechende Inschrift auf Anna Selbdritt in Augsburg sich neuerdings als gefälscht erwiesen, wovon mir die Notiz erst nach dem Druck obiger Angabe zugekommen ist.

Leipzig, den 24. Juli 1871.

G. Th. Fechner.

Inhalt.

Erste Abtheilung. Discussion.

	Seite
I. Eingang	1
II. Unterschiede zwischen beiden Exemplaren	9
III. Historische Entwicklung der Aechtheitsfrage in Zusammenhang mit der Schönheitsfrage	49
IV. Die Widersprüche zwischen den Kennern	30
V. Allgemeine Verhandlung. Artistische und ästhetische Gründe .	40
VI. Historische Gründe	57
VII. Die Aechtheitsfrage des Darmstädter Exemplares insbesondere .	77
VIII. Die Aechtheitsfrage des Dresdener Exemplares insbesondere . .	85
IX. Resumé	107

Zweite Abtheilung. Acten.

1) Aloys Ludwig Hirt (1830)	114
2) Franz Theodor Kugler (1845. 1847)	114
3) Ernst Joachim Förster (1852. 1859. 1869)	117
4) Gustav Friedrich Waagen (1853. 1858. 1866)	120
5) Julius Hübner (1856. 1861. 1869. 1870)	124
6) Wilhelm Schäfer (1860)	126
7) Albert v. Zahn (1865. 1867)	127

	Seite
8) Alfred Woltmann (1866. 1868. 1869)	135
9) Gustav Theodor Fechner (1866. 1868. 1870)	145
10) Ralph Nicholson Wornum (1867)	146
11) Karl v. Liphardt (1868)	149
12) Hermann Grimm (1869)	150
13) Gottfried Kinkel (1869)	151
14) Wilhelm Schmidt (1869)	153
15) Theodor Grosse (1869)	154
16) Joseph Archer Crowe (1869)	156
17) Karl Förster (1869)	159
18) Bruno Meyer (1870)	161
19) Jacob Felsing (1870)	166
20) Otto Heyden (1870)	167

Erste Abtheilung.

D i s c u s s i o n .

I. Eingang.

Das Bild, um dessen Aechtheit es sich hier handeln wird, künftig kurz als »unser Bild« zu bezeichnen, ist bekanntlich in zwei Exemplaren vorhanden, welche nach ihrem ständigen Aufstellungsorte als Dresdener und Darmstädter Exemplar unterschieden werden. Das eine, das Dresdener, im J. 1743 als Holbein'sches Bild in Venedig für Dresden angekauft, ist seitdem unter dem Namen der Holbein'schen Madonna schlechthin bekannt, und von allen deutschen Madonnenbildern das einzige, was sich eines über das Kunstpublicum hinausgehenden allgemeinen Interesse's erfreut, und wie in den Räumen der Dresdener Gallerie so an den Wänden der Zimmer der Raphael'schen Sixtina gegenüberzutreten gewagt hat. Das andere, das Darmstädter, ist erst vor noch nicht 50 Jahren aufgetaucht und bis auf die neueste Zeit dem grösseren Publicum ziemlich unbekannt geblieben; hat aber von Anfang herein die Aufmerksamkeit der Kunsthistoriker und Kenner mit immer wachsendem, ja endlich das Dresdener Exemplar fast überwachsendem Interesse beschäftigt und hiedurch endlich auch ein weiteres Publicum zu interessiren und dies Interesse dadurch mehr und mehr zu steigern angefangen, dass es immer entschiedener als Rival des Dresdener aufgetreten ist, und jetzt als wirklich gefährlicher Rival in Schönheit und Aechtheit demselben gegenübersteht. Auch zeigt es bei wesentlicher Uebereinstimmung im Hauptinhalt so viele und so erhebliche

Abweichungen in der Ausführung vom Dresdener Bilde, dass der Streit über den Vorzug des einen oder anderen dadurch die fruchtbarsten Angriffspuncte erhält.

Der Hauptinhalt beider Exemplare besteht darin, dass der Stifter des Bildes, der in der letzten Hälfte des 15. und ersten Hälfte des 16. Jahrh. lebende Baseler Bürgermeister Jacob Meier, mit seiner Familie in andächtiger Haltung vor der, ein nacktes Kind in den Armen haltenden, Madonna dargestellt ist; wonach man beide Bilder nicht selten gemeinschaftlich unter dem Namen der Meier'schen Madonna zusammenfasst, zum Unterschiede von so vielen anderen Madonnen, die Holbein gezeichnet und gemalt hat, von denen jedoch nur das Kennerpublicum etwas weiss. Und es fragt sich, ob das grössere Publicum mehr vom Darmstädter Bilde wissen würde, wenn die Kenner es nicht zum Rival des Dresdener erhoben hätten. Doch trägt natürlich zur grösseren Unbekanntschaft mit dem Darmstädter Bilde bei, dass es nicht ebenso wie das Dresdener in einer öffentlichen Gallerie enthalten, und nicht in Stichen und Photographieen wie dieses verbreitet ist.

Die Aechtheitsfrage hat sich auf das eine wie andere Exemplar zu beziehen, wird aber unsere Aufmerksamkeit mehr bezüglich des Dresdener als Darmstädter Exemplares beschäftigen, da sie bezüglich des Darmstädter für entschiedener gilt als bezüglich des Dresdener, für dieses mehr Für und Wider abzuwägen ist, und das allgemeinere Interesse der Frage sich von selbst dem Dresdener Exemplare mehr zuwendet. Beim Darmstädter Exemplare fragt sich nur: gibt es ein ächtes Bild mehr von Holbein; beim Dresdener, war nicht die Aechtheit und Schönheit des Bildes, das man früher für das ächteste und schönste von Holbein, ja wohl über ihn hinaus hielt, eine grobe Täuschung? Jedenfalls muss eins von beiden ächt sein, es fragt sich nur, welches und ob nicht vielmehr beide? Das ist die kurze Formel unsrer Frage. Unter Aechtheit aber verstehen wir hier wie überhaupt folgendes immer die Abstammung vom jüngern Holbein, dem man von jeher, bevor mit dem Erscheinen des Darmstädter Bildes die Aechtheitsfrage aufgetaucht war, das Dresdener Exemplar wider-

spruchslos zugeschrieben, einem Künstler (geb. 1495 oder 1498, gest. 1543), der als Haupt der alten schwäbischen Malerschule gilt, dessen früheste Künstlerzeit seiner Vaterstadt Augsburg, die mittlere dem Ursprungsorte unseres Bildes, Basel, die letzte England angehört.

Nun sind unzählige Bilder diesem Künstler zugeschrieben worden, die ihm nicht gehören, denn es gab eine Zeit, wo ein altdeutsches Bild von nicht constatirter Herkunft fast blos zwischen Holbein, Dürer und den Cranachs zu wählen hatte*), wogegen jetzt eine Reaction im Gange ist, welche kaum ein oder das andere der unter Holbein's Namen gehenden Bilder unangetastet lässt, so dass unsere Dresdener Madonna, die früher als der Chorführer aller Holbein'schen Bilder galt, in den Anfechtungen, denen sie jetzt unterliegt, nur ein allgemeineres Schicksal theilt.

Da die Kenntniss des Darmstädter Bildes überhaupt noch viel weniger verbreitet ist, als die des Dresdener, so glaube ich zur Orientirung eines weiteren Publicums darüber Einiges vorausschicken zu müssen, was der Kenner leicht überschlagen mag.

Das Bild ist ganz unerwartet in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts zum Vorschein gekommen, indem ein Pariser Kunsthändler Delahante dasselbe nach Berlin zum Verkauf bringt, ohne dass man erfahren hat, wie es in dessen Hände

*) Wornum giebt in seiner monographischen Arbeit über Holbein (p. 45) ein Verzeichniss von nicht weniger als 17 Künstlern »besides some others«, von denen man Bilder unserm Holbein zugeschrieben, und die »some others« möchten leicht eben so viel betragen. — Kinkel (in der Zeitschr. f. bild. K. 1867. S. 167) sagt: »die grosse Bilderausstellung in South Kensington bei London, welche im Sommer 1866 stattfand, führte nicht weniger als 63 sogenannter Holbeins auf, die zum Theil aus zahlreichen, sonst nicht leicht zugänglichen Privatsammlungen hergeliehen waren und wenigstens eine seltene Gelegenheit boten, das Untergeschobene mit dem Aechten zu vergleichen. Die Sichtung fiel schrecklich aus; denn unter jenen 63 Bildern, unter denen viel Schund sich befand, konnten höchstens neun als wirklich von Holbein's Hand bezeichnet werden.«

gekommen ist. *) Nur kann man aus der, auf der Rückseite des Bildes mit einer Hand aus dem Anfang dieses Jahrhunderts auf einem Zettel geschriebenen, Notiz: »No. 82 Holy Family Portraits DD schliessen«, dass es um diese Zeit einer englischen Gallerie angehörte; und ein im Rahmen des Bildes oben angebrachtes Doppelwappen hat einen Anknüpfungspunct geboten, die Geschichte des Bildes bis zu einem früheren Zeitpunkt zu verfolgen, wovon später die Rede sein wird. In Berlin wurde es um 1822 entweder dem Kunsthändler Delahante selbst um 2500 oder nach andrer Angabe dessen Schwager Spontini um 2800 Thaler von Prinz Wilhelm von Preussen für seine Gemahlin abgekauft, und blieb anfangs in Berlin aufgestellt, hiess daher auch anfangs das Berliner Exemplar, bis es im J. 1852 nach Darmstadt übersiedelte. Hirt war es, der im Jahre 1830 das Kunstpublicum zuerst auf das Bild aufmerksam machte, und dabei sofort die grosse Bedeutung, welche es dem Dresdener gegenüber beanspruchen kann, hervorhob. Nicht ungerne dürfte man den Anfang, der damit zu den vielen Discussionen, welche später gefolgt sind, gemacht ist, gleich hier als Eingang auch zu den unsrigen finden. Er sagt:

»Beide Gemälde sind so vortrefflich, dass es schwer sein möchte, einem vor dem andern den Vorzug zu geben, und eines also für die Copie des andern zu halten. Nur an eine Replik von demselben Meister lässt sich denken; welches beider Gemälde aber die Copie des andern sei, möchte auch für den Erfahrensten eine schwere Aufgabe sein. Das Einzige, was wir zu bemerken glaubten, ist, dass das Gemälde in Berlin freier und in einigen Köpfen, besonders der Weiberguppe, kräftiger behandelt sei, als das zu Dresden. Dies haben wir auch bei unsrer diesjährigen Beschauung wieder zu bemerken geglaubt.«

*) Ich selbst habe in Paris desshalb Nachforschungen anstellen lassen, aber Delahante lag eben im Sterben, und es hiess, dass andersher keine Angaben zu erlangen, obwohl ich meinen sollte, es müsste sich noch eine Notiz in seinen Handlungsbüchern finden.

Jetzt befindet sich das Bild im Besitze der Tochter des hohen Käufers, der Frau Princessin Carl von Hessen und bei Rhein in Darmstadt; hat da seinen ständigen Platz in einem Wohnzimmer der hohen Besitzerin, und ist durch die liberale Vergünstigung derselben jedem Kunstfreunde täglich in den Stunden von 12 bis 3 Uhr zugänglich. Während des Sommers und Herbsts im Jahr 1869 war es in der Münchener Ausstellung alter Bilder mit ausgestellt, und beschäftigte da durch die gebotene Gelegenheit zum Vergleiche mit den nebenhängenden besten Nachbildungen des Dresdener Exemplares (dem Steinla'schen Stiche und der Brockmann'schen Photographie nach Schurig) die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde und Kenner mehr als jedes andere Bild. Da aber ein Vergleich zweier Bilder mittelst Uebertragung durch Nachbildungen stets unvollkommen bleibt, so haben alle in München wie früher an den ständigen Plätzen beider Bilder angestellten Vergleiche derselben den Wunsch immer dringender gemacht, dass einmal eine directe Zusammenstellung beider zu Stande kommen möchte. Auch würde diesem Wunsche schon früher entsprochen worden sein, wenn nicht im Jahre 1869 die Münchener Ausstellung, im Jahre 1870 der Eintritt des Krieges dazwischen gekommen wäre. Nun begrüßen wir mit Freuden die Gewährung für dieses Jahr (von Mitte August's an). Sie wird nicht verfehlen, dem allgemeinsten Interesse zu begegnen, und das Interesse für unsre Frage selbst zu steigern. Gewiss, jene Wallfahrt der Künstler und Kunstfreunde, welche nach Algarotti's Berichte stattfand, als das Dresdener Bild nach seinem Ankaufe in Venedig noch bei ihm, dem Vermittler des Kaufes, stand, wird sich in grösserem Maassstabe und unter Bethheiligung eines grösseren Publicums zur Feier des Wiedersehens der durch Jahrhunderte getrennt gewesenen beiden hohen Gestalten wiederholen, die nach erstem Schwestergrusse so zu sagen Auge gegen Auge um die Palme der Schönheit und der Aechtheit ringen werden, um die sie schon aus der Ferne stritten. Jedenfalls werden sich da manche Vergleichspuncte zwischen beiden Bildern, über die bisher nicht recht in's Reine zu kommen war,

fester stellen und der Streit, wenn auch mit wenig Aussicht entschieden oder verglichen zu werden, doch damit eine festere Haltung und ein sichrerer Fundament gewinnen.

Freilich werden mit der unmittelbaren Zusammenstellung beider Bilder noch nicht alle Schwierigkeiten ihres Vergleiches gehoben sein. Denn unstreitig ist es kein reiner Vergleich zu nennen, wenn von zwei Gestalten die eine durch die freie Luft, die andre durch ein trübendes Glas betrachtet wird; und, wenn schon nicht das Gleiche, doch etwas Aehnliches liegt hier vor.

Noch im Jahre 1830 sagt Hirt gelegentlich seines Vergleiches beider Bilder: »indessen steht das Dresdener Gemälde auch dadurch im Nachtheil, dass es trübe geworden ist, und sehr einer Reinigung und eines neuen Firnisses bedürfte.« Dieser Nachtheil aber hat sich jetzt umgekehrt, seit das Dresdener Exemplar, im Jahre 1840, durch den Inspector Schirmer restaurirt, fast im Glanze eines neuen Bildes strahlt, indess das Darmstädter noch mit einem durch Alter gelb gewordenen Firniss überzogen ist *), welcher nicht nur den Gesamnton des Bildes ändert und manche Verschiedenheiten in den Farbentönen auslöscht**), sondern auch der Sicherheit

*) Wenn man das Darmstädter Bild im Ganzen ansieht, bemerkt man den Einfluss des Firnisses nicht, sondern rechnet ihn der Beschaffenheit des Colorits selbst zu, was untriftigerweise von mehr als einem Beurtheiler geschehen ist. Nun ist aber der Firniss an ein paar Stellen des Kleides des weissen Mädchens abgesprungen, wodurch man Gelegenheit erhält, zugleich die grosse Dicke desselben und den Unterschied, den er in der Färbung bewirkt, wahrzunehmen. Man erstaunt über den Contrast, in welchem die Weisse des Kleides an den firnissfreien Stellen gegen das Gelblichbraun des übrigen gefirnissten Kleides erscheint. Auch am Rande des Bildes lassen ein paar firnissfreie Stellen des Himmelhintergrundes das ursprüngliche Blau als Lücken in dem übrigens grünlich gewordenen Himmel wahrnehmen.

**) Zum Beispiel: Waagen (ein. Bem.) findet die Behandlung des Kopfes der Maria so wie der andern Figuren (mit Ausnahme des Bürgermeisters) auf dem Dresdener Bilde »zarter und mehr ins Einzelne gehend« als auf dem Darmstädter, und knüpft daran sogar Vermuthungen über die verschiedene Bestimmung beider Bilder, indess v. Zahn wahr-

kunsthistorischer Schlüsse, die man aus dem Colorit ziehen möchte, und wirklich vielfach rücksichtslos auf den Firnis gezogen hat, Abbruch thut, jedenfalls das Darmstädter Bild nach einer Hauptansicht in unvergleichbarem Zustande mit dem Dresdener erhält. Nun kann allerdings dieser Firnisüberzug dem Darmstädter Bilde insofern zum Vortheil gerechnet werden, als er den etwas grellen Contrasten des Dresdener gegenüber wesentlich beiträgt, dem Colorit des Darmstädter die wohlthuende einheitliche Haltung zu verleihen, die man nicht umhin kann, wirklich als einen der Vortheile desselben vor dem Dresdener anzuerkennen, und Prof. Felsing erklärte aus diesem Grunde in einer Unterhaltung mit ihm vor dem Bilde, dass er den Firnisüberzug um keinen Preis missen möchte. Nicht nur aber, dass dessen günstiger Gesamteinfluss namentlich im Ersteindruck durch den ungünstigen der dunkeln Färbung, welche der Firnis dem ganzen Bilde verleiht, selbst bei manchen Kennern überwogen worden ist, und wesentliche Einzelheiten des Bildes noch besonders dadurch leiden (v. Zahn S. 6), möchte die Mehrzahl der Kenner überhaupt vorziehen, das Bild mit seinen angeborenen Vorzügen mit dem Dresdener in die Schranken treten zu sehen, um so mehr als zu hoffen, dass sich durch eine Restauration des Darmstädter Exemplares keinesweges die starken Contrasten des Dresdener einfinden würden. Denn da man für die auffällige braune Röthe in Gesicht und Hand des Stifters und der mittlern Frau des Dresdener Bildes im Darmstädter Bilde ein natürliches Fleischcolorit erblickt, und die im Dresdener Bilde mühsam unterscheidbaren Falten der schwarzen Gewänder im Darmstädter trotz des Firnisses viel besser, sogar mit einer Wässerung des Stoffes, unterscheidet, so ist vorauszusetzen, dass an den starken Contrasten des Dresdener Bildes ein stärkeres Nachdunkeln namentlich der dunkeln Gewandmassen, als im Darmstädter Bilde stattgefün-

scheinlich findet, dass der Firnis die betreffenden »Verschiedenheiten in den Farbentönen des ursprünglichen Colorits [im Darmstädter Bilde] nur verwischt« habe.

den, die Hauptschuld trage, wonach eine Restauration des Darmstädter Bildes die Vortheile ohne die Nachtheile der Auffrischung mit dem Dresdener theilen dürfte.

Wie schön und instructiv nun müsste es sein, das Darmstädter erst in seinem jetzigen, und nach aufgenommenem Protocoll darüber, noch einmal in seinem neuen, dem wirklich alten viel mehr entsprechenden Zustande mit dem Dresdener zusammengestellt zu sehen; und, was v. Zahn (S. 6) von der »überaus schönen« ursprünglichen Wirkung seines dereinst lichtblauen, jetzt in's Bläulichgrün verschossenen, Gewandes voraussetzt, am ganzen Bilde bewährt und wiederhergestellt zu finden.

Aber es wäre unbescheiden von unserer Seite, in dieser Hinsicht mehr als eine Ansicht aussprechen zu wollen.

Insoweit überhaupt ein Vergleich nach Nachbildungen geschehen kann, wird man sich betreffs des Dresdener Exemplares an den bekannten Steinla'schen Stich oder die nicht minder bekannte Brockmann'sche Photographie nach der Zeichnung von Schurig zu halten haben, indess für das Darmstädter Exemplar die vor noch nicht langer Zeit erschienene Photographie nach Felsing's Zeichnung zu Gebote steht; auch gewährt für die allgemeinsten Compositionsverhältnisse beider Bilder die Zusammenstellung ihrer Umrisszeichnungen in einem aus dem Naumann-Weigel'schen Archiv besonders abgedruckten Schriftchen v. Zahn's (das Darmstädter Exemplar der Holbein'schen Madonna. Lpzg. 1865) einen nützlichen Anhalt, welches Schriftchen überhaupt nicht nur das Ausführlichste und Gründlichste enthält, was bisher über den Vergleich beider Bilder existirt, sondern sich auch durch eine Unparteilichkeit auszeichnet, die man in andern Darstellungen dieses Vergleiches nur zu oft vermisst.

Sehr zu bedauern ist, dass weder vom Dresdener noch Darmstädter Exemplare Originalphotographien zu haben sind, die, so viel zu wünschen sie für den Laien übrig lassen mögen, doch für den Kenner durch keine Copie oder Photographie nach einer Copie zu ersetzen sind. Auch bei unsrer Frage aber erfordert es die grösste Vorsicht, nach letztern zu urtheilen.

Von Bildern der Dresdener Gallerie Originalphotographieen abzunehmen, ist meines Wissens überhaupt verwehrt, ich weiss nicht aus welchem Grunde, da doch in andern Gallerieen unter angemessenen Beschränkungen die Erlaubniss dazu ertheilt wird. Vom Darmstädter Exemplar giebt es zwar einige wenige Originalphotographieen, die aber nur durch private Begünstigung zugänglich, sehr unvollkommen, sehr schwarz sind, und, unstreitig wegen falscher Schattirungen, den Ausdruck der Madonna und des Kindes nicht richtig wiedergeben, was Grund gewesen sein mag, von einer Vervielfältigung derselben abzusehen. Vielleicht würden sie nach Entfernung des gelben Firnisses besser gelingen.

Auf Hirt folgend haben sich an den Discussionen über das Aechtheits- und Schönheitsverhältniss beider Exemplate nach der Reihe betheiliget: Kugler, Waagen, J. Hübner, Schäfer, v. Zahn, Woltmann, Wornum, Fechner, Kinkel, E. Förster, W. Schmidt, Crowe, K. Förster, Br. Meyer, wozu mir noch private schriftliche Urtheile von Felsing, H. Grimm, Th. Grosse und v. Liphardt vorliegen. Eine Uebersicht des Ganges, den die Verhandlungen derselben genommen haben, wird im 3. Abschnitte folgen.

II. Unterschiede zwischen beiden Exemplaren.

Ohne hier auf einen descriptiven Vergleich beider Bilder nach allen Beziehungen und in allem Detail eingehen zu wollen, welcher Zweck und Grenzen unserer Aufgabe überschreiten würde, ist doch theils einiger Hauptverschiedenheiten zu gedenken, welche in allgemeiner Weise bei der Aechtheitsfrage mit in Rücksicht kommen, theils einiger Einzelheiten, welche mit besonderem Gewichte in dieselbe eingreifen. Der nur scheinbaren Unterschiede, welche der alte Firnisüberzug des Darmstädter Bildes und das stärkere Nachdunkeln mancher Theile des Dresdener zwischen beiden hervorrufft, ist schon im vorigen Abschnitte gedacht.

Das Darmstädter Bild ist nach allen Dimensionen etwas kleiner und dabei verhältnissmässig niedriger als das Dresdener Bild, ohne dass die Figuren, abgesehen von einer geringen Verkürzung nach der Höhe, welche die meisten erfahren haben, wesentlich kleiner sind, so dass der ganze Inhalt des Bildes nur enger zusammengeschoben und die Proportionen desselben zu ihrem Nachtheile gedrückt erscheinen, worauf später eingehender wird zurückzukommen sein. Erhebliche Veränderungen der Architectur zwischen beiden Bildern stehen hiermit in Zusammenhange. Die etwas schlankere Figur der Dresdener Madonna trägt ein dunkelgrünes Kleid, wogegen das der Darmstädter ursprünglich lichtblau, jetzt durch den Einfluss des Firnisses bläulichgrün ist. *) Der Gesichtsausdruck der Dresdener Madonna ist nach der Mehrzahl der bisherigen Stimmen, denen ich die eigene beigeselle, vermöge einer Durchdringung von Hoheit und Holdseligkeit — wofür freilich Gegner derselben neuerdings andre Ausdrücke suchen **) — gewinnender, und ruht auf einer feineren und edleren Architectur von Zügen. Hiegegen wird der Ausdruck der Darmstädter Madonna verschiedentlich als der einer grösseren Majestät, Würde, Erhabenheit, Strenge, Herbigkeit, Entschiedenheit, Charakters, Ernstes, grandioser Feierlichkeit, religiöser Weihe bezeichnet, Ausdrücke, die ich in der That sämmtlich gebraucht, doch jedenfalls Herbigkeit und Strenge zu viel gesagt finde; es widerspricht der doch freundliche Zug um den Mund. Anderwärts freilich wird statt einer grandios feierlichen »eine gewöhnliche reizlose Erscheinung« in der Darmstädter Madonna gesehen. Nun, man wird ja selbst sein Urtheil bilden können,

*) Der Angabe Schäfer's, dass die dunkelgrüne Farbe des Gewandes der Dresdener Madonna von einer Uebermalung herrühre, welche ein darunterliegendes Muster durchscheinen lässt, wird von v. Zahn entschieden widersprochen; vielmehr seien »die entschieden ursprünglichen feinen Haarpartien über den dunkeln Ton angemalt«. Hiegegen liegt nach ihm »unter dem graugrünen Ton des Mantels der Darmstädter Maria eine vielleicht ursprünglich auf die typischen Farben der Marienbekleidung berechnete rothe Untermalung«.

**) Vergl. den 3. Abschnitt.

wenn beide Bilder erst neben einander stehen, und ein wiederholtes Zurückkommen auf die Betrachtung den endgültigen Eindruck sichert. Jedenfalls dürfte, so weit ich nach den mir bis jetzt zugekommenen Stimmen urtheilen kann, das grössere Publicum den wenigen Kennern, die unter dem Einflusse ihrer Aechtheitsansicht den wichtigsten Punct des ganzen Bildes, den Kopf der Madonna, im Darmstädter Bilde dem Kopfe im Dresdener gleich schätzen oder darüber stellen, nicht beipflichten.

Hiegegen steht im charakteristischen und lebendigen Ausdrucke einiger Nebenfiguren, insbesondere der mittleren und jüngsten weiblichen Figur, so wie in der Ausführung mancher Einzelheiten, als namentlich des Kopfputzes des knieenden Mädchens und des Teppichs, das Dresdener Bild gegen das Darmstädter zurück. Auch der Bürgermeister hat im Darmstädter Bilde einen mehr erhöhten Ausdruck, indess er im Uebrigen durch ungeschickte Retouchen [s. unten] im Nachtheil erscheint. Einer der interessantesten Unterschiede aber liegt darin, dass das Kind der Darmstädter Madonna lächelt, als freundliches Christkind erscheint, indess das der Dresdener das bekannte Aussehen eines kranken Kindes hat, so dass sich die beiden Exemplare in die beiden Ansichten, die über das Kind bestehen, getheilt zu haben scheinen.

Ueber den Vergleich der Malweise beider Bilder ist es schwer, bei der so verschiedenen Beurtheilung derselben Seitens der Kenner, und den grossen Schwierigkeiten, welche der gelbe Firnisüberzug des Darmstädter Bildes einerseits, das starke Nachdunkeln mancher Theile im Dresdener Bilde anderseits der Beurtheilung und dem Vergleiche des ursprünglichen Colorits entgegenstellt, etwas ganz Einwurfsfreies und scharf Zutreffendes zu sagen. Auf Rechnung des Firnisses, — um hierauf noch mit einigen Worten zurückzukommen — möchte insbesondere das wärmere bräunlichere Colorit des Darmstädter Bildes zu schreiben sein, worauf Manche als charakteristisch für Holbein besonderes Gewicht legen; auch die grössere Breite der Durchführung, die Waagen von dem Darmstädter Bilde

bemerkt, vielleicht in so fern nur scheinbar sein, als sie von Verwischung mancher Verschiedenheiten des ursprünglichen Colorits durch den Firniss abhängen könnte, indess die grössere und zu stärkeren Contrasten führende Dunkelheit der hauptsächlichsten Gewandmassen und die braune Röthe an Gesicht und Händen einiger Nebenfiguren im Dresdener Bilde nach schon früher gemachter Bemerkung von einem stärkeren Nachdunkeln abhängen könnte. *) Fand ein solches statt, so würden beide Bilder zum Theil mit verschiedenen Farbstoffen gemalt sein müssen, und dies bei der Erwägung, ob sie von demselben Autor herrühren, Mitrücksicht verdienen. Jedoch thut in dieser Hinsicht eine genauere sachverständige Untersuchung noch noth.

Um auch ein Wort von Unterschieden in der Malweise zu sagen, die nicht auf vorige Umstände geschrieben werden können, so ist nach Waagen's Ausdrücke das Darmstädter Bild »in einem sehr soliden Impasto« gemalt, indess das Dresdener nach Karl Försters Ausdruck, der die Farbe des Darmstädter Bildes sogar eine »schwere, gequälte« nennt, eine »leichte, fast hingehauchte Touche« verräth, Th. Grosse aber die Farbentechnik beider Bilder abgesehen von Specialitäten überhaupt fast übereinstimmend findet. Wer sich weiter über die Angaben der Autoren belehren will, findet die wörtliche Anführung derselben unter den Acten, eine Zusammenstellung darüber im 4. Abschnitt. Am besten aber wird es sein, nach den, durch die bisherige Entfernung beider Exemplare bis zu gewissen Grenzen entschuldbaren, Widersprüchen in diesen Angaben ein defini-

*) Im Allgemeinen zwar legt man dem gebräuchlichen Roth nicht die Eigenschaft nachzudunkeln bei; aber wer kann wissen, welcher Farbstoffe sich der Künstler zum Malen oder Untermalen des Roths bedient hat. Es scheint mir jedenfalls schwer denkbar, dass die natürliche Fleischfarbe des Bürgermeisters an Gesicht und Händen, welche das Darmstädter Bild zeigt, im Dresdener Bilde als einem zweitemaltem absichtlich sollte in ein Braunroth verwandelt worden sein, welches den Teint eines Feuerarbeiters darzustellen scheint, mag Holbein selbst oder ein fremder Künstler der Autor des Dresdener Bildes sein.

tives Urtheil über das Verhältniss der Malweise beider Exemplare bis zu ihrer Confrontation dahinzustellen.

Das Dresdener Bild hat im J. 1840 einer als sehr geschickt anerkannten Restauration unterlegen, dass man aber irgendwelche einzelne störende Retouchen daran bemerkt habe, ist mir nicht bekannt. Auch am Darmstädter Bilde erwähnt keiner der früheren Beobachter, Hirt, Kugler, Waagen, v. Zahn, Wornum solche gefunden zu haben, was davon abhängen kann, dass keiner eine Untersuchung darauf ausdrücklich gerichtet haben mag; Woltmann aber erklärt nach »genauster Untersuchung des Bildes in allen Einzelheiten« unter günstigsten Verhältnissen ausdrücklich: »er habe nicht die leiseste Retouche bemerkt, die Erhaltung sei vollkommen«, und Bruno Meyer stimmt ihm nach entsprechend genauer Untersuchung darin bei: »das Bild sei wunderbar intact«.

Diesen Autoritäten gegenüber jedoch haben wir zu registriren: den Kenner v. Liphardt, der bei einem ersten Besuche des Bildes das ganze Bild glaubte für unächt erklären zu müssen, bei einem zweiten Besuche aber sich überzeugete, »dass dasjenige, was ihn früher in den Köpfen störte, namentlich in dem des Bürgermeisters, Folge von schlechten Retouchen sei.« — Hiemit ganz einstimmig, obwohl ganz unabhängig davon, den Künstler Th. Grosse, welcher schreibt, »dass ihm über den Kopf des Bürgermeisters fremde Hände gekommen zu sein scheinen«, — weiter W. Schmidt, der »hier und da ein paar Löcher ungeschickt zugestopft« findet. — Endlich Crowe, Künstler und Kenner zugleich, nach welchem in der, übrigens »in untadelhaftem Zustande« befindlichen Tafel leider Abreibung und Retouche, so mässig sie an sich sind, gerade Stellen betroffen haben, wo sie die empfindlichste Entstellung verursachen. Stirn und Haar der Jungfrau lädirt, die Schatten um Augen und Nase neu übergangen, Kopf und Achsel des Christuskindes in den dunklen Parteen aufgefrischt, das Ohr desselben aufs Aeusserste verstümmelt, auch Mund und Kinn des knieenden Mädchens rechts nicht unbertührt geblieben.«

Also einige Retouchen und hiemit Einiges, was nicht von

Holbein ist, wird es doch wohl in dem Darmstädter Bilde geben; nur dass Retouchen eines ächten Bildes dasselbe noch nicht unächt machen.

Von wichtigerem Belange für die Aechtheitsfrage sind einige Abweichungen zwischen beiden Bildern in Kleinigkeiten, die insbesondere für die Frage, welches von beiden Bildern das erstgemalte sei, Aufschluss versprechen oder geben, und die wir hier nur nach ihrem Thatbestande anführen, um später [Abschnitt 5] darauf Rückbezug zu nehmen.

1) Das untere nackte Kind zeigt im Darmstädter Bilde eine, im Dresdener Bilde fehlende Eigenthümlichkeit, die meines Wissens zuerst von W. Schmidt wie folgt hervorgehoben worden ist.

»Sonderbarer Weise hat im Darmstädter Exemplar die rechte Hand des nackten Knäbleins unten insofern einen Finger zu viel, als der Daumen durch die Hand des Jünglings gedeckt wird und doch noch fünf andere Finger sichtbar werden; ein Verstoß, den sich wohl der Meister, kaum aber der Copist, wenn er ihn nicht im Originale fand, erlaubt haben würde.«

Da ich bei Betrachtung des Darmstädter Bildes eben so wenig als frühere Beobachter auf diese Kleinigkeit aufmerksam geworden, und weder in der Umrisszeichnung von Zahn's noch in der Photographie nach Felsing's Zeichnung eine Spur des überzähligen Fingers fand, habe ich der Erwähnung desselben in meiner Abhandlung in den Grenzboten ein Fragezeichen zugefügt, in dem Gedanken, es könne vielleicht eine Kleinigkeit an dem, von der Hand des Knaben umfassten, Aermel des Jünglings den täuschenden Anschein einer nur eben noch darüber hervorsehenden Kuppe eines sechsten Fingers gegeben haben, denn so scheint sich derselbe darzustellen. Aber nicht nur, dass nach Schmidt auch Crowe und Br. Meyer des sechsten Fingers gedenken, erhalte ich auf meine Anfrage deshalb bei Prof. Felsing folgende Auskunft :

»Der scheinbar sechste Finger war mir längst vorher, ehe ich meine Zeichnung machte, bekannt, ohne mich im Mindesten daran zu stossen, oder auch ein weiteres Motiv für oder wider die Priorität unseres Bildes darin finden zu wollen. Das Händchen des kleinen Knaben ist in einer Weise gezeichnet, dass der erste in die Höhe stehende Finger als Daumen gedacht gewesen sein konnte, und

in der Ausarbeitung die Stelle des Zeigefingers bekommen hat: Es ist damit Nichts zu beweisen.«

Auch E. Förster fasst den Zeigefinger offenbar nur als verzeichneten Daumen, und lässt damit den sechsten Finger wegfällen, indem er sagt: »der Daumen der rechten Hand des Kindes sei viel zu gross und auch sonst verzeichnet (so dass sie sechs Finger zu haben scheint).«

Hiegegen fasst Br. Meyer die Sache so auf: »die rechte Hand des kleinen Knaben hat fünf Finger, von denen keiner ein Daumen ist, weil der aufgerichtete Zeigefinger zugesetzt und der kleine aus Versehen nicht getilgt ist.«

2) J. Hübner erwähnt in einem Schreiben an mich eines von ihm entdeckten »Pentimento an der rechten Hand des Knabens auf der Brust des stehenden Kindes« im Dresdener Bilde, ohne jedoch dasselbe näher zu bezeichnen.

3) Ueber das ganze Gesicht und den Stirntheil der Haube der ältesten weiblichen Figur läuft im Darmstädter Bilde ein dunkler, scharf begrenzter Schatten*), an dessen Stelle sich im Dresdener Bilde nur eine schwächere, minder scharf begrenzte Schattirung findet**), und die Hauptbegrenzung jenes Schattens scheint den sichtbaren Theil der Umrisslinie des (übrigens hinter dem Kopf der Alten sich versteckenden) Aermels der Madonna genau zu vervollständigen, nur dass, so viel ich bemerken konnte, noch eine Fortsetzung der Schattirung oben rechts und unten über das Kinn geht, welche mit der Ausdehnung der Dresdener Schattirung stimmt. Nun hat zuerst Suermondt eine Ansicht aufgestellt, die nach dem Augenschein viel für sich hat, der dunkle Aermel der Madonna sei zuerst gemalt und durch Gesicht und Kopfhülle der Alten, die später darüber gemalt worden, nur durchgedrungen. Woltmann (Südd. Pr.) hat diese Ansicht acceptirt und nebst einem damit zusammenhängenden Pentimento (Correctur des Bildes

*) In der Photographie nach Felsing zu hell.

**) Untrifftig ist, was Waagen (ein. Bem.) sagt, und C. in den Grenzboten wiederholt, dass das Gesicht der Dresdener Madonna in vollem Licht gehalten sei, vielmehr geben Steinla's Stich und Brockmann's Photographie, woran man sich überall vom Gegentheil überzeugen kann, das Original in dieser Hinsicht triftig wieder.

durch den Autor selbst) als einen Grund für die Priorität des Darmstädter Bildes geltend gemacht, wogegen W. Schmidt derselben widerspricht, so dass erst die genauere Untersuchung bei der künftigen Zusammenstellung lehren muss, ob sie im Rechte bleibt. Die bisherigen Verhandlungen darüber s. in der folgenden Einschaltung.

Woltmann in d. südd. Presse: »Vom Darmstädter Bilde hat sich auch noch ein interessantes Pentimento herausgestellt. Von jeher war man über den dunkeln Ton im Gesicht der Frau zunächst der Madonna in Verlegenheit, einige wollten in demselben einen Schlagschatten, andere einen Streifen im Firnis sehen. Herr Suermondt hat kürzlich, bei einer Untersuchung in München, das Richtige entdeckt: Die Gestalt der Alten ist erst später hineingemalt und der blaue Ärmel ist durch das darüber gemalte Gesicht durchgewachsen, daher dieser Ton, der wie ein unmotivirter Schatten aussieht. Damit steht ein zweites Pentimento in Zusammenhang: der Contour des Pfeilercapitals sprang ursprünglich nicht so stark heraus; man erkennt einen früheren Umriss etwas weiter links, und darunter das verticale Schaftende, das jetzt vom Kopftuch der älteren Frau bedeckt wird. [Hiernach die triftig motivirte Bemerkung, die Alte sei unstreitig eine bei Stiftung des Bildes schon verstorben gewesene, die jüngere Frau daneben eine damals noch lebende Frau des Stifters]. Erst während der Arbeit mag dem Stifter der Gedanke gekommen sein, auch der Seligen einen Platz im Bilde anzuweisen. Ursprünglich ist in der Composition nicht auf sie gerechnet, dem Bürgermeister entspricht anderseits die mittlere Frau — man sieht es an der Höhe des Kopfes — und das junge Mädchen den beiden Knaben. Die Einfügung der älteren Frau veranlasste erstens wohl, dass die beiden andern Figuren stark nach dem Rande zu gerückt wurden und zweitens beengte sie auch die Figur der Madonna. Der Copist bemerkte dies wohl und verschaffte der Hauptgestalt mehr Raum.«

Nun kann man es freilich für den ersten Anblick unbegreiflich finden, dass der Künstler aus der symmetrischen Gesamtanordnung, wie sie sich jetzt zeigt, von vornherein ein Hauptglied sollte haben fehlen lassen wollen; denkt man sich die Alte weg, so kommt die ganze Composition so ausser Geschick, dass man Holbein dergleichen von vornherein nicht zutrauen kann; und ich habe harte Aeusserungen von Künstlern über Woltmann's Voraussetzung gehört. Aber die Ansicht wird möglich, wenn man sich denkt, wie ja auch Woltmann gedacht hat, der Künstler habe überhaupt erst mit zwei Figuren auf weiblicher Seite drei Figuren auf männlicher Seite das Gleichgewicht halten wollen, habe die Madonna in diesem Gedanken fertig gemalt, aber, ehe er zu der weiblichen Gruppe gekommen,

den Plan geändert, und diesen nun auf drei Figuren weiblicherseits dreien männlicherseits gegenüber angelegt, vielleicht eben deshalb, weil er gefühlt, mit zwei Figuren gegen drei sei minder gut auszukommen; habe aber auch demgemäss die zwei jüngeren weiblichen Figuren etwas anders gerückt, als früher beabsichtigt, nur mit möglichster Beibehaltung ihrer Höhenstellung. Dass aber wirklich alte Künstler auch wohl mit zwei gegen drei in ähnlichen Fällen auszukommen suchten, kann ich selbst aus einem, unterm Bilde in der Gesamtanordnung analogen, auf Memling geschriebenen, Beispiele des Breviario Grimani Nr. 94 belegen, wo auf einer Seite der Maria zwei, auf der andern drei heilige Frauen knieen; auch hat Holbein selbst in einer Handzeichnung dem, als grossen Herrn dargestellten, Apoll auf einer Seite vier, auf der andern fünf Musen beigegeben; so dass also die Beobachtung einer festen Zahlensymmetrie in dergleichen Fällen nicht als bindend gelten kann. Inzwischen weit wahrscheinlicher als Woltmann's Ansicht schiene mir doch, dass Holbein den Plan von vornherein auf die drei weiblichen Figuren, die wir jetzt im Bilde sehen, angelegt, aber die Alte eben so weit nach rechts (für subj. Standp.) vom voll ausgemalten Aermel der Madonna habe rücken wollen, als der Alte gegenüber nach links davon absteht, was ja von vornherein das Natürlichste scheint; aber, weil er gefunden, dass dann mit dem Raume für die weiblichen Figuren im Ganzen nicht auszukommen, die Alte nun bis über ein Stück des Aermels hinaus vorgerückt habe. So unter Voraussetzung, dass Suermond recht hat. Inzwischen widerspricht wie gesagt Schmidt der Ansicht Suermond's und Woltmann's in d. Zeitschr. f. bild. Kunst mit folgenden Bemerkungen:

»Dass die Verstorbene nachträglich noch über schon fertige Theile hineingemalt ist, wenn auch von Holbein selbst, wie W. meint, und dass der Schatten auf ihrem Gesicht und Kopftuch durch das durchgewachsene Blau des Aermels bewirkt werde, will mir nicht recht einleuchten. Vor Allem ist der betreffende Theil eben so pastos gemalt, als die andern, aber nicht etwa über den bereits fertigen Aermel, wodurch ein doppelter Auftrag entstanden sein würde, sondern ganz gleichmässig, und sodann findet sich der gleiche Schattenton des Fleisches und Kopftuches mit derselben Nüancirung auch bei den andern Figuren und den übrigen Theilen des betreffenden Kopfes, wo Schatten vorkommen. Wäre das Blau durchgewachsen, so wäre auch der Ton ein anderer. Er ist wohl als Schlagschatten zu betrachten, da die Frau am weitesten zurückstehend von dem Aermel der Madonna sehr gut einen solchen empfangen kann, und der Schatten zudem der Todten ein, wohl beabsichtigtes, unterschiedenes Ansehen verleiht.«

Ich selbst möchte fragen, warum nicht das blaue Kleid der Madonna eben so durch das Kleid und die Hand der Alten durchge-

wachsen sein sollte, als der Aermel durch Haube und Gesicht derselben, wovon sich nichts zeigt; stelle übrigens die Entscheidung dahin, hoffend, dass die künftige Zusammenstellung beider Bilder eine neue gründliche Untersuchung mit einer solchen bringen wird.

4) Prof. Felsing hat mir im Interesse der Prioritätsfrage folgende Bemerkung mitgetheilt.

»Bekanntlich hat in den Baseler Handzeichnungen der drei Köpfe die Tochter im weissen Kleide aufgelöste Haare ohne den perlenreichen Kopfputz; genau so weit wie die aufgelösten Haare in der Zeichnung herabreichen, schimmert ein röthlicher Ton unter der Farbe des dunkeln Kleides der mittleren Frau durch, so dass mit Sicherheit gefolgert werden muss, dass die röthlichen Haare der Tochter in dem ersten Bilde herabfallend, wie in dem Naturstudium gemalt waren, und erst nachher, mit grosser Liebe und Ausführung, der Perlenschmuck mit Flechten an deren Stelle gesetzt worden ist.«

5) Weiter dürfen nicht ausser Beachtung fallen: der schon oben erwähnte Unterschied zwischen dem lächelnden Ausdrücke des Darmstädter und weinerlichen Ausdrücke des Dresdener Kindes; — das im Darmstädter Bilde fehlende leise Unterkinn, welches der Madonna im Dresdener Bilde zugefügt ist; — und die, schon im Dresdener Bilde umfängliche, im Darmstädter Bilde ungeheuerliche, Kopfhülle der ältesten weiblichen Figur, so wie die verschiedene Weise, wie sie sich in beiden Bildern mit der Kopfhülle der mittleren Frau verbindet.

6. Nach einer aus eigener Untersuchung geschöpften Bemerkung des Hofmalers Otto Heyden in Berlin ist das Darmstädter Exemplar auf Leinwand gemalt und nur auf eine Holztafel aufgeklebt; indess das Dresdner Bild bekanntlich direct auf Holz gemalt ist. (Erste Beil. für die berl. Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen, 1870. Nr. 271.)

III. Historische Entwicklung der Aechtheitsfrage in Zusammenhang mit der Schönheitsfrage.

So lange bekannt das Dresdener Exemplar schon ist, so ist doch von einer Aechtheitsfrage bezüglich desselben vor Auftreten des Darmstädter Exemplares nichts bekannt. Seine Aechtheit stand vielmehr bis dahin ausser Frage. War es doch in Venedig als Holbein'sches Bild von Algarotti angekauft; nach Venedig war es von Amsterdam gekommen, wohin alte Nachrichten ein aus der Stifterfamilie Meier stammendes Bild von seinem Ursprungsorte Basel kommen liessen, ohne auf ein andres als unser Bild zu passen. Bedenken aber, dass die Ausführung des Bildes Holbein's nicht würdig oder Holbein's Charakter nicht angemessen sei, wie sie jetzt, und zwar nicht mehr blos als Bedenken, erhoben werden, konnten um so weniger entstehen, als man das Bild selbst für den Prototyp und Gipfel Holbein'scher Kunst hielt, und noch nicht so wie heute aus seiner Unächtheit auf seinen Unwerth zu schliessen Anlass hatte. Woher also hätte ein Zweifel kommen sollen? Nie schien die Aechtheit eines alten Bildes nach äusseren und inneren Merkmalen sicher constatirt.

Das änderte sich, als mit dem Jahre 1830 das Darmstädter Bild durch die erste Notiz, die Hirt davon gab, zum Dresdener Bilde in die Scene und alsbald mit ihm in die Schranken trat, indem es sofort seinerseits Ansprüche auf Aechtheit erhob, gegen die sich die Unantastbarkeit des Dresdener nicht länger halten konnte. Anfangs zwar war es (das Darmstädter Exemplar) zufrieden, sich nur schwesterlich neben das Dresdener Exemplar stellen zu können; hatte es doch vor Allem seine eigene Aechtheit zu vertheidigen; aber, nachdem es eine gewisse Sicherheit darin gewonnen, fing es an, oder — um lieber eigentlich zu sprechen — fing man an, seine Ansprüche auf Kosten des Dresdener geltend zu machen, sprach in diesem mit wachsender Bestimmtheit erst Teppich, dann Nebenfiguren, der Vollendung derselben Theile im Darmstädter Bilde gegenüber, Holbein ab, fand dann selbst die Hauptfigur, die Madonna, zu schlecht für

Holbein; und nachdem Woltmann neuerdings die Entdeckungen gemacht, dass das Darmstädter Bild so gut als das Dresdener von Amsterdam gekommen und im Wappen an seinem Rahmen directe Anknüpfungspuncte an die alte Geschichte des Baseler Originals biete, also auch der historische Beweis für das Dresdener nicht mehr Stich zu halten, ja sich gegen dasselbe zu kehren schien, fand man nichts mehr darin gut genug für Holbein, und mit dem alten Meister war die alte Schönheit des ganzen Bildes abgethan. Es blieb nur noch eine sehr mässige, von Missverständnissen des Originals wimmelnde, Copie. Nicht zwar, dass diese Auffassung schon den Sieg errungen hätte; noch fehlt es nicht an Solchen, die sich um das Dresdener Bild wie um ein altes Palladium schaaren; aber man muss gestehen, dass die Angriffsrufe der Gegner, der Wornum, Woltmann, Kinkel, Crowe, Meyer, und so vieler, die privatim in ihren öffentlichen Ruf einstimmen, die Stimmen der Getreuen fast zu übertönen angefangen.

Im Rückblick auf die geführten Verhandlungen aber ist mir nichts merkwürdiger erschienen, als die Solidarität, in welcher durch die Gesammtheit derselben die Schönheitsfrage mit der Aechtheitsfrage sich gehalten hat; und es ist wohl der Mühe werth, etwas dabei zu verweilen. Von vornherein zwar möchte man fragen: bleibt nicht ein Bild in wahrem Sinne gleich ächt, wenn es gleich schön bleibt, und was kann die Aechtheitsfrage als Ursprungsfrage daran ändern? Nun aber zeigt sich, dass umgekehrt die Schönheit an der Aechtheit hängt. Nachdem ein Meister erst durch einige Werke gelobt worden ist, lobt dann der Name des Meisters seine Werke, und fällt der Meister, fällt das Lob, und fangen von da an Beweise gegen die Aechtheit des Werkes den Ausgang von einem Mangel seiner Schönheit zu nehmen, welche der Ansicht von seiner Unächtheit erst den Ursprung verdanken. Und merkwürdig, war es gerade das Dresdener Bild, was früher Holbein'n so über alle seine andern Bilder gelobt hat, dass man es nun, nachdem es nicht mehr von Holbein sein soll, demselben als zu gering für ihn glaubt absprechen zu müssen.

In der That, so lange das Dresdener Bild noch als zweifelloses Werk unsers Holbein galt, haben sich alle einheimischen und ausländischen Stimmen in der Bewunderung desselben vereinigt, und namentlich in Bezug auf die Hauptfigur sich in Ausdrücken zu überbieten gesucht, welche den lebendigen und tiefen Eindruck ihrer Schönheit und Holdseligkeit bezeichnen. Kaum, dass sich der Bewunderung des Ganzen hier und da eine beschränkende Aeusserung beigemischt hat, es wurden vielmehr auch Seiten oder Theile des Bildes, die wohl dazu Anlass geben konnten oder ausnahmsweise gaben, als namentlich manche Eigenschaften des Colorits, der gleichgültige oder trockene Ausdruck mehrer Nebenfiguren, gemeinhin in den Strudel der Begeisterung für das Ganze mit euphemistischen Ausdrücken hineingezogen. Hirt sagt vom Bilde, »es behaupte die Ehre der deutschen Kunst«; E. Förster bezeichnet es als »eins der herrlichsten Werke«, Fr. v. Schlegel als »das unvergleichliche Bild zu Dresden«, v. Zahn als ein »wunderbares Werk, das an seiner Stelle in der Dresdener Gallerie allein von allen Werken altdeutscher Kunst im Stande ist, die von der Herrlichkeit des schönsten Bildes der Welt [der Raphael'schen Sixtina] begeisterten Zuschauer durch den vollen Ausdruck der Schönheit deutschen Kunstgeistes so dauernd zu fesseln«; Hübner spricht »von der mächtigen und stillen Wirkung«, die wir erfahren, wenn wir vor Bildern wie »die Sixtinische Madonna und Holbein's Mutter Gottes, den reinsten Verklärungen deutscher und italienischer Eigenthümlichkeit staunend stehen«. Mosen, Nagler, v. Quandt, Schäfer, A. W. v. Schlegel; — von Ausländern Algarotti, Wright, Blake, Mrs. Jameson, Blanc; — ja wer kennt und nennt die Namen alle — haben sich in demselben Sinne mit liebevollem Eingehen in die Vorzüge des Bildes, über Alles aber über den Eindruck der Madonna, ausgesprochen. Ich kenne überhaupt keine Ausnahme einer gegentheiligen Auffassung in der ganzen früheren Zeit bis zu dem Momente, wo die Aechtheitsansprüche der Darmstädter Madonna die der Dresdener zu überbieten angefangen, und

kann davon sprechen, nachdem ich so viel wie möglich Alles nachgelesen, was über das Bild geschrieben worden. Wie aber hat sich das von jenem selben Momente an geändert. Sofort hat man, nach Bruno Meyer's hartem doch treffendem Ausdrucke, das Dresdener Bild von unten auf zu rädern angefangen, vom Teppich bis zum Kopfe der Madonna, ja darüber hinaus bis zur Wölbung der Nische; und er selbst hat den letzten Stoss hinzugefügt.

Was das Darmstädter Bild anlangt, so ist auch bei ihm mit der Anerkennung seiner Aechtheit die Anerkennung seiner Vortrefflichkeit in der Hauptsache Hand in Hand gegangen, und geht gegenseits der härteste Angriff, der gegen seine Aechtheit erhoben worden ist, bis zu einer Herabsetzung selbst solcher Theile des Bildes (Ausdruck der Nebenfiguren) in Verhältniss zum Dresdener Bilde fort, in denen sonst alle Welt den Vorzug des Darmstädter anerkennt. So wenig Bruno Meyer noch ein gutes Haar am Dresdener, lässt Karl Förster ein solches am Darmstädter Bilde. Indem sich aber solche Extreme bekämpfen, richten sie sich zugleich.

Verzeichnen wir hiernach den Gang der Verhandlungen etwas genauer, wobei sich die Belege zu Vorigem von selbst finden werden.

Nicht nur Hirt (1830), auch Kugler (1845), Waagen (1853 f.), v. Zahn (1865 f.), Woltmann (1866 f.) haben sich von vorn herein nach eigener Untersuchung übereinstimmend für die Aechtheit des Darmstädter Bildes erklärt, und grosse, ja eminente, Vorzüge desselben als Hinweis auf den grossen Meister geltend gemacht. Eine nicht motivirte Bezeichnung des Bildes als Wiederholung oder alte gute Copie des Dresdener Bildes Seitens E. Förster's (1852, 1859), der er selbst später keine Folge gegeben, ein, später gleichfalls nicht mehr festgehaltener Zweifel J. Hübner's (1856), ein ernsthafterer, doch auf keiner eigenen Anschauung des Bildes fussender Angriff Schäfer's (1860) dagegen mit Berufung auf den Maler Grüder, waren leicht niedergeschlagen. Dabei aber wurde, abgesehen von der vorsichtigen Andeutung eines Zweifels Seitens Kugler

(1845), die Aechtheit des Dresdener Bildes mindestens seinem Hauptbestande, und die hohe Schönheit mindestens seiner Hauptfigur nach noch festgehalten und nur die Priorität (mit einiger Beanstandung zwar Seitens Hübner) nebst manchen Vorzügen der Ausführung dem Darmstädter Bilde zuerkannt. So hatte sich auf Grund der Gesammtheit dieser Untersuchungen und Besprechungen die Ansicht mehr und mehr zu consolidiren angefangen, und schien endlich durch v. Zahn's Untersuchung (1865) und Woltmann's wesentliche Zustimmung dazu (1866)*) zu einer Art Abschluss dahin gekommen, dass beide Exemplare dem Hauptbestande nach ächt, das Darmstädter aber das erstgemalte und nach seinem ganzen Inhalt ächt sei, indess im zweitgemalten Dresdener der Künstler sich zwar betreffs der Hauptfigur (was Woltmann doch nicht gelten lassen wollte) und der Proportionen des Bildinhaltes über das Darmstädter Exemplar erhoben, hinsichtlich des Ausdrucks mehrerer Nebenfiguren und Nebensachen (Teppich, Kopfputz des knieenden Mädchens) aber dahinter zurückgeblieben sei, so dass man in diesen Theilen sogar die Mitwirkung (Waagen, v. Zahn) oder selbst alleinige Arbeit eines Gehülfen (Woltmann) glaubte sehen zu müssen.

Da nun trat zuerst der, als scharfsichtigster Kenner gepriesene, Engländer Wornum (Inspector der Nationalgallerie zu London) in seiner Monographie über Holbein's Leben und Werke (1868) mit der bis dahin unerhörten Behauptung der Unächtheit des ganzen Dresdener Bildes und zugleich mit der gegen alles bisherige Urtheil hart anstossenden Behauptung auf, der, sonst allgemein als Wunder der Deutschen Kunst angesehen, Kopf der Madonna gehöre zu den »schwächsten Theilen« des Bildes, sei »durch das Streben, sie zu verschönern, der natürlichen Kraft (natural force) beraubt und schwächlich (weakly) idealisirt«. Aehnliche Vorwürfe erstreckte er auf das Kind in den Armen der Madonna, das nur aus »Ungeschick« des Copisten

*) Darin doch abweichend, dass Woltmann von vorn herein die Dresdener Hauptfigur nicht über die Darmstädter, sondern nur ihr gleich gestellt wissen wollte und schon entschiedener die ganze untere Gruppe für das Werk eines Gehülfen erklärte.

so kränklich aussehe. Holbein könne dergleichen gar nicht gemalt haben, vielmehr sehe man hier die Arbeit eines »untergeordneten (inferior)« Künstlers gegenüber »der gewöhnlichen Superiorität eines grossen Meisters«, die sich im Darmstädter Bilde beweise. Auch die Malweise des Dresdener Bildes findet er Holbein nicht entsprechend. Nur die Verbesserung in den Proportionen des Bildinhaltes durch den Copisten giebt er zu. Ausserdem sucht er noch die Verwirrung, die in den alten Nachrichten über unser Bild besteht und die er durch ein paar falsche Data noch vermehrt*), zu Ungunsten des Dresdener Exemplares zu wenden, und meint, ein Schüler des Meisters möge das ächte Bild für einen andern Zweig der Familie, als der das Urbild besessen, copirt, oder auch ein Kunsthändler oder sonstiger Besitzer des Bildes in viel späterer Zeit, am wahrscheinlichsten in den Niederlanden und durch einen niederländischen Künstler, eine Copie davon haben machen lassen, die sich bei Verschollenheit des ächten Bildes den Rang desselben angemasst.

*) Kinkel, indem er sich an Wornum hält, mag es immerhin Patin abbitten, wenn er diesen eines gemüthlichen Leichtsinnes wegen einer Angabe beschuldigt, die Patin gar nicht gemacht hat, sondern die ihn bloß Wornum machen lässt, d. i. die Angabe, Lössert sei es gewesen, welcher ein Exemplar unsers Bildes, was an ihn durch Leblon gekommen, an Maria von Medicis verkauft habe, da vielmehr Patin eben so wie sein Gewährsmann Fesch das Bild direct von Leblon an Maria von Medicis übergehen lässt und Lössert weder kennt noch nennt. C. in den Grenzboten folgt darin wieder Kinkel. So spielt das Schicksal, dem unser Bild von vorn herein unterlegen ist, dass falsche historische Angaben darüber aus einer secundären Quelle in die andre übergehen, noch heute fort; und ich dachte doch damit, dass ich alle bisher vorliegenden Originalquellen in meiner historischen Abhandlung wörtlich getreu wiedergab, Vorsorge dagegen getroffen zu haben. Wornum selbst, von welchem Kinkel sagt, dass »sein unbestechliches Auge in der ganzen Documentenprüfung am schärfsten gesehen«, hat wenigstens die Originaldocumente dabei nicht angesehen. Die zweite unrichtige Angabe desselben besteht darin, dass das Dresdener Bild aus dem Bankerott des Lössert'schen Hauses nach Venedig gekommen, was zwar im Dresdener Cataloge steht, wovon aber nicht nur in den Originaldocumenten nichts steht, sondern was nach den neueren historischen Entdeckungen Woltmann's gar nicht sein kann.

Es ist nicht ohne Interesse, mit Wornum's ästhetischer Auffassung des Dresdener Bildes die, noch von keinem Aechtheitszweifel beeinflusste Auffassung eines englischen Kenners und einer englischen Kennerin zu vergleichen, deren Urtheil um nicht viel Jahre früher als das von Wornum datirt, die aber vom Dasein des Darmstädter Bildes noch gar nichts gewusst zu haben scheinen; und es würde von nicht geringerem Interesse sein, nur dass sich diess Interesse nicht befriedigen lässt, zu wissen, wie ohne die Anregung, welche diese Kenntniss für Wornum's Scharfsinn gegeben, dem Dresdener Bilde die Aechtheit abzuspochen, sein ästhetisches Urtheil darüber ausgefallen sein würde.

Blake, der englische Kenner, sagt in der Beschreibung seiner Kunstreise durch Europa (A long vacation in continental picture Galleries. London 1858. p. 51) gelegentlich des Besuches der Dresdener Gallerie: »Diess ist das Meisterstück des Künstlers. Das Colorit von wunderbarer Sorgfalt . . . die Madonna ist das schönste Gesicht, was je ein deutscher Künstler eronnen hat, die Van Eyck'sche Madonna nicht ausgenommen; so süß, so klar, so königlich und hold (benign)«. Hiezu eine rühmende Schilderung des ganzen Bildes in Betreff der Haltung in den Farben und der naturtreuen Auffassung sämtlicher untergeordneter Figuren, mit dem Schlusse: »es ist das eins der wenigen Bilder, in welchen die sorgfältigste Ausführung in Kleinigkeiten der Kraft des Ganzen keinen Abbruch thut«.

Mistress Jameson, die englische Kennerin, in ihrem grossen Madonnenwerke (1. edit. 1852. p. 111; 3. edit. 1864. p. 102):

»An Reinheit, Würde, Demuth (humility) und geistiger Anmuth (intellectual grace) ist diese ausgezeichnete (exquisite) Madonna niemals übertroffen worden, selbst nicht von Raphael.*) Das Gesicht, einmal gesehen, kommt uns nicht wieder aus dem Gedächtnisse (haunts the memory)«.

Nun würden Wornum's Angriffe bei uns kaum einen andern Eindruck hinterlassen haben, als den des Erstaunens darüber, dass er das Pünktlein über dem i für einen Flecken über dem i habe ansehen können, der die ganze Handschrift verdächtige, wenn nicht durch die schon berührten, weiterhin genauer zu besprechenden historischen Entdeckungen Woltmann's dem Verdacht der Unächtheit eine neue Verstärkung und der Behauptung ein neuer wichtiger Vertreter zugewachsen wäre.

*) Ein ähnliches artistisches Urtheil fällt schon im J. 1723 der Engländer Wright nach einer Ansicht des Bildes in Venedig von dem untern nackten Knaben: »the little naked boy would hardly have been outdone (if I dare say such a word) by Raphael himself«.

Dr. Woltmann (jetzt Professor im Kunstfache zu Carlsruhe), — ein rüstiger Forscher, dem man ein beifälligst aufgenommenes, das Wornum'sche Werk an Tragweite der Gesichtspunkte überbietendes, anziehend geschriebenes, der Revision freilich noch bedürftiges, monographisches Werk über Holbein (2 Theile. 1866 und 1868)*) verdankt, der jetzt überhaupt in Holbein's Sachen die Hauptstimme führt, die wir daher auch hauptsächlich zu berücksichtigen haben werden, — vertrat im ersten Theile seines Werkes noch die Aechtheit des Dresdener Bildes nach seinem Hauptbestande, d. i. Conception des Ganzen, Madonna und Kind, nur dass er bemerktermaassen schon damals »die ganze untere Gruppe und sämmtliches Beiwerk« entschiedener als seine Vorgänger einem Gehülfen Holbein's zuwies. Nachdem ihm aber jene, im Anhange des zweiten Theiles seines Werkes (1868) von ihm publicirten Entdeckungen einen Verdacht erweckt, der, von Wornum unabhängig, doch in dessen Auffassung hineintrat, fand er sich veranlasst, neue Vergleiche beider Bilder anzustellen, die ihn zu neuen, ihm überzeugend scheinenden Verdachtsgründen führten, wonach er sich an verschiedenen Orten [s. die Acten] entschieden für die Unächtheit des ganzen Dresdener Bildes ausgesprochen hat. Und mit der Aechtheit schwand ihm zugleich mehr und mehr der Zauber der Schönheit unsers Bildes. Niemand vor ihm hat die Schönheit der Dresdener Madonna (ohne der Darmstädter dabei etwas zu vergeben) anziehender und begeisterter geschildert als er. Sie war ihm ächt: »die höchste Verklärung deutscher Weiblichkeit, eine Erscheinung,

*) Von diesem Werke ist jetzt eine englische Uebersetzung (bei Bentley in London) im Erscheinen begriffen, doch, so viel ich habe in Erfahrung bringen können, noch nicht wirklich erschienen, worin nach einer, mir durch Woltmann selbst zugekommenen, Notiz der Artikel über unsere Madonna gänzlich umgearbeitet und sehr erweitert ist. Es würde zu bedauern sein, diesen Artikel, welcher unstreitig die neuern Ansichten Woltmann's über die Aechtheitsfrage unsers Bildes enthält, hier nicht haben benutzen zu können, wenn nicht dieselben neuerdings auch von ihm in der Südd. Presse und in der Nationalzeitung dargelegt worden wären, worauf man folgendes Bezug genommen finden wird.

die in jedes deutsche Herz sich eingepägt hat . . . eine Erscheinung ganz Licht und Klarheit . . . 'voll unaussprechlicher Milde und Holdseligkeit . . . mit einem Kopf von entzückender seelenvoller Lieblichkeit'; und beim ersten Auftreten des Verdachts erklärte er sie doch noch für »zu schön«, um sie für unächt zu halten. Nun, nachdem er sie entschieden für unächt hält, ist sie ihm zwar noch »schön, aber doch modernisirt und etwas verweichlicht«. Und in Betreff der Proportionen des Bildinhaltes hat sich seine frühere Ansicht von dem Vorzuge des Dresdener Exemplares vor dem Darmstädter jetzt ins entschiedene Gegentheil verkehrt. Das Dresdener Bild ist ihm nach Allem jetzt in wesentlicher Einstimmung mit Wornum eine, etwa 400 Jahr nach der Entstehung des Darmstädter Originals in den Niederlanden veranstaltete, Copie desselben.

Kinkel (Professor im Kunstfache zu Zürich) *) hat in einer Anzeige der Holbein-Monographien von Woltmann und Wornum in Lützow's Zeitschr. (1869) ihren Schlüssen auf die Unächtheit des Dresdener Exemplares eine noch strictere Fassung zu geben versucht, und der als gründlicher Kenner und Mitverfasser eines der schätzbarsten Werke über italienische Kunst anerkannte C. (Crowe) **) in den Grenzboten (1869) ist ihm, nach Untersuchung des Darmstädter Bildes auf der Münchener Ausstellung, mit einigen noch mehr verschärfenden Gründen beigetreten; doch sprechen sich beide, K. und C., nicht mit ganz gleicher Entschiedenheit als Wornum und Woltmann aus, und namentlich provocirt C. hinsichtlich einer definitiven Entscheidung auf die künftige Zusammenstellung beider Exemplare. Auch ihm aber gilt das minder ächte Exemplar als das minder schöne.

Endlich hat Bruno Meyer ***) in den Hildburghäuser Ergänzungsblättern zur Kenntniss der Gegenwart (1870), indem

*) Verfasser einer »Geschichte der bild. K. bei den christl. Völkern von Anfang unsrer Zeitrechnung bis zur Gegenwart 1845.«

**) Grossbrit. Generalconsul in Leipzig; auch selbst Künstler.

***) Kunstschriftsteller, von welchem meines Wissens die mit B. M. unterzeichneten Artikel in v. Lützow's Zeitschr. herrühren.

er die neue Ansicht Woltmann's sammt allen Schlüssen desselben wesentlich acceptirt, und durch eine Bemerkung J. Lessing's über den Charakter der Abänderungen im Teppich des Dresdener Bildes verstärkt, sich nur noch viel schroffer über die artistischen und ästhetischen Nachtheile des Dresdener Bildes gegen das Darmstädter als alle seine Vorgänger ausgesprochen, wobei ihm natürlich zu Statten kam, dass seine Ansicht als keine Umkehr einer früheren Ansicht erschien; sie ist in der neuen Atmosphäre gleich aufgewachsen.

Und so schliesst sich denn der Enthusiasmus der früheren Jahrhunderte für das Dresdener Bild in seinem Urtheile über dasselbe wie folgt ab: »Der Dresdener Madonnakopf ist eben keine originale, gewollte und bewusste Neuschöpfung, sondern eine simple Verflachung des Originaltypus, wie sie von einem Künstler zu erwarten wäre, dem der Sinn für die seelenvolle Milde und sanfte Erhabenheit, die keusche Strenge und den sinnigen Zauber des Idealkopfes, mit einem Wort für die Grösse und Tiefe der hohen Kunst abginge, und dem von allen Kunstcharakteren derjenige der geläufigste und allein handgerechte wäre, den die Franzosen »le mignon« nennen. Der Kopf ist, wie Kugler schon längst bemerkt hat, modern und weltlich ist er dazu, nur in dem Moment einer religiösen Anwandlung, nicht ohne Reminiscenzen an die Süssigkeit des weltlichen Treibens, erfasst. Gegen die grandiose Feierlichkeit und die ächt religiöse Weihe des Darmstädter Kopfes kommt er im Entferntesten nicht an. . . . Das Dresdener Bild ist ohne alle Frage spätere Copie, ohne einen Strich von Holbein's Hand, und, setzen wir hinzu, eine sehr mässige Copie«. — Hiezu Ausführungen, die man in den Acten nachlesen kann und folgendes mit berücksichtigt finden wird.

Diesen Anfechtungen gegenüber finde ich, seit der Erschütterung, welche die Ansicht von der Aechtheit des Dresdener Bildes durch Wornum und Woltmann erfahren, die Aechtheit desselben nur von v. Zahn in einem mir privatim mitgetheilten handschriftlichen Exposé, das ich auszugsweise im Archiv f. zeichn. K. wiedergegeben, von Ernst Förster in

einem Aufsätze der Augsb. Allg. Zeitung und von Karl Förster*) in den Dioskuren mit Entschiedenheit in Schutz genommen, wozu mir noch schriftliche Aeusserungen von H. Grimm, Th. Grosse und J. Hübner in gleichem Sinne zu Gebote stehen, die man wörtlich unter den Acten finden wird. Der stillen und mündlichen Vertheidiger desselben giebt es freilich noch viele.

Das Darmstädter Bild anlangend, so hat seit derselben Zeit, abgesehen von den, von Mehreren bemerkten Retouchen [vergl. S. 13] Karl Förster mit einer Entschiedenheit, welche der Entschiedenheit der Gegner des Dresdener Bildes nichts nachgiebt, die ganze Ausführung des Darmstädter Bildes für unächt und Holbein's unwerth erklärt, und Ernst Förster einige Theile desselben (Kinderhände und Füße) aus gleichem Grunde auf Rechnung eines Gehülfen geschrieben. Inzwischen, da sich K. Förster doch nicht abgeneigt zeigt, den Entwurf und die Untermalung des Darmstädter Bildes allenfalls noch für Holbein's Werk gelten zu lassen — die Ausführung freilich soll 80 bis 100 Jahre später von einem weit geringeren Künstler herrühren — und E. Förster den ganzen Hauptbestand des Bildes nicht nur unangetastet lässt, sondern entschieden Holbein'n vindicirt, so darf man sagen, dass, mindestens so weit öffentliche Stimmen reichen, kein gleich entschiedener Gegner der Aechtheit des Darmstädter Bildes als des Dresdener mehr übrig ist. E. Förster insbesondere denkt sich's so: »Das Darmstädter Bild ist das ursprüngliche, unmittelbar nach der Natur gemalte. Während der Ausführung desselben erkannte Holbein das die Wirkung des Bildes Beeinträchtigende in der Anordnung, begann es von Neuem mit Hülfe des ersten und seiner Studien (die sich im Baseler Museum finden) und überliess die Vollendung des ursprünglichen Gemäldes andern Händen, vielleicht auch in seiner Werkstatt«.

Um endlich noch ein paar Worte von unserer eigenen Stellung

*) Herzogl. Rath in Meiningen, Kunsthändler, Kunstauktionator und Kunstrestaurator, hat neuerdings ein Schriftchen gegen Pettenkofer's Restaurationsmethode, früher ein andres kleines Schriftchen »Reflexionen über Gemädegallerien« (1866) geliefert.

zur Frage zu sagen, so bin ich den Verhandlungen dartüber aufmerksam gefolgt, habe das, was bis zur Münchener Ausstellung dardüber vorlag, in meiner historischen Abhandlung im Naum. Weig. Archiv mit berücksichtigt, im vorigen Jahre eine Uebersicht über die Frage in den Grenzboten gegeben und mich, wie noch jetzt geschieht, nach Zusammenfassung aller Gründe, für die überwiegende Wahrscheinlichkeit der Aechtheit beider Exemplare erklärt. Eine abschliessende Entscheidung aber zu fällen lehne ich überhaupt ab, da ich noch keine hinreichenden Unterlagen dazu finde.

IV. Die Widersprüche zwischen den Kennern.

Bevor wir die Streitpunkte nach unserer Weise zu ordnen versuchen, sehen wir uns erst das Getümmel derselben etwas an. Giebt es gar nichts Festes, allgemein Zugestandenes, wovon in der Frage auszugehen? Man möchte sagen: nein. Durchlaufen wir in dieser Beziehung die Urtheile der Kenner über die verschiedenen Punkte, die bei der Frage in Betracht kommen, mit dem Allgemeinen beginnend und zum Speciellsten fortschreitend. Es ist nöthig, um eine Ansicht von dem Stande der Frage überhaupt zu gewinnen, bevor man näher in sie eingeht.

Woltmann hat schon zu der Zeit, da er das Dresdener Exemplar nach seinem Hauptbestande noch für ächt hielt (in seinem Holbein) erklärt, dass er, frisch von Basel nach Darmstadt kommend, »die vollste Uebereinstimmung« des Darmstädter Bildes »im Ganzen und Einzelnen« mit den in Basel befindlichen Holbein'schen Bildern gefunden habe, welche »das Dresdener Gemälde nicht entfernt in einem solchen Grade zeige« und nach erfolgter Wendung unter Mitbeziehung auf seine spätere Untersuchung des Darmstädter Bildes in der Münchener Ausstellung (stüdd. Pr.): »er habe jedes der beiden Werke zu wiederholten Malen gesehen und geprüft, und es sei ihm zur

Gewissheit geworden: das Darmstädter Bild habe alle Eigenschaften des Originals, das Dresdener nicht.« Nicht minder erklärt Br. Meyer, er habe in Dresden und München »unter Assistenz namhafter Kunstkenner — in München Woltmann's selbst — beide Bilder so kurz hinter einander, so lange und häufig, unter so günstigen Umständen und mit einem solchen Reichthum von Einzelbeobachtungen und von Notizen versehen, gründlich untersucht, wie noch Niemandem vorher Gelegenheit dazu geboten war«, und den Schluss, den er daraus zieht, das Darmstädter Bild sei ein werthvolles Original, das Dresdener Bild ohne alle Frage spätere Copie, ohne einen Strich von Holbein's Hand« haben wir [S. 28] gelesen.

Hiegegen hören wir Karl Förster: »Wenn bei oberflächlicher Betrachtung das Darmstädter Bild eine grosse Aehnlichkeit mit Holbein zeigt, verschwindet dieselbe immer mehr vor dem schärfer prüfenden Blicke, dergestalt, dass man am Schluss seiner Untersuchung höchstens zugeben kann, dass es von Holbein entworfen und untermalt, für welche Annahme einzelne Merkmale und Züge im Bilde sprechen, in keinem Falle aber von ihm ausgeführt worden. Dieser Ausspruch meinerseits ist das Ergebniss einer gewissenhaften, ins kleinste Detail vorgenommenen, vorurtheilsfreien Prüfung des Bildes auf Grund meiner sehr intimen speciellen Kenntniss des Meisters, keine Hypothese, sondern eine auf innerster, fester Ueberzeugung beruhende Behauptung, welche ich im Folgenden mit Gründen belegen werde. Viele meiner Fachgenossen, die ersten Kunstautoritäten, sind von derselben Ansicht durchdrungen, lauter Männer von tüchtiger Sachkenntniss und reicher, gereifter Erfahrung. Holbein einen grössern Antheil an dem Bilde, oder es ihm gar vollständig zuschreiben, heisst, ihn nicht kennen.« Gegentheils »führt das Dresdener Bild so ausgesprochen des grossen Meisters Kunstweise und Geistesart in seiner Totalität sowohl als in seinen minutösesten Einzelheiten vor Augen, dass nur Unbekanntschaft mit den Werken Holbein's oder die eitle Sucht, eine abweichende Meinung aufzustellen, die Originalität des Bildes angreifen könnte. Niemandem, der den Künst-

ler wirklich kennt, wird es in den Sinn kommen, da, wo die Wahrheit fast greifbar uns entgegentritt, mit Hypothesen und in der Luft schwebenden Annahmen gegen eine Gewissheit, eine feststehende Ueberzeugung kämpfen zu wollen.«

Wornum sieht wie Woltmann im Darmstädter Bilde »eins der am besten und charakteristischsten colorirten Werke Holbein's«, wogegen nach Schäfer's Bericht der Dresdener Maler Grüder, »der das Dresdener Bild zweimal copirt, die Werke des Vaters Holbein und seiner Söhne, unsers Hans und seines Bruders Ambrosius Holbein, studirt, und mit den Vorkenntnissen, die ihm das Studium des Dresdener Bildes gewährt, sich nach Darmstadt begeben, um das dortige Bild einem gleichen Studium zu unterwerfen, sich unmassgeblich dahin ausgesprochen hat, »dass das Darmstädter Bild nicht von Hans Holbein's des Jüngern Hand sein kann, dass es auf jeden Fall eine mehr als Replica behandelte Copie sei, deren Colorit und Pinselführung übrigens sehr an Ambrosius Holbein erinnern, aber möglicherweise unter den Augen des Hans Holbein gemalt sein dürfte« gegen welches Urtheil sich Woltmann in starken Aeusserungen ergeht*), aber damit nicht hindert, dass auch K. Förster neuerdings nichts von dem Charakter und den Vorzügen von Holbein's Malweise im Darmstädter Bilde wiederfindet.

Kugler findet die Malweise des Dresdener Bildes nach gewissen Beziehungen, H. Grimm in gewissen Theilen, Wornum überhaupt abweichend von Holbein, K. Förster findet sie überhaupt übereinstimmend mit Holbein.

Nach den Beurtheilungen von Waagen, Wornum,

*) »Herr Grüder hat das wahrscheinlich gesprächsweise und ohne weiteres Nachdenken hingesagt, ohne zu wissen, dass er öffentlich als Gewährsmann citirt werden würde. Nur so erklärt es sich, wenn dergleichen behauptet wird mit Beziehung auf die drei ziemlich unbedeutenden, ganz gefälligen, aber flachen und etwas trüben kleinen Bilder von Ambrosius. Ich erkläre es für unmöglich, dass ein kunstempfindlicher Blick nach wirklicher Prüfung hier eine Aehnlichkeit mit diesem coloristischen Meisterwerk finden kann. Wäre Herrn Schäfer das Bild in Darmstadt so wie die Bilder in Basel bekannt, er würde sich hüten, etwas ebenso Keckes wie Grundloses auszusprechen« (Woltmann's Holbein I. S. 322).

Woltmann, Br. Meyer sollte man jedenfalls meinen, dass die Farbentechnik in beiden Bildern sehr verschieden wäre, indess Th. Grosse sie in der Hauptsache [s. die Acten] in beiden Bildern übereinstimmend findet.

Waagen (ein. Bem.) nimmt für das Dresdener Bild die Aehnlichkeit seines Colorits mit demselben Holbein'schen Bilde des Bonifacius Amerbach als charakteristisch in Anspruch, womit Wornum (p. 164 seines Werks) vielmehr die Aehnlichkeit des Darmstädter bezeichnend findet. v. Zahn lässt die Schlüsse, die man aus dem bräunlichen Tone des Darmstädter Bildes für seine vorzugsweise Aechtheit vor dem Dresdener gezogen, überhaupt nicht gelten, da dieser Ton wesentlich von dem verdunkelnden Firniss abhängt.

Algarotti rühmt 1751 die »Wahrheit des Colorits« im Dresdener Bilde, und findet »Teppich, Gewänder, Ornamente« so ausgeführt, »dass eins dieser Nebendinge allein hinreichen würde, jedwedes Gemälde werthvoll zu machen«. Hiegegen findet Meyer (1870) die Stoffe in demselben Bilde »unklar und unbezeichnend gemalt« und den Teppich »wirklich elend ausgeführt«. Fr. v. Schlegel erfreut sich (1802) an dem »einfachen reinen Farbenaccorde« in dem Bilde als »Abdruck von Holbein's eigener Kraft und Männlichkeit«, indess nach Meyer »das Ganze den schwächlichen Eindruck eines Pastellbildes macht und die Harmonie fehlt, die das Original auszeichnet«. Der alte Kunstkenner Walpole findet (1762) das Colorit des Dresdener Bildes »unbeschreiblich schön«, insbesondere »in der Carnation desselben jenen blühenden Schmelz (that enamelled bloom), der Holbein so eigenthümlich sei,« und nach K. Förster theilt es »die blendend klare leuchtende Farbe« der andern Bilder Holbein's; wogegen Meyer die Farbe »trocken, staubig, kreidig« nennt, Hirt aber von den übrigen Vorzügen des Bildes den etwas »geleckten Pinsel« ausnimmt, welcher »dem Werke viel von dem Freien und Leichten benehme.« Hiegegen wieder findet K. Förster »die leichte, fast hingehauchte Touche Holbein's« in dem Bilde, nachdem schon früher Algarotti die von Hirt getadelte Behandlung unter den Vorzügen des Bildes

aufgeführt, und Schäfer das Bild gegen Hirt's Tadel verwahrt hat.

Kugler findet die coloristische Behandlung des Darmstädter Bildes der Epoche von Holbein's künstlerischer Thätigkeit um 1529 entsprechend; Wornum geht weiter damit zurück, indem er sie für die Zeit um 1526 in Anspruch nimmt, Woltmann noch weiter, indem er sie ganz den letzten Jahren vor Holbein's erster Reise nach England um 1526 entsprechend hält, und v. Zahn noch weiter, indem sich nach ihm der Gesamteindruck des Colorits des Darmstädter Bildes auf das Engste an die Farbenwirkung von Holbein's Jugendarbeiten in Augsburg und München anschliesst, welche bekanntlich mit 1516 endigten. Das Dresdener Bild setzt Woltmann nach seiner Malweise nach 1529, Waagen entschieden vor 1529, etwa 1524 oder 1525; Schäfer glaubt es sogar (sicher unrichtig) bis vor 1521 datiren zu können.

Sonst alle Welt, selbst Wornum, findet die Proportionen des Bildinhaltes im Dresdener Bilde vortheilhafter als im Darmstädter, nur Woltmann und Bruno Meyer umgekehrt; Woltmann selbst fand sie früher vortheilhafter, jetzt umgekehrt.

Kugler findet beim Dresdener Bilde zwar Holbein's Hand in den Nebenfiguren, weniger aber in der Madonna mit dem Kinde wieder; Waagen und v. Zahn gerade umgekehrt. Grosse beantwortete meine Frage, ob man Grund habe, die Nebenfiguren im Dresdener Bilde nach ihrer Malweise Holbein abzusprechen, mit einem entschiedenen Nein.

Nach Hübner und v. Zahn ist der Künstler beim Uebergange vom Darmstädter zum Dresdener Exemplare in der Darstellung der Madonna sich selbst übertreffend und verbessernd zum Gipfel deutscher Malerkunst heraufgestiegen, nach Wornum und Meyer der Copist darin unter den ursprünglichen Künstler tief herabgestiegen. Wornum findet die Dresdener Madonna überhaupt zu schwach, um sie Holbein zuzutrauen, Woltmann fand sie früher zu schön, um sie Holbein nicht zuzutrauen, und findet sie jetzt minder schön, nachdem er sie Holbein nicht mehr zutraut.

Wornum rechnet den Ausdruck des Christkinds solidarisch mit dem der Madonna zu den grössten Schwachheiten des Dresdener Bildes und findet viel mehr Charakter in den Köpfen beider im Darmstädter Bilde; wogegen v. Zahn »eine gewisse Flauheit und Mangel an individuellem Ausdrucke« im Christkinde des Darmstädter Bildes findet, und Grosse den Kopf der Darmstädter Madonna und des Kindes »technisch weit weniger sicher vorgetragen«, ja, so viel er sich erinnert, »etwas verschwommen zusammenlasirt« findet.

Woltmann lässt uns unter sehr allgemeiner Zustimmung die Portraitköpfe sämtlicher Nebenfiguren in dem Darmstädter Bilde als von ausdrucksvollster Lebendigkeit, »treffender Schärfe und Feinheit« gegenüber denselben Köpfen im Dresdener Bilde bewundern, in welchem sie nach ihm unter Br. Meyer's besonderer Zustimmung alle »lebloß und hart im Vergleich«, »trocken und hölzern erscheinen«, wogegen Algarotti vor Zeiten einen italienischen Maler vor den trockenen und hölzernen Köpfen des Dresdener Bildes ausrufen hörte: »das ist Leben, wir malen nichts als Masken,« und K. Förster sagt: »die Köpfe [im Darmstädter Bilde] sind von sehr materieller Auffassung, ohne die feine Charakteristik Holbein's und ohne sein künstlerisches Verständniss.« Grosse andererseits »glaubte den Portraitköpfen im Darmstädter Bilde anzusehen, dass dieselben vor der Natur, manchmal nicht ohne Mühe, gemalt sind«, indess sie im Dresdener Bilde »sämtlich sicherer und ruhiger, aber auch etwas kälter und glätter als im Darmstädter gemacht seien,« und findet im Kopfe des Bürgermeisters sogar »formlose« Stellen, wie auch K. Förster diesen Kopf »in der malerischen Behandlung durch den grossen Aufwand von Mitteln für die Modellirung von Holbein's grosser Einfachheit abweichend« findet.

Woltmann sagt: »Eben so wie die meisten Köpfe sind im Darmstädter Bilde auch die Hände sprechender und lebensvoller. Die Behandlung der Hände ist überhaupt stets ein Prüfstein für Holbein. Gerade in dieser Hinsicht besteht das Dresdener Exemplar am wenigsten«, und er führt dies weiter

in der unten angemerktten Weise aus. *) Wogegen Grosse auf meine ausdrückliche Frage, ob er die Frauenhände im Dresdener Exemplar »unvollkommener« als im Darmstädter gemalt finde, wieder mit einem entschiedenen »Nein« antwortete, und in seiner schriftlichen Notiz sagt: »geradezu schwach und leer ist die Hand der [Darmstädter] Madonna;« K. Förster aber sich äussert: »die Hände [auf dem Darmstädter Bilde] zeigen weder das Gefühl für Naturwahrheit noch die feine Durchbildung Holbein's.«

v. Zahn nennt überhaupt »sämmliche Hände und Füsse im Darmstädter Bilde vollendet schön und durchgebildet« und insbesondere »den rechten Fuss des Christkinds mit einem im Dresdener Bilde fehlenden Hautfältchen**), ein Wunder von Naturwahrheit« und auch Woltmann rechnet (Südd. Pr.) die Füsschen des Christkinds überhaupt zu den vorzüglich preiswürdigen Theilen des Darmstädter Bildes. Hiegegen erklärt E. Förster: »die linke Hand des unteren nackten Kindes [in diesem Bilde] sei viel zu gross und auch sonst verzeichnet (so dass sie sechs Finger zu haben scheine), ***) ganz ausser Verhältniss und sehr verzeichnet auch beide Händchen des oberen Kindes, und sein rechter Fuss geradezu ein Klumpfuss«, Verstösse, die sich nach ihm im Dresdener Bilde nicht finden, und seine Ansicht, dass diese Theile dort von der Hand eines Gehülfen herrühren, begründen. Nun aber, nach dem E. Förster das rechte Füsschen des oberen Kindes im Darmstädter Bilde einen Klumpfuss nennt, ohne das linke anzutasten, nennt K. Förster

*) »Selbst wenn kein zweites Exemplar vorhanden wäre, müssten deswegen Zweifel gegen Holbein's eigenhändige Ausführung entstehen. Man erkennt den Meister stets an der unvergleichlichen Feinheit, mit welcher er Frauenhände aus den Manschetten hervorschauen lässt. Die Hand des jungen Mädchens im Dresdener Bilde ist aber von solcher Feinheit weit entfernt. Jedem künstlerisch gebildeten Auge wird es unmöglich scheinen, dass derselbe Künstler die Hände auf diesem Gemälde und dem daneben hängenden Portrait des Morret gemalt, mag letzteres gleich später fallen. Es könnte für die Madonna keine gefährlichere Nachbarschaft geben.«

**) Mir scheint dies, nicht an der Sohle sondern über dem Knöchel zu suchende, Fältchen im Dresdener Bilde nur schwächer ausgedrückt.

***) Vergl. hierüber S. 14.

»das rechte Füsschen des Kindes meisterhaft gemalt, das linke dagegen stümperhaft in Zeichnung und Ausführung.*) Und leider muss man zu letzterem kleinen Beispiel, was zwischen zwei Kunstkennern spielt, fügen: ex ungue leonem, d. h. aus dem Nagel der Kunstkritik am Füsschen des Kindes kann man den ganzen Löwen derselben erkennen, und zwar einen Löwen, der sich selbst zerreisst.

Von Woltmann wird dem Copisten des Darmstädter Bildes schliesslich doch zugestanden (Südd. Pr. u. Nat.-Ztg.), dass er »ein Künstler voll Geist, Geschmack und Verständniss des Vorbildes«, ein Künstler »voll grosser Einsicht und vielem Geschick« war, »der sich in der Behandlung dem Vorbilde mit möglichster Treue anbequemte und selbst wo er änderte, nicht aus der Rolle fiel«; der aber freilich nach Wornum, und doch wohl auch nach Woltmann, aus »blossem Ungeschick« aus dem lächelnden Kinde des Originalen ein kränklich aussehendes gemacht hat, der nach Woltmann (doch wohl aus mangelnder Einsicht) die Kleiderfarbe der Madonna verwechselt und ein gründliches »Missverstehen« der architectonischen Verhältnisse bewiesen hat, der nach Kugler, Woltmann und Meyer (doch wohl aus mangelnder Treue) den Charakter der Madonna modernisirt hat, der (doch wohl aus mangelndem Geiste) die charakteristisch lebendigen Portraittöpfe des Darmstädter Bildes verhältnissmässig trocken und hölzern wiedergegeben hat, der (doch wohl aus Geschmacklosigkeit) die Proportionen des Originals »in der Absicht sie zu verbessern« »verschlechtert« hat, und nicht frei von »Zopfigem« ist; wonach allerdings schwer zu sagen ist, wie daneben noch Geist, Geschmack, Verständniss des Vorbildes, Einsicht, Geschick und Treue eine rühmende Erwäh-

*) Der Widerspruch löst sich nicht dadurch, dass etwa das objectiv rechte Füsschen des Kindes für den Beschauer links sei, und hiernach nur die Bezeichnung desselben Füsschens sich bei beiden Beurtheilern widerspreche, sondern nach der Stellung, welche das Kind im Bilde hat, ist das Füsschen, was für das Kind das rechte ist, auch für den Beschauer rechts. Ob nicht der eine Beurtheiler eine Verwechselung in der Erinnerung bei der Niederschrift begangen, lässt sich freilich nicht beurtheilen; doch braucht man es bei den übrigen Widersprüchen nicht eben vorauszusetzen.

nung finden konnten; daher denn auch Br. Meyer, durch keine Pietät gegen ein früher hochgestelltes Werk mehr gebunden, sich aller jener lobenden Beiworte für den Künstler desselben enthält.

Nun hat man gut sagen: das war mtässig, die widersprechenden Stimmen roh neben einander aufzuzählen; vielmehr galt es von vornherein, die Urtheile kritisch zu sichten, und sich an die besten Autoritäten und besten Gründe zu halten, die schlechten aber gar nicht zu beachten. Ja, wenn man uns nur auch das Princip zu dieser Sichtung gäbe. Keine der vorigen Autoritäten lässt die andere weiter gelten, als sie selber mit ihr übereinstimmt, d. h. eben nur sich selber gelten, und wo ist die Autorität, die zwischen allen entscheidet? Und was die Gründe anlangt, so ruhen sie grossentheils in Aperçus, von denen unstreitig die einen triftiger als die andern sind, ohne doch auf objectiv überzeugende Merkmale gebracht werden zu können, und mithin ohne andere Mittel des Verlasses als eben die Autorität, auf die sie sich zu stützen haben, darzubieten.

Ziehen wir den Ausdruck der eigenen Sicherheit in Betracht, so hätten wir vor Allen Woltmann, Br. Meyer und K. Förster zu vertrauen; aber sie halten sich in der Kraft ihrer entgegengesetzten Ueberzeugung nur die Waage. — Nach rein äusseren Gründen anderseits hätten wir vor Allen Wornum's und Woltmann's Urtheil zu bevorzugen. Sie, die Holbein-Monographen, hatten mehr als alle andern Gelegenheit und Beruf, Holbein's Compositions- und Malweise kennen zu lernen, und Br. Meyer behauptet wenigstens, sich unter den günstigsten Verhältnissen der Beurtheilung befunden zu haben; aber auch K. Förster behauptet es, und kann sich auf seine Berufsthätigkeit dabei stützen [vérgl. S. 29 Anmerk.], und v. Zahn darf es mindestens so gut als irgend jemand behaupten. Und was lässt sich für ein Gewicht auf die günstigsten Umstände und den grössten Fleiss der Untersuchung legen, wenn nicht die Gewähr geboten ist, dass sie unbefangen statt aus einem vorgefassten Gesichtspunkte, um zu finden, was man finden will, angestellt ist; der Verdacht aber, dass dies bei Wornum's, Woltmann's, Meyer's, wie K. Förster's Untersuchung

mehr oder weniger der Fall gewesen, erwächst daraus, dass jeder derselben nur Gründe nach einer Seite findet, dem Zweifel, der in dieser Frage eine so grosse Rolle zu spielen hat, keinen Raum lässt, und das Aechtheitsurtheil in einer Weise mit vom Schönheitsurtheil abhängig macht, welche einer sachgemässen Auffassung der Frage widerspricht. Dazu noch der starke Widerspruch eines Künstlers, wie Grosse, der auch das Seine gethan, dem Vergleiche beider Bilder möglichste Sicherheit zu verleihen, betreffs der Malweise derselben gegen die Vorigen [s. die Acten] und das Uebersehen der Retouchen durch Woltmann und Meyer. — Ziehen wir endlich die Autorität der Namen in Betracht, ist etwa Waagen, der auf Grund einer früheren sorgfältigen vergleichenden Untersuchung mir noch kurz vor seinem Tode auf gelegentliche Veranlassung brieflich bezeugt hat, dass er an der Aechtheit des Hauptbestandes des Dresdener Bildes festhalte, weniger als Woltmann und Wornum zu hören? Ja was giebt uns bei Woltmann die Gewähr, dass er dem Dresdener Bilde jetzt richtiger die Autorschaft unsers Holbein abspricht, als er früher den Augsburger Bildern solche zugesprochen hat.

So unfruchtbar nach Allem die vorige Zusammenstellung an positivem Resultate ist, kann sie doch einen doppelten Nutzen haben, wenn man ihn nur daraus ziehen will: erstens, Vorsicht zu lehren, nicht gleich für ausgemacht in unserer Frage zu halten, was als ausgemacht von dieser oder jener Seite proclamirt wird, zweitens auf Punkte aufmerksam zu machen, welche bei der Zusammenstellung beider Exemplare hauptsächlich ins Auge gefasst sein wollen, sofern sie nach dem Streite unterliegen.

Für uns aber wird sie den besondern Nutzen haben, dass wir in der folgenden Discussion der in unsere Frage einschlagenden Punkte leichter werden über die hinweggehen können, welche noch viel zu streitig sind, um für die Entscheidung bis jetzt ins Gewicht zu fallen. In Betreff mancher Punkte wird sich doch eine Kritik üben lassen; und so weit wir es vermögen, werden wir es versuchen.

V. Allgemeinerer Verhandlung. Artistische und ästhetische Gründe.

Die Gründe, welche bei der Aechtheitsfrage in Betracht kommen, sind theils äussere, insbesondere historische, theils innere, d. i. aus der Betrachtung und Vergleichung beider Bilder selbst zu entnehmende. Hierunter sind die historischen, ohne bei ihrer Lückenhaftigkeit und widerspruchsvollen Beschaffenheit etwas Durchschlagendes zu enthalten, doch von besonderer Wichtigkeit und mit Sorgfalt zu behandeln, weil sie neuerdings einseitig gegen das Dresdener Exemplar gekehrt worden sind, während man nach gründlicher Untersuchung zu sagen hat, dass sie zwar Momente des Verdachtes dagegen enthalten, die aber durch günstige Momente compensirt, wenn nicht überwogen werden. Unter den inneren Gründen giebt es solche, welche ziemlich entscheidend für die Priorität und hiemit Aechtheit des Darmstädter Bildes sind, ohne gegen die des Dresdener zu beweisen. Im Uebrigen lassen sich aus den inneren Gründen nur Wahrscheinlichkeitsschlüsse ziehen.

Die historischen Gründe werde ich im folgenden Abschnitte, da es nicht wohl anders thunlich ist, ungetrennt bezüglich beider Exemplare behandeln, dann aber mit Rückbezug darauf jedem Exemplare seinen besondern Abschnitt widmen. Zuvor jedoch gilt es noch, sich in Betreff einiger, wegen ihrer widerspruchsvollen Beschaffenheit schon im Vorigen zur Sprache gekommenen, Gründe, welche eine Hauptrolle in unserer Frage gespielt haben, vollends abzufinden, um einer späteren eingehenden Berücksichtigung derselben überhoben zu sein, d. i. der von der Malweise entnommenen und der ästhetischen Gründe.

Was die von der Malweise zu entnehmenden Gründe anlangt, so scheint es freilich von vorn herein natürlich, ihnen nächst den historischen Gründen die Hauptbeachtung zu schenken, und so ist es von fast allen Autoren, die sich mit unserer Frage beschäftigt haben, geschehen. In gewisser Weise

lässt sich die Malweise eines Bildes mit der Handschrift eines Autors vergleichen; aus der Handschrift kann man den Autor erkennen und Karl Förster bezieht sich ausdrücklich auf diesen Vergleich. Aber wenn sich schon betreffs der Handschrift eines Autors auch irren lässt, so unterliegt die Beurtheilung der Malweise unserer Bilder in derselben Hinsicht wegen Zusammenstreffens mehrerer Umstände noch viel grösserer Schwierigkeit. Zuvörderst erstreckt sich die Aechtheitsfrage von unsern Bildern man kann wohl sagen auf die meisten unter Holbein's Namen gehenden Bilder [vergl. S. 3], so dass schon aus diesem Grunde zweifelhaft werden kann, was als ächt Holbein'sche Malweise anzusehen; und nachdem früher das Dresdener Bild als unbezweifelt ächtes Hauptbild Holbein's galt, konnte es leicht geschehen, dass man gerade dessen Malweise als Hauptanhalt bei der Beurtheilung nahm. Dies möchte nach dem, was S. 32 angeführt worden, namentlich auf Grüder's Behauptung, dass das Darmstädter Exemplar zu Holbein's Malweise nicht stimme, anzuwenden sein; aber auch Karl Förster lässt uns bei der gleichen, nur noch entschiedeneren, Behauptung und der Berufung auf seine »sehr intime, specielle Kenntniss des Meisters« wichtige Zweifel, ob sie auf haltbareren Unterlagen ruhe. Förster selbst erwähnt, dass er »bei seinem zwölfjährigen Aufenthalte in Dresden das dortige Bild nach jeder Richtung hin gründlich studirt habe«, und so fragt sich, ob nicht die hieraus geschöpfte Ansicht von Holbein's Malweise seine späteren Urtheile über das, was diesem Künstler zuzurechnen, wesentlich mitbestimmt hat. Nun liess sich in einem, viele Bilder rasch durchlaufenden, Correspondenzartikel freilich nicht ausführen, auf welche weitere Basis der Verfasser seine intime Kenntniss Holbein's überhaupt gründet; was aber der Verfasser anführt, möchte eher geeignet sein, das Zutrauen zu schmälern als zu begründen.

Beim Durchlaufen der Ausstellung alter Bilder in München weist er nämlich auf das Epitaphbild mit dem Bürgermeister Schwartz, die Augsburger Bildnisse des Patriziers Mörz und seiner Frau und die männlichen Portraits im Besitze Suermondt's als Holbein'sche Werke

mit der Erklärung hin, dass ein Meister, der diese Werke gemalt, unmöglich das Darmstädter Bild ausgeführt haben könne. Vom Schwartz'schen Epitaphbilde aber kann jetzt als entschieden gelten, dass es vielmehr dem ältern als jüngern Holbein angehört, und die Bildnisse von Mörz und Frau können nach Woltmann's Bemerkung *) schon wegen des historischen Grundes, dass sie laut Inschrift auf der Rückseite im J. 1533 gemalt sind, nicht von Holbein herrühren, da derselbe zu dieser Zeit »notorisch« (Woltmann) in England war. **) Auch stimmt mit Woltmann W. Schmidt ***) und Crowe †) überein (ob ganz selbständig oder durch Woltmann mitbestimmt?), dass diese Bilder nach ihrer Malweise nicht von Holbein herrühren können, ††), sondern Amberger zuzuschreiben sein möchten. Der historische Grund scheint jedenfalls zu genügen, die Mörz'schen Bildnisse unserm Holbein abzusprechen. Und nun ist es doch bedenklich, sie als Beispiele aufgeführt zu finden, woran man Holbein messen könne.

Wir müssen in der That gestehen, dass in dieser Beziehung die Urtheile von Wornum, Woltmann und Meyer, welche denen von Grüder und K. Förster am schroffsten widersprechen, keinen gleich bestimmten äusseren Verdachtsgründen unterliegen; aber nach den Bemerkungen S. 39 eben so wenig die Gewähr der Unbefangenheit bieten, und betreffs des Dresdener Bildes mit den Urtheilen von Waagen und andern Kennern in Conflict kommen, welche gleiches Zutrauen als sie selbst in Anspruch nehmen.

*) Südd. Pr. 1869. Nr. 185.

**) Allerdings hat man ein gewisses Datum auf eine Rückkehr Holbein's nach Basel im J. 1533 gedeutet, was aber nach His-Heusler's Bemerkung (die neuest. Forsch. über H. Holb. d. J. Geburt u. s. w. S. 15) allem Anschein nach eine andere Deutung fordert, und sonst nichts zur Unterstützung für sich hat.

***) Lützow's Zeitschr. 1869. S. 359.

†) Grenzboten. (1839 Nr. 40. S. 23.)

††) Sie sind — sagt Woltmann — sehr gelblich, übermässig warm im Ton, wirkungsvoll, aber ohne jene ausserordentliche Feinheit in Zeichnung und Durchbildung, welche Holbein zeigt — man braucht namentlich nur die Hände zu betrachten. — Die andern Beurtheiler geben ihr Urtheil ohne Motivirung.

Eine andere, nicht minder wichtige, Schwierigkeit, welche sich mit der vorigen complicirt, liegt darin, dass Holbein sich in seiner Malweise nicht immer gleich geblieben ist, so dass man aus der Nichtübereinstimmung eines Bildes mit der Malweise gewisser acht Holbein'scher Bilder nicht ohne Weiteres auf seine Unächtheit schliessen kann; es gälte, auf die Epoche seiner Entstehung Rücksicht zu nehmen; aber von den meisten Holbein'schen Bildern, die beiden Exemplare unsers Bildes eingeschlossen, ist die Zeit der Entstehung nicht genau bekannt, sondern wird vielmehr gemeinhin nach Anhalt an diese oder jene ihm sonst zugeschriebenen Bilder aus der Compositions- und Malweise zu bestimmen gesucht, wobei es nicht an starken Abweichungen zwischen verschiedenen Kennern fehlt [vergl. S. 34] und Cirkelschlüsse schwer zu vermeiden sind. Ueberhaupt aber ist die Untersuchung, wie und in welchen Grenzen die Holbein'sche Malweise variirt habe, bis jetzt weder erschöpft noch präcisirt.

Endlich fügt der alte gelbe Firnisüberzug, mit dem das Darmstädter Bild noch behaftet ist, und den es unstreitig mit vielen andern Holbein'schen Bildern theilt, während wieder andere davon befreit sind, zu diesen Schwierigkeiten noch eine Schwierigkeit mehr, indem der Eindruck des Colorits so wesentlich dadurch verändert wird, dass es schwer sein möchte, durch Abstraction davon den ursprünglichen Eindruck in der Vorstellung herzustellen.

Eine gründlich durchgeführte vergleichende Betrachtung der Malweise beider Bilder mit andern Holbein'schen Werken, welche den vorigen Schwierigkeiten und Gründen der Unsicherheit Rechnung trüge, liegt überhaupt noch gar nicht vor, sondern nur rhapsodische Vergleiche und mehr oder weniger unbestimmte, wenn schon bestimmt genug ausgesprochene, Aperçus, die mit einander streiten. Inzwischen wird die bevorstehende Zusammenstellung beider Bilder, da sie mit einer Zusammenstellung möglichst vieler andern Holbein'schen Bilder verbunden werden soll, Gelegenheit bieten, die Coloritfrage aus den angegebenen Gesichtspunkten genauer zu studiren, und durch die

zugleich gebotene Gelegenheit für die Kenner, sich mit einander wechselseits darüber zu vernehmen, vielleicht zu einer grösseren Uebereinstimmung derselben als bisher führen. Und so ist es nur als Sache eines richtigen Tactes anzusehen, wenn manche Kenner, wie Crowe, ein endgültiges Urtheil bis dahin verschieben.

Wie die ästhetische Frage in die Aechtheitsfrage eingegriffen hat, ist in allgemeiner Weise im 3. und 4. Abschnitte besprochen worden, woraus man hat sehen können, dass nichts Andres dabei herausgekommen ist, als Widersprüche zwischen verschiedenen Zeiten, verschiedenen Autoren und selbst verschiedenen Zeiten desselben Autors. Meines Erachtens aber könnte selbst bei grösserer Uebereinstimmung über das Factische des Vortheils zwischen beiden Bildern, als wirklich stattfindet, nichts Erhebliches für die Entscheidung der Frage herauskommen, ob das eine Exemplar im Ganzen oder auch nach dem oder jenem Stücke zu gut für eine Copie von fremder Hand oder zu schlecht für ein Original von Holbein sei. Wenn ein Copist ein Werk mit Abänderungen copirt, und Abänderungen finden sich ja jedenfalls zwischen beiden Exemplaren, so wird er es natürlich im Sinne der Verbesserung zu thun suchen; und wenn schon es immer misslich für die Gegner des Dresdener Bildes bleibt, dass sie niemand aufweisen können, dem sie die Verbesserungen, die sich im Dresdener Bilde finden, zutrauen könnten, so ist doch weder schlechthin ausgeschlossen, — nur unwahrscheinlich — dass es einen solchen gegeben habe, auf den man nur nicht zu rathen weiss, noch ausgeschlossen, dass man das Factum der Verbesserungen selbst leugne, wie ja auch geschehen. Also ist schliesslich mit einer noch so festen Ueberzeugung von der Vortrefflichkeit des Dresdener Bildes nichts objectiv für seine Aechtheit gewonnen. Andererseits ist eben so möglich, dass ein Künstler zu einer von ihm selbst zu fertigenden Copie seines Bildes nicht mehr dieselbe Frische mitbringt, als zum ersten Werke, oder bei gesteigertem Triebe zur höhern Vollendung von Hauptsachen Nebensachen mehr vernachlässigt, nicht minder, dass die andre Bestimmung der

Copie oder Replik Anlass giebt, manche Theile nachlässiger zu behandeln, was Alles sich gar wohl auch bei unserm Bilde denken lässt. Also ist auch mit einer geringeren Vortrefflichkeit des Dresdener Bildes im Ganzen oder nach Theilen noch nicht für dessen Unächtheit im Ganzen oder nach Theilen ohne Weiteres entschieden. Wenn auch nur das untere Kind im Dresdener Bilde so gut gemalt ist, als im Darmstädter, und noch niemals habe ich in dieser Hinsicht das Dresdener dem Darmstädter nachgesetzt gefunden, so beweist diess hinreichend, dass der Künstler des einen Bildes dem des andern (mindestens betreffs der Ausführung) ebenbürtig, wenn nicht identisch damit ist; vollends, wenn man, wie in unserm Falle, noch dazu zugeben muss — und selbst Wornum giebt es wenigstens hinsichtlich der Proportionen, weit die Mehrzahl betreffs der Hauptfigur — zu, dass es in manchen andern Theilen das Darmstädter Bild übertroffen hat. Aber auch Theile eines Bildes wird man einem Künstler nicht desshalb absprechen dürfen, dass er darin unter den vollendetsten Leistungen geblieben, wodurch man ihn am liebsten charakterisirt, sondern nur dann, wenn man findet, dass er darin unter allen seinen sonstigen früheren und gleichzeitigen Leistungen geblieben. Auch in dieser Hinsicht kann vielleicht die Zusammenstellung der beiden Exemplare mit vielen andern Holbein'schen Bildern zur Entscheidung helfen. Mit fragmentarischen Vergleichen oder Vergleichen nach unbestimmter Erinnerung ist wenig, um nicht zu sagen, nichts gethan. Woltmann sieht von den Händen im Dresdener Bilde auf die Hände des Morrett daneben. Wären diess nun z. B. die besten Hände, die Holbein gemalt, so müsste es auch noch geringer gemalte von ihm geben, und ob sie nicht gar im Darmstädter Bilde vielmehr schlechter als besser gemalt sind, als im Dresdener, ist ja nach den obigen Widersprüchen noch streitig. Nun fusst aber Woltmann, mit dem wir uns in diesem Felde der Frage hauptsächlich zu vernehmen haben, indess wir in Meyer nur dessen Echo wiederfinden, nicht blos betreffs der Hände, sondern überhaupt Seitens der innern Gründe vorzugsweise auf den ästhetisch-artistischen Vorzügen des einen Bildes

vor dem andern. Was er im einen Bilde schlechter findet, als im andern, ist ihm nicht von Holbein. Umgekehrt findet er das schlechter, was ihm nach äussern Gründen nicht von Holbein scheint, auch wenn er es früher besser gefunden, da er es noch für Holbeinisch hielt, und zählt dann diese Schlechtigkeit mit zu den innern Gründen, es nicht von Holbein zu halten. Ich möchte Woltmann bei seiner gewiss aufrichtigen Stellung zur Frage nicht Unrecht thun, aber ich kann doch nicht umhin, hierin den Eindruck zu resumiren, den mir seine hieher gehörigen Gründe gegen die Aechtheit des Dresdener Bildes im Ganzen oder nach Theilen hinterlassen haben. Man möge aber selbst urtheilen. Betreffs der Madonna und der Nebenfiguren hörten wir ihn schon in früheren Abschnitten. Lassen wir ihn jetzt auch betreffs der Proportionen und Architectur sich aussprechen. Will man übrigens diese ganze Verhandlung mit ihm überschlagen, so wird man nichts dabei verlieren; ich selbst aber konnte sie bei dem Gewicht, was seine Stimme in Anspruch nimmt, und was er selbst auf diese Gründe legt, nicht überschlagen.

In seiner Holbein-Monographie (I. 1866) sagt Woltmann, die Aechtheit des Dresdener Bildes damals noch anerkennend und unter ausdrücklicher Erklärung (S. 317) seiner Beistimmung zu v. Zahn (S. 322): »Das Dresdener Exemplar ist offenbar das spätere; die Abweichungen in den Proportionen, namentlich im Verhältniss der architectonischen Umrahmung, stammen sichtlich daher, dass der Künstler das Darmstädter Bild vor Augen hatte, sich mit kritischem Blicke frei über dasselbe stellte und klar empfand, in welcher Hinsicht es zu verbessern war.« Er führt diess (S. 348) dahin aus: »Die Tragsteine, hier [im Darmstädter Bilde] viel schwerer und massiger geformt, setzen unmittelbar über den Häuptern der unten Knieenden an, ja zur Rechten schneidet der Kopfputz der Frau schon in den einen hinein, während im Dresdener Bilde die Pfeiler, von welchen die Tragsteine ausgehen, noch um eine Kopfhöhe sichtbar sind. Im Darmstädter Bilde beginnt die Wölbung der Nische in der Höhe von Maria's Schultern und

schliesst ganz dicht über ihrer Krone, während sie im Dresdener erst in der Höhe ihres Kinnes anfängt und dann oben bis zum Scheitel des Bogens noch ein bedeutender Raum bleibt. Die ganzen Verhältnisse werden durch diese wohlberechnete Verbesserung freier und gefälliger.«

Nun aber, nachdem Woltmann durch seine historischen Entdeckungen zum Verdacht gegen unser Bild angeregt, dasselbe unter dem Einflusse dieser Stimmung (im Sept. 1868) nochmals in Augenschein genommen, schreibt er (1. März 1869) an Kinkel: *) »die Erhöhung der Nische ist nicht . . . eine Verbesserung, sondern eine Verschlechterung der Verhältnisse. Im Darmstädter passt die Composition so wundervoll in den eng anschliessenden Rahmen. In den oberen Halbkreis ist hier gerade die Büste der Madonna hineincomponirt; während im Dresdener Bilde der Durchmesser, über dem sich der Bogen erhebt, gerade hässlich genug ihr Kinn durchschneidet.«

Und endlich, nachdem Woltmann auf der Münchner Ausstellung alter Bilder das Darmstädter Bild abermals einer wiederholten genauen Betrachtung unterzogen, bekräftigt er **) mit noch einiger Ausführung das vorige Urtheil, wie einschaltungsweise folgt :

»Dr. A. v. Zahn, welcher vor einigen Jahren den Unterschied in den Proportionen zuerst dargelegt, knüpfte hieran eine irriige Folgerung, indem er die Aenderungen für solche Verbesserungen erklärte, die der Meister selbst bei eigenhändiger Wiederholung seines Werkes angebracht. Allerdings sieht Holbein während seiner späteren englischen Zeit einigermaassen von jenen kürzeren und derberen Verhältnissen in den Figuren ab, die er früher anzuwenden pflegte. Aber dass diese Aenderung doch nicht der eigenen Ueberlegung Holbein's zu danken ist, geht für uns daraus hervor, dass sie zwar in der Absicht eine Verbesserung sein sollte, in Wirklichkeit aber eine Verschlechterung ist. Im Darmstädter Bilde füllen die Gestalten ihren engen Rahmen in musterhaftester Weise aus. Die Büsten der Madonna und des Kindes sind gefade in den Halbkreis der abschliessenden Muschel wirkungsvoll und mit dem feinsten Raumgefühl hineincomponirt. Wie eine Strahlenglorie gehen die Canäle

*) Lützow's Zeitschr. 1869. S. 173.

**) In der deutschen Presse 1869. No. 184. 6. August und sehr ähnlich in der Nationalzeitung 1869. No. 357. 4. Aug.

der Muschel vom Haupt Maria's aus; auf dem Dresdener Bilde dagegen durchschneidet, unschön genug, die untere Grenze dieses Halbkreises gerade das Kinn der heiligen Jungfrau.«

Wie auffällig diese gänzliche Umkehr der Ansicht sein mag, müsste man sie doch mit Anerkennung gelten lassen, wenn sie eine Umkehr zum Triftigeren wäre. Nun glaube ich aber zeigen zu können, erstens, dass sich das Meiste von dem, was Woltmann nach seiner neuen Ansicht Holbein'n als seiner unwerth im Dresdener Bilde absprechen möchte, in einer ähnlichen, und dadurch zum Vergleiche vorzugsweise geeigneten, Composition Holbein's wiederfindet. Zweitens, dass das frühere ästhetisch-artistische Urtheil Woltmann's im Ganzen haltbarer ist, als sein reformirtes, wenn wir es an das allgemeine Urtheil halten.

Ersteres anlangend, so beziehe ich mich dabei auf eine Handzeichnung Holbein's, die Woltmann selbst der Zeit nach vor die Entstehung unsers Bildes setzt, d. i. die Handzeichnung No. 65 des Baseler Museum (No. 34 in der Braun'schen Sammlung Baseler Photographien), von der ich gleich hier einschaltungsweise einige Worte im Zusammenhange sagen will, als Unterlage für künftig noch mehrmals nöthiges Zurücktommen darauf. *)

Man sieht hier eine, von schwertförmigen Strahlen umgebene, gekrönte Madonna ähnlich als in unserm Bilde, in einer Nische stehen, die von einer, mit einer Muschel ausgekleideten Halbkuppel überwölbt, jedoch in eine viel entwickeltere Renaissance-Architectur, als unser oder das Darmstädter Bild zeigt, eingebaut ist. Die Madonna hält ein nacktes Kind in den Armen, in deren linkes Aermchen sie einen krummgebogenen Finger hart einkneipt, während das Kind durch herabgezogene Mundwinkel und verdrehte Augen Unmuth oder Schmerz verräth; und vor der Madöna kniet ein Ritter oder Bürger, der durch Richtung der weit offenen Augen auf das hier offenbar an einem kranken Aermchen geschehende Heilwunder, durch offenen Mund und erhobene Arme Erstaunen ausdrückt.

*) Nicht unmöglich, dass diese Handzeichnung eine, dann freilich später sehr abgeänderte, erste Skizze zu unserm Bilde selbst ist. Jedenfalls bestehen einige Wahrscheinlichkeitsgründe dafür, die ich im Naurmann-Weigel'schen Archiv XII, 42. hervorgehoben habe. Da sie aber doch nichts weniger als durchschlagend sind, lege ich auch hier kein Gewicht darauf.

Diese Handzeichnung ist Woltmann schon früher einmal in andrer Beziehung (d. i. betreffs der Deutungsfrage unsers Bildes) unbequem gewesen; wir brauchen aber den Streit darüber*) hier nicht wieder aufzunehmen; da es sich hier nicht um die von ihm bestrittene Deutung der Zeichnung, sondern die klar vorliegende Compositionsweise derselben handelt.

In dieser Zeichnung nun stimmt die Raumlichte der ganzen Composition, die freie Stellung der Madonna in einer weiten Nische, die Höhe der Kuppelwölbung über der Krone**), die Durchschneidung des Madonnenkopfes durch die untere Gränze des Halbkreises (nur dass die Stirn statt des Kinnes durchschnitten wird), die Höhe des Pfeilerschaftes über dem Kopfe des vor der Madonna knieenden Ritters oder Bürgers, sammt einigen, später zur Sprache zu bringenden, Puncten der Architectur, eben so sehr mit dem Dresdener Bilde überein, als sie vom Darmstädter abweicht, so dass eher gegen dieses ein Verdacht, nicht ächt holbeinisch zu sein, daraus erwachsen könnte.

Wahr ist's, dass es andre Bilder von Holbein giebt, in denen viele Figuren so eng oder noch enger gepackt sind, als im Darmstädter Bilde, man sehe z. B. seine Passionsentwürfe zu Glasgemälden (bei de Mechel oder Braun oder in Woltmann's Holbein) an; aber es sind Bilder, worin es ein Gedränge darzustellen gilt. Hingegen wo ist ein Madonnenbild mit Nebenfiguren von ihm aufzuweisen, welches das von Woltmann für Holbein in Anspruch genommene Princip möglichster Raumererschöpfung verriethe. Man sehe den Lebensbrunnen, die Solo-

*) Fechner im Naumann-Weigel'schen Archiv XII. 4. und v. Zahn's Jahrb. Jahrg. I. 4866. 436; — Woltmann in s. Holbein II. Suppl. 446.

**) Um nicht meinerseits den Vorwurf mangelnder Umsicht auf mich zu laden, will ich bemerken, dass in einigen kleinen Holzschnittbildchen Holbein's (in Woltmann's Holbein. II. 250. 376) alttestamentliche Figuren in zwei Seitennischen (ohne Muschel) eines Mittelbildes stehen, bei denen der Kopf eben so hoch in die Wölbung hineinragt, als im Darmstädter Bilde, nur dass sie übrigens keine Analogie mit unserm Meier'schen Bilde und der ihm so ähnlichen Handzeichnung No. 65 haben. Also Holbein machte es wenigstens in dieser Beziehung bald so bald so, und lässt sich aus diesem Umstande allein nichts für oder wider folgen.

F e c h n e r, Holbein'sche Madonna.

thurner Madonna, die Madonna der Orgelflügel und die andren Basel'schen Madonnenzeichnungen an. Wie schön sind die Figuren im Todtentanze (u. a. von de Mechel wiedergegeben) auseinandergehalten. In der übrigen altdeutschen Kunst war freilich das Princip des Packens gäng und gäbe genug, so dass es weniger Anstoss als jetzt finden mochte; aber da wir es doch nicht in Holbein's Madonnenbildern finden, so könnte dies nur den Verdacht verstärken, dass ein alter Copist sich über das Dresdener Bild gemacht, und kein Bedenken gefunden, die Figuren in einen engern Raum zusammenschieben. Wie man aber gegen die Aechtheit des Dresdener Bildes daraus folgern kann, ist nicht wohl zu verstehen. Wir werden in einem späteren Abschnitte Anlass haben, hierauf zurückzukommen.

Was den ästhetischen Gesichtspunct anlangt, so ist zuzugestehen, dass, wenn man das Darmstädter und Dresdener Bild ausdrücklich darauf ansieht, wie es Woltmann gethan hat, in welchem von beiden der Raum kunstvoller ausgefüllt ist, man das Gefühl eines unvergleichlichen Vortheiles des Darmstädter vor dem Dresdener Exemplare hat. Aber kann derselbe Vortheil, der beim Einstopfen der Kleider in einen Koffer gilt, auch bei der Einordnung lebendiger Figuren in den Rahmen einer Composition gelten? Vielmehr wird man in dieser Hinsicht das eben so entschiedene Gefühl haben, dass der Raum im Dresdener Bilde unvergleichlich kunstvoller erfüllt ist, als im Darmstädter Bilde. Was die Stellung des Kopfes der Madonna in der Nischenwölbung insbesondere anlangt, die Woltmann so viel vorzüglicher im Darmstädter als Dresdener Bilde findet, so kann ich freilich nicht aus allgemeinen Gründen beweisen, dass Woltmann's, mit Br. Meyer darin verschwisterter, Geschmack nicht der beste ist — denn wie einen solchen Beweis überhaupt führen? — wohl aber, dass er ein einsamer ist und bleiben wird. Nachdem sich nämlich schon v. Zahn, Wornum und früher Woltmann selbst als Kunstkenner in entgegengesetztem Sinne ausgesprochen haben, habe ich, um auch ein vollzähliges Laienurtheil dazu zu fügen, gelegentlich nach einander einen Pastor, einen Officier, einen Buchhändler, einen Advokaten,

einen Philosophen, drei Professoren der Medicin, einen Professor der Jurisprudenz, einen Sprachlehrer, einen Zeichenlehrer, zwei Architecten, zwei Studenten, einen Schüler und 11 Damen, unter Vorlegung theils der beiden v. Zahn'schen Umrisszeichnungen, theils der Photographieen nach Schurig und Felsing, theils auf der Münchener Ausstellung nach Vergleich des Darmstädter Originals mit dem Steinla'schen Stiche befragt, ohne sie irgendwie zu präoccupiren, ob ihnen die Madonna, insbesondere der Kopf derselben, schöner auf dem einen oder andern Bilde in die Nische hineincomponirt zu sein schiene; und ausnahmslos ein Urtheil zu Gunsten des Dresdener Exemplares erhalten, ja zum Theil, namentlich Seitens einiger Damen, starke Ausdrücke des Erstaunens gehört, dass es jemand anders fassen könne.

Dass der, von Woltmann als untere Gränze des Halbkreises bezeichnete, die Halbkuppelwölbung unten abschliessende ideale Diameter, real gezogen gedacht, das Kinn der Dresdener Madonna schneidet, erscheint nach obigen Erfahrungen jedenfalls weniger ungünstig, als das weite Hineinstecken des Kopfes der Darmstädter Madonna in die Wölbung. Man muss nur dort nicht absichtlich an ein Durchschneiden denken, wozu um so weniger ein Anlass ist, als das Auge von selbst anstatt dem bloß idealen Querdiameter zu folgen, der wirklich ausgezogenen Bogenlinie des Architravs folgt, welche sich von den Gränzpunkten dieses Diameters ausgehend unter das Kinn herabsenkt. Hingegen dürfte der Umstand, dass der Kopf der Dresdener Madonna gerade im idealen Mittelpunkte des ergänzt gedachten Halbkuppelkreises steht, zum unmittelbar wohlgefälligen Eindrucke der Stellung helfen, und zwar ist es fast genau das obere (objectiv rechte) Auge des etwas geneigten Madonnenkopfes, was diese Stellung einnimmt; indess das Auge der Darmstädter so zu sagen nicht weiss wo es in der Höhenrichtung steht, indess es in horizontaler Richtung ebenfalls sehr nahe in der Mitte der Wölbung steht.

Uebrigens ist sowohl das Durchschneiden des Madonnenkopfes durch den Grunddiameter der Wölbung, was Woltmann

»hässlich« findet, als die damit zusammenhängende Stellung des Kopfes im Mittelpunkt der Wölbung, ich weiss nicht ob vor Holbein, denn darüber liegen mir keine Beispiele vor, jedenfalls nach Holbein bis heute die klassische Regel bei der Aufstellung von Figuren in Nischen geblieben; denn nicht nur habe ich das aus dem Munde zweier sachkundiger Architecten, sondern kann es auch durch die eigene Anschauung der dahin gehörigen Beispiele in der Basilica Vaticana (Roma 1845) und Basilica Liberiana (Roma 1839) belegen.

Wie Woltmann darauf kommen konnte und Meyer mit ihm darin übereinstimmen kann, unter den Vorzügen des Darmstädter Exemplares vor dem Dresdener mit geltend zu machen, dass in jenem »die Kanäle [Fächerstralen] der Muschel wie eine Stralenglorie vom Haupt Maria's ausgehen«, ist mir ganz räthselhaft, da umgekehrt der vorgezogene Umstand sich vielmehr beim Dresdener als Darmstädter Exemplar findet. Denn beim Dresdener Exemplare divergiren die Fächerstralen der Muschel blos von Krone, Kopf und Hals, so dass das Haupt in der That von der, mit Fächerstralen ausgefüllten, Muschel wie von einem weiten Heiligenschein umgeben scheint, wozu noch beiträgt, dass die untersten am Anfange des Nackens einsetzenden Fächerstralen sich von ihrer Einwurzelung in der Mitte des Architravs aufwärts biegen, und dadurch den Umriss der Muschel nahehin (genau freilich nicht) zu einer elliptischen Form ergänzen. Auch glaube ich um so mehr, dass dies im Motiv der Darstellung lag, als in der Handzeichnung No. 65 (Basel) die untersten, stark aufwärts gebogenen, Fächerstralen unter gänzlicher Loslösung vom Architrav unmittelbar am Haupte der Madonna (in der Augenhöhe) einsetzen, was die Erinnerung an einen Heiligenschein noch näher legt, aber vom Künstler im Dresdener Bilde verlassen worden sein mag, weil es sich wirklich unschön ausnimmt. Hiegegen setzen bei dem Darmstädter Bilde die untersten Fächerstralen an der Brust der Madonna ein.

Hienach wenden wir uns zu den Gründen, die Woltmann von den Veränderungen in der Architectur hernimmt, und lassen ihn vor Allem in folgender Einschaltung wieder selber sprechen:

»Wir haben bereits gesehen, dass der Autor des Dresdener Bildes, indem er die Verhältnisse leichter und schlanker machte, zwar dem modernen Geschmack entgegen kam, dass aber dieser Vorzug nur ein vermeintlicher war, da in Wahrheit das schöne Verhältniss der Figuren zum Raum dadurch verletzt wurde und sich oben eine Leere ergab. Ebenso wie der Höhe nach ist nun aber auch der Breite nach im Dresdener Bilde der Raum nicht genügend gefüllt. Die Architektur der Nische steht losgelöst da, wir fühlen uns zu der Frage veranlasst, was dieser ganze Bau eigentlich bedeuten solle, wir finden ihn unmotivirt, ein Gedanke, der uns beim Darmstädter Bilde gar nicht kommen kann. In diesem laden nämlich, nach weiser Berechnung des Künstlers, die Kragsteine, welche beiderseits die Muschel tragen, möglichst stark aus und auf ihnen ruht zunächst eine aus zwei Gliedern bestehende Deckplatte, die um die ganze Nische herumläuft, sie unter dem Ansatz der Wölbung abschliesst und jederseits bis an den Rahmen reicht, während in dem Dresdener Bilde die Ausladung gemindert ist, zwischen Kragsteinen und Rahmen ein leerer Raum bleibt und die Deckplatte ganz weggelassen ist. Die Volutenform der Kragsteine, die nur durch eine darauf ruhende Last motivirt sein kann, endigt ganz frei, ohne etwas zu tragen, und ist daher sinnwidrig. Im Darmstädter Bilde ist der Wandabschluss der Nische durch einen Architrav gebildet, der unmittelbar in den Kragsteinen ausläuft, und in diesen ist der Volutenansatz ein doppelter, den beiden Schichten des Architravs entsprechend, von denen die obere etwas über die untere vorspringt. Der Urheber des Dresdener Bildes behandelte aber die Kragsteine als ob sie Kapitelle wären, obwohl ihre Form dazu wenig passt, liess sie deshalb nicht unmittelbar aus der Wand herauswachsen, sondern erst über schmalen Pilastern, welche der Wand vorgesetzt sind, aufsteigen. Mit den unteren Voluten wusste er vollends nichts anzufangen und liess sie zu einem blossen Ablauf des Schafts zusammenschrumpfen. Für einen solchen ist nun ihre Form eine geradezu zopfige, das schöne Verhältniss zwischen oberen und unteren Voluten, das wir im Darmstädter Bilde wahrnehmen, ist gestört. Ueberhaupt sind die Formen schwülstiger und charakterloser, — man erkennt dies in der Bildung der Voluten, in der Form der Muschel, die nicht eine reine Halbkugel bildet, sondern um mehr als ein Elftel ihres Durchmessers überhöht ist, endlich in dem barocken Motiv, dass die Muschelbekleidung der oberen Halbkuppel an beiden Ecken wie ein Blatt sich vom architektonischen Kern abgebogen hat. Im Darmstädter Bilde sehen wir den Stil deutscher Früh-Renaissance, wie ihn die Maler damals einführten, zu einer Zeit, in welcher die Architekten noch gothisch bauten; vieles ist für unser Gefühl derb und gedrungen, aber alles hat Hand und Fuss, nirgends fehlt der organische Zusammenhang. Dieser aber ist

beim Dresdener Bilde nicht vorhanden, in welchem die Formen willkürlich zusammengestoppelt sind.«

»Schliesslich ist dem Urheber des letzteren ein perspektivischer Schnitzer begegnet. Das zusammengerollte Band, aus welchem die unteren Voluten im Darmstädter Gemälde gebildet sind, ist nicht rechteckig sondern zugespitzt, und daher werden sie nach vorn etwas schmaler. Der Nachahmer verstand das nicht, hielt es für perspektivische Ansicht, wollte die Ansicht der oberen Volute damit in Einklang bringen, und stellte den Kragstein auf der Seite links vom Beschauer in einer Perspektive dar, welche ihn aus dem ganzen übrigen Bilde herausfallen lässt.« —

»Man kann das Bild lange kennen ohne dies wahrzunehmen, sobald man es aber einmal bemerkt hat, ist es unmöglich, dass man das Dresdener Bild noch für eine Arbeit von Holbein's Hand oder aus Holbein's Werkstatt hält. Solche Missverständnisse beweisen unzweideutig, dass wir es mit einem späteren Nachahmer zu thun haben.«

Diese Bemerkungen Woltmann's habe ich nach einander zwei gründlichen, mit den Verhältnissen des Renaissancestils wohl bekannten, als Schriftsteller im Baufache anerkannten, Architekten unter Vorlage der Photographieen beider Bilder und der Stiche nach einigen anderen Holbein'schen Zeichnungen mit entwickelter Architectur unterbreitet. Beide fanden es ganz unabhängig von einander und doch ganz einstimmig mit einander, wunderlich, dass solche Gründe in der Frage geltend gemacht werden könnten. Die Aenderungen der Architectur im Dresdener Bilde von einem Missverständniss des Copisten abhängig zu machen, sei gar kein Grund. Die Künstler, Maler wie Architekten, zu Holbein's Zeit hätten sich überhaupt die grössten Willkürlichkeiten und Freiheiten in Handhabung des Renaissancestils genommen, und ein sichres architectonisches Verständniss sei bei ihnen nicht zu finden, also auch bei Holbein nicht zu erwarten, und wirklich nach den gemachten Vorlagen eben so wenig zu finden. So ist in der Handzeichnung No. 65 ein Renaissance-Kapitell als Säulenfuss, umgekehrt auf der Verspottung Christi (No. 41 Basel) ein Romanischer Säulenfuss als Kapitell verwandt; auf der Ausführung Christi sieht man ein Kapitell, was nichts zu tragen hat; auf Christus vor Kaiphas

(No. 39 Basel) Stellen, die nicht wohl in's Körperliche übersetzt werden können. Auch J. Hübner rühmt die Architectur in dem neulich für Dresden acquirirten Holbein'schen Werke nur mit der Bemerkung*), »dass Holbein gerade im Gegensatze hiezu öfters seinen historischen Compositionen durch eine schwerfällige, auf missverstandener Antike beruhende architectonische Ausstattung geradezu geschadet habe, wie dies z. B. bei seinen schönen Zeichnungen zur Passion der Fall sei«. Worauf also Meyer den von ihm gethanen Ausspruch stützt, »Holbein habe die Architectur besser als die gleichzeitigen Baumeister in Deutschland verstanden«, ist schwer zu sagen. Im Ganzen zwar, so hörte ich von den Sachverständigen, möge man wohl die Architectur des Darmstädter Bildes leichter einem Architekten, die des Dresdener Bildes leichter einem Zeichner zutrauen; architectonisch unmotivirte Willkürlichkeiten aber seien hier und da: im Darmstädter Bilde das absatzlose Auslaufen des Architravs in die mittelgliedlosen Kragsteine; im Dresdener die Weise, wie die Kapitelle, die hier an die Stelle der Kragsteine treten, verwandt sind. Auch bezeichnet schon v. Zahn die Kragsteine im Darmstädter Bilde als »nicht sehr glücklich und ohne Verständniss des antiken Vorbildes geformt«.

Mir selbst scheint der Hauptunterschied zwischen der Darmstädter und Dresdener Architectur auf eine Vereinfachung von erster zu letzter herauszukommen. Der doppelte Architrav ist durch einen einfachen ersetzt, die doppelte Deckplatte des Architravs weggelassen, der doppelte Kragstein in ein wesentlich einfaches Kapitell verwandelt, wobei allerdings die Voluten eine minder gefällige Form erhalten haben. Nun hat Holbein schon die, in der Handzeichnung Nr. 65 ausserordentlich entwickelte, Architectur an dem voraussetzlich spätern Darmstädter Bilde ausnehmend vereinfacht, und wenn das Dresdener Bild wirklich später als das Darmstädter ist, so ist er darin nur in derselben Richtung fortgeschritten.

*) Feuilleton des Dresdener Journals 187 a.

Woltmann freilich erklärt die Architectur des Dresdener Bildes vielmehr für schwülstiger als die des Darmstädter Bildes. Aber wäre es so, so würde dies eher für als gegen das Dresdener Bild beweisen, denn will man Beispiele einer schwülstigen Architectur sehen, so kann man sie in den mehrerwähnten Zeichnungen Holbein's zur Leidensgeschichte Christi finden. Woltmann bezeichnet insbesondere die Ueberhöhung der Muschel oder Halbkugel um mehr als $\frac{1}{11}$ ihres Durchmessers als schwülstig; dies nun ist Sache subjectiven Geschmackes. Das Factum anlangend, so muss man zugestehen, dass es ungewöhnlich ist; aber um so schwerer denkbar, dass ein fremder Copist darauf hätte verfallen können. Hiegegen lässt sich abermals an der Handzeichnung Nr. 65 beweisen, dass sich Holbein überhaupt nicht an die Regel der reinen halbkugelförmigen Wölbung hielt, denn während im Dresdener Bilde die Wölbung über die Halbkugel beträchtlich überhöht ist, ist sie in der Handzeichnung beträchtlich unterhöht, und entspricht im Darmstädter Bilde ziemlich genau der Halbkugel, so dass also auch hier ein Fortschritt in derselben Richtung sichtbar ist. In der That verhält sich die Höhe der Wölbung zum halben Grunddiameter: bei der Handzeichnung wie 1:1,192, bei dem Darmstädter Bilde wie 1:1,020, bei dem Dresdener Bilde wie 1:0,875.

Sollte ferner wirklich, wie es Woltmann findet, ein »barockes« Motiv darin liegen, dass die Muschelbekleidung sich an den Enden von der Unterlage abbiegt, so würde man darin sogar, statt einen Grund mehr gegen die Aechtheit des Dresdener Bildes, einen der einfachsten und schlagendsten Gründe dafür haben, weil sich — und schon wieder muss ich auf jene Zeichnung zurückkommen, welche mit einem Male einen ganzen Haufen Gegengründe niederschlägt, — weil sich, sage ich, eben dieses barocke Motiv bei der Handzeichnung Nr. 65 sogar noch ausgesprochener wiederfindet, indess es ganz unwahrscheinlich wäre, dass ein Copist gerade auf dasselbe barocke Motiv gekommen sein sollte; auch glaube ich, dass es zur Unterstützung wenigstens etwas mitzählt, da in der That die Auflagerung der untersten Fächerstrahlen auf die Unterlage der gewöhnlichere

Fall zu sein scheint*), ohne doch zu glauben, dass man wirklich ein barockes Motiv in der Abbiegung zu sehen habe. Wenigstens finde ich in der Abbildung der Grabmäler der Cardinale Amboise zu Rouen, welche in Gailhabaud's Denkmalen T. IV gegeben ist, in den Muscheln der Verzierungspyramiden der Krönung des Grabmales eine ähnliche Abbiegung der unteren Fächerstralen von der Unterlage wieder, und so wird sie auch wohl sonst noch vorkommen.

VI. Historische Gründe.

Vom Dresdener Bilde weiss man, dass es im Jahre 1743 in Venedig für Dresden angekauft wurde, nach Venedig aber kam es um 1690 von Amsterdam aus dem Bankerott eines dortigen Bankiers. Wenigstens wurde dem Vermittler des Kaufes Algarotti so gesagt, ohne dass eine sichere Beglaubigung dafür, eben so wenig jedoch ein Grund des Zweifels daran vorliegt. Es wurde in Amsterdam als Holbein'sches Bild gekauft, ohne dass seine Aechtheit dabei irgendwie beanstandet worden wäre, hat also die Tradition für sich. Die genauere Kenntniss seines Inhaltes aber war verloren gegangen, denn man hielt in Venedig die in dem Bilde dargestellte Familie Meier für die Familie des englischen Kanzlers Thomas Morus, wahrscheinlich durch Verwechselung mit einem andern Holbein'schen Bilde, welches wirklich diese Familie darstellt.

Vom Darmstädter Bilde waren bis zu den mehrfach berührten Entdeckungen Woltmann's (1866) nur die [S. 3] angegebenen Verhältnisse seines letzten Ankaufes bekannt. Mit diesen, an weiter rückliegende Daten anknüpfenden, für die

*) Nach den mir gerade vorliegenden Beispielen in der Basilica Vaticana und Liberiana, deren oben gedacht wurde, ferner den Details Pl. II zum Chateau de Chambord (1523 begonnen) in Gailhabaud's Denkm., und einem Holbein'schen Beispiel auf Christus vor Kaiphas.

Dresdener Madonna verhängnissvoll gewordenen, Entdeckungen aber, von welchen der ganze Aufruhr gegen sie jetzt abhängt, (das Wörtliche s. bei Woltmann unter den Acten) verhält es sich so :

Am Rahmen des Darmstädter Bildes befindet sich ein Doppelwappen, woran sich von vornherein die Hoffnung knüpfen liess, es könne auf einen früheren Besitzstand des Bildes zurückführen, daher ich in meiner historischen Abhandlung über die Holbein'sche Madonna eine Zeichnung davon gab, und, wie schon vor mir v. Zahn, viel Mühe in Erkundigungen bei Sachverständigen verlor, welcher Familie es angehören möchte. Woltmann war glücklicher als wir, indem er durch einen solchen herausbrachte, dass das eine der beiden Wappen der holländischen Familie Cromhout angehöre; und hiemit zusammentreffend erhielt er von Herrn Suermondt in Aachen die Notiz, dass ein Holbein'sches Madonnenbild mit mehreren knieenden Figuren in einem Amsterdamer Auctionscataloge der Herren Cromhout und Loskart von 1709 vorkommt, welches also nur das Darmstädter Bild sein kann. Der Loskart des Catalogs mochte mit dem Cromhout verschwägert sein, denn beide Wappen stimmen bis auf ein Mittelschildchen, welches das eine vor dem andern voraus hat, völlig überein.

Kurz, das Darmstädter Exemplar befand sich um 1709 in Amsterdam im Besitze eines mit Cromhout associirten Loskart. Durch den Namen Loskart aber ist die Brücke zu einer älteren Nachricht geschlagen, welche von dem bekannten Künstler und Kunstschriftsteller Sandrart herrührt. Dieser berichtet (1675), dass sein Verwandter und Freund, der Amsterdamer Künstler und Kunstmäkler Leblon (Leblond), mit dem er längere Zeit in Amsterdam zusammengelebt, von dem er also genaue Notiz erhalten haben konnte, ein Holbein'sches Madonnenbild besessen, dessen kurze Beschreibung auf unser oder das Darmstädter Bild passt, und dass Leblon dieses lange bevor er selbst (Sandrart) von ihm Abschied genommen, (was um 1645 oder 1646 geschah) an einen Buchhalter Lössert »auf dessen inständiges Bitten« um 3000 Gulden verkauft habe. Da nun der Name Lössert mit dem Namen des im Catalog mit Cromhout

associirten Loskart nahe genug stimmt, um den Unterschied bloß auf die früher sehr grosse Unsicherheit der Rechtschreibung von Namen zu setzen*), so hat man anzunehmen, dass es das Darmstädter Bild war, was der Amsterdamer Leblon in den Händen hatte, und an Lössert verkaufte. Zwar kann der Lössert, an welchen dieser Verkauf schon Jahre lang vor 1645 erfolgte, nicht mit dem Loskart des Catalogs von 1709 zusammenfallen, sehr wohl aber mit einem Vorfahren desselben, der an ihn das Bild vererbte; woraus also kein Einwand zu ziehen.

Durch den Namen Leblon verknüpft sich endlich die Sandrart'sche Nachricht mit der ältesten, die wir überhaupt über das Bild besitzen, einer Nachricht, die aus dem Ursprungsorte des Bildes, Basel, selbst stammt. Sie rührt von dem (1595 geborenen, 1667 gestorbenen) Baseler Rechtsgelehrten Remigius Fesch her, welcher berichtet, dass ein, ungefähr 3 Ulnas basi-lienses sowohl nach Breite als Höhe messendes Bild, in welchem die Familie Meier vor einem Altar (fälschlich statt: vor einer Madonna) knieend dargestellt sei, im Besitze seines Grossvaters, des Baseler Bürgermeisters Fesch (geb. 1544, gest. 1610), gewesen, der es an den Baseler Rathsherrn Iselin verkauft, aus dessen Nachlasse es der Amsterdamer Künstler Leblon ungefähr um 163. (welche Jahreszahl nicht ausgeschrieben ist) um 1000 Imperiales gekauft, und um den dreifachen Einkaufspreis wieder verkauft habe. Neuere; durch Herrn His-Heusler vermittelte, genealogische Forschungen haben hiezu das interessante Ergebnis gefügt, dass der Grossvater des Berichterstatters, Bürgermeister Fesch, Besitzer des Bildes, eine Enkelin des im Bilde selbst dargestellten Bürgermeisters Meier zur Frau hatte, wonach das Bild unstreitig durch Vererbung aus der Stifterfamilie in seinen Besitz gelangt war. Der Berichterstatter Fesch selbst

*) Wie gross diese war, kann man aus meiner Zusammenstellung der verschiedenen Rechtschreibung der Namen, die überhaupt in der Geschichte unsers Bildes eine Rolle spielen, in meiner histor. Abh. im Naum. Weig. Arch. XIV. ersehen.

aber konnte das Bild, bei dessen Verkauf Seitens seines Grossvaters an Iselin er erst 44 Jahr alt war, nicht selbst gesehen haben oder doch nur aus undeutlicher Erinnerung davon sprechen, da er das Bild sehr mangelhaft und ungenau beschreibt. Dass eine Madonna in dem Bilde enthalten sei, erwähnt er gar nicht, lässt vielmehr bemerktermassen die Figuren vor einem Altar knieen, der in dem Bilde nicht vorkommt, auch die angegebenen Masse sind nicht genau, und man könnte daher selbst noch in Zweifel sein, ob sich seine Angaben auf ein Exemplar unseres Bildes beziehen, wenn er nicht ausdrücklich angäbe, dass es die Familie Meier ist, die sich darin dargestellt findet, und der Uebergang an Leblon nicht mit Sandrart stimmte. Ausserdem erwähnt Fesch, dass er die von Joh. Ludi in Belgien gemachten Copien zweier Figuren aus dem Bilde besitze. Auch kann man bemerken, dass die obige Verkaufssumme des Bildes durch Leblon mit Sandrart stimmt, sofern nach einer in meiner hist. Abh. angeführten Ermittlung und Erörterung Algarotti's Imperiales nicht durch Reichsthaler sondern durch Reichsgulden zu übersetzen ist.

Hienach hat man Grund, die Angaben Fesch's und Sandrart's auf dasselbe Bild zu beziehen; und da das an Leblon gekommene Bild nach der Zusammenfassung von Sandrart's Angaben mit Woltmann's Entdeckungen das Darmstädter war, so erscheint hiemit zunächst die Zurückführung dieses Bildes auf die Stifterfamilie und mithin der directe historische Beweis seiner Aechtheit vollständig gelungen. Denn, um das Vorige zurücklaufend zu resumiren: Nach Fesch geht ein aus der Stifterfamilie stammendes Exemplar des Bildes (um 163.) aus Iselin's Nachlass an den Amsterdamer Leblon über, und wird von diesem nach Sandrart (lange vor 1645) an Lössert verkauft. Dasselbe Bild findet sich später (1709) im Besitze eines mit Cromhout associirten Loskart wieder, welcher als Nachkomme jenes Lössert zu betrachten; und das am Rahmen des Darmstädter Bildes befindliche Cromhout'sche Wappen beweist, dass man es wirklich mit dem Darmstädter Bilde zu thun hat.

Die hier einschlagenden historischen Angaben von Algarotti und Sandrart über unser Bild kann man wörtlich in meiner historischen Abhandlung finden; sie sind aber durch Obiges hinreichend gedeckt. Die Nachricht von Fesch lasse ich wegen ihrer besondern Wichtigkeit und Eigenthümlichkeit nach ihrem Wortlaute folgen. (Das links vom Verticalstrich Stehende ist eine, dem rechts stehenden Haupttext unstreitig erst später zugefügte, Randbemerkung des Feschischen Manuscripts.)

Tabula haec fuit avi nostri Remigii Faeschii Consulis, unde Lucas Iselius eam impetravit pro legato Regis Galliar. uti ferebat, et persolvit pro ea centum coronatos aureos solares anno circ. 1606.—

A^o. 163. Suprad. pictor Le Bloud hic a vidua et haeredibus Iselii a S. Martinum tabulam ligneam trium circiter Ulnarum Basiliensium tum in altitud. tum in longitud. in qua adumbratus praedictus Jac. Meierus Consul ex latere dextro una cum filiis, ex opposito uxor cum filiabus omnes ad vivum depicti ad altare procumbentes, unde habeo exempla filii et filiae in Belgio a Joh. Ludi pictore ex ipsa tabula depicta. Solvit is Le Bloud pro hac tabula 1000 Imperiales et postea triplo majoris vendidit Mariae Medicae Reginae Galliae, viduae Regis Lud. 13 matri, dum in Belgio ageret, ubi et mortua. Quorsum pervenerit, incertum.

Diese Nachricht ist in einem 1628 angelegten, bis kurz vor dem Tode des Verfassers fortgeführten Manuscripte, und zwar in einem besondern Abschnitt desselben (Pictoria) enthalten, welcher eine Reihe Holbein'scher Werke aufführt und kurz bespricht; sie kann aber nach einem vorgängigen Datum des Manuscripts selbst (im Eingange der Pictoria) erst nach 1651 verfasst sein, wo Fesch mit den Verhältnissen des um 163 erfolgten Verkaufes an Leblon nicht mehr genau bekannt sein mochte. Die Unbestimmtheit der nicht ausgeschriebenen Jahreszahl 163. für das Datum des Verkaufes kann einfach aus einer, durch obigen Zeitabstand erklärlichen, undeutlichen Erinnerung herrühren, die Bestimmtheit aber, in so weit sie noch in der letzt geschriebenen Ziffer stattfindet, in folgenden, auch in anderer Beziehung hier interessirenden, Notizen ihre Erklärung finden. Im 3. Paragraphen des Verzeichnisses Holbein'scher Werke führt Fesch ein Bild mit folgenden Worten auf: »Bildniss Kaisers Karl V., welches Herr Leblon, Amsterdamer Maler, vom englischen Herzog Buckingham in ganz Europa zum Einkauf berühmter, insbesondere Holbein'scher Gemälde herumschickt, zu Lyon für 100 Kronen ungefähr um 1633 kaufte, wie der königliche Rath Herr Monconius (Liergäus) in seinem Briefe vom 7. Jan. 1638 [an mich berichtet hat*].« Im 4. Paragraphen wird dann weiter angeführt, dass derselbe Leblon das Holbein'sche Bildniss des Erasmus in Basel gekauft habe, im 5. Paragraph werden die Bildnisse von Meier

*) Dieser Schluss fehlt im Manuscripte.

und Frau von 1516 besprochen, und endlich im obigen 6. Paragraphen des Verkaufs eines Exemplares unserer Bilder um 163. von Leblon gedacht. Hieraus scheint zu schliessen, dass dieses Exemplar von Leblon entweder wirklich auf der für den Herzog gemachten Kunstreise gekauft sei, oder Fesch dies doch voraussetzt, und daher die Jahreszahl 163. für Basel der Jahreszahl 1633 für Lyon angepasst habe, welche Jahreszahl 1633 dann später Patin, der auf Fesch fusst, willkürlich auf Basel übertragen hat. Nun ist aber diese Jahreszahl 1633 nicht einmal für Lyon und um so weniger für Basel zu acceptiren, wenn Leblon's Ankäufe für den Herzog von Buckingham geschehen*), weil dieser schon im August 1628 ermordet wurde; also wären alle für ihn gemachten Einkäufe, mithin auch das unsers Bildes, auf ein früheres Datum zu verlegen, und würde sich daraus, dass er ungefähr um die Zeit des Einkaufes ermordet sein mochte, erklären, warum es nicht in dessen Hände gekommen, sondern von Leblon zurückbehalten worden. Andererseits trifft 163. auch ganz gut mit dem Datum zusammen, dass Iselin, aus dessen Nachlasse Leblon das Bild gekauft haben soll, 1626 starb, und auf die Ordnung seines Nachlasses von Wittwe und Erben 1630 angetragen wurde, worauf Fesch wohl die Hypothese gründen konnte, es sei aus diesem Nachlasse gekommen. Ganz wird die hierüber bestehende Unklarheit nicht aufzuklären sein.

So weit scheint Alles klar und fest für das eine, das Darmstädter Bild zu stehen, und von einem zweiten Exemplare, was man für das Dresdener halten könnte, ist hiebei noch nicht die Rede. Aber wir haben bisher noch zwei Notizen in Fesch's Berichte nicht berücksichtigt, die auf das Dasein eines solchen schliessen lassen und eine Unsicherheit in die ganze historische Seite der Frage werfen. Fesch lässt zuvörderst das Bild, was nach ihm aus Iselin's Nachlass an Leblon gekommen, nicht eben so wie Sandrart von Leblon an Lössert übergehen, von dem wir wissen, dass er im Besitze des Darmstädter Bildes gewesen, sondern von Leblon an die französische Königin

*) Dass dies aber wirklich der Fall gewesen, wird theils dadurch bestätigt, dass nach Walpole sich wirklich Holbein'sche Bilder in der Gallerie des Herzogs befanden, theils dass nach Sandrart's Acad. S. 282, so wie nach Sainsbury's Papers S. 64, 70, 103 Leblon den Ankauf des grossen Rubensschen Cabinets und dessen Versendung für den Herzog von Buckingham in den Jahren 1625 und 1627 zu vermitteln hatte, also wirklich als Agent desselben fungirte.

Maria von Medicis, während sie in Belgien war, verkauft werden. Also will der Zusammenhang der vorigen Kette von Daten nicht mehr halten. Maria von Medicis war nämlich in Folge der Conflictes mit ihrem Sohne Ludwig XIII. und dessen Minister Richelieu am 18. Juli 1634 nach den Niederlanden geflüchtet und hielt sich in precären Verhältnissen in Brüssel auf, bis sie 1638 nach England ging und endlich 1642 in Cöln starb. Aus dem Trüben dieses Widerspruches nun zwischen Fesch und Sandrart, dass der eine den Leblon das in seine Hände gelangte Bild an die Königin Maria, der andere an einen Buchhalter Lössert verkaufen lässt, hat man den Grund gegen die Aechtheit des Dresdener Bildes herauszufischen gesucht, der jetzt die Hauptrolle spielt, und den wir nun näher in Betracht zu ziehen haben.

So lange man nur erst von einem Exemplare wusste, suchte man noch den Widerspruch dadurch zu lösen, dass Lössert nur als Agent der Königin beim Ankaufe für diese fungirt habe. Nachdem aber Woltmann's Entdeckungen gelehrt haben, dass das von Lössert erkaufte Bild in seiner Familie blieb, sind Woltmann und Kinkel mit folgender, auch von Crowe günstig aufgenommenen, Ansicht eingetreten, wodurch eine ähnliche, doch nach Woltmann's Entdeckungen jedenfalls etwas anders zu stellende, Ansicht Wornum's als antiquirt gelten kann. *)

Das ächte Exemplar, was von Basel in Leblon's Hände kam, hat sich unter seinen Händen verdoppelt; er hat eine Copie davon fertigen lassen, das ächte Bild dahin, die Copie dorthin verkauft; das sind unsere beiden Exemplare. Nun fragt sich freilich von vorn herein: ist das an Lössert gekommene Darmstädter oder das an Maria gekommene, voraussetzlich Dresdener, das ächte. Woltmann schien von vorn herein das erste durch seine Entdeckungen für erwiesen zu halten; doch hat schon Kinkel dagegen eingewandt, dass, rein historisch genommen, eben so gut das letzte sein könne; nur unter Zu-

*) Von einer Modification der Woltmann'schen Ansicht Seitens Br. Meyer später.

ziehung von Prioritätsgründen lasse sich für das Darmstädter entscheiden. Ja Fesch lässt ja gerade umgekehrt das aus Basel stammende Bild von Leblon vielmehr an Maria als an Lössert übergehen; so wäre dieses, das Darmstädter, vielmehr das unächte Exemplar. Doch behält Woltmann unstreitig in der Sache bis zu einem gewissen Punkte Recht. Das von Basel in Leblon's Hände gekommene Bild wird wirklich das Darmstädter, nicht das Dresdener gewesen sein; und wenn schon dieses damit nicht unächt wird, haben wir doch vor Allem dem Darmstädter Bilde sein Recht zu geben, und den Verdacht, der daraus gegen das Dresdener erwächst, vorläufig bestehen zu lassen, ja zur Erschöpfung der Gegengründe in einigen Punkten noch zu verstärken. Nämlich:

1) War überhaupt eins von beiden das Original, das andere die Copie, so kann nur das erstgemalte das Original sein; man hat aber weit überwiegende innere Gründe, von denen im folgenden Abschnitte die Rede sein wird, das Darmstädter Bild für das erstgemalte zu halten.

2) Fesch sagt freilich, das Basel'sche Bild sei von Leblon an die Königin Maria verkauft worden, wo es nicht das an Lössert gekommene Darmstädter sein könnte. Aber Sandrart musste besser wissen als Fesch, an wen Leblon das ächte Bild verkauft hat. Denn es lässt sich nicht annehmen, dass Leblon seinen Freund und Vetter Sandrart mit der Angabe des Verkaufes einer Copie statt eines Originales an Lössert sollte getäuscht haben. Hingegen konnte Fesch in Basel nicht eben so gut wissen, an wen Leblon in Amsterdam das Original und an wen er die Copie verkauft habe, wie ja überhaupt seine Angaben sehr ungenau sind.

3) An sich ist gar nicht unwahrscheinlich, dass Leblon eine Copie von dem ächten Bilde fertigen liess. Holbein'sche Bilder waren, wie aus Angaben sowohl in Fesch's Manuscripte als Sainsbury's Papers hervorgeht, zur Zeit, wo die Einkäufe und Verkäufe unserer Bilder spielen, sehr gesucht, und Leblon's Charakter ist nicht verdachtfrei. Denn wenn schon Sandrart grosse Stücke auf ihn hält, und ihn u. a. den »Mäcenat aller

Tugend« nennt, so wird hingegen dieser Mäcenat aller Tugend in Sainsbury's Papers (p. 296) als ein gewinnstüchtiger Schwindler in Kunsthandelssachen bezeichnet und ihm ein »Amsterdam-like carriage« vorgeworfen, woraus hervorzugehen scheint, dass Amsterdam wegen Betrügereien im Kunstverkehr überhaupt berüchtigt war. Auch macht Kinkel geltend, dass es für Leblon leichter sein musste, der in Brüssel entfernt residirenden Königin eine Copie aufzuhängen, als einem Käufer am Orte.

4) Die Angabe Fesch's, dass das aus Iselin's Nachlasse an Leblon gekommene Bild sowohl nach Breite als Höhe »ungefähr 3 Ulnas Basilienses« gemessen habe, also ziemlich quadratisch gewesen sei, stimmt zwar weder genau zum einen noch andern Exemplare, aber doch besser zum Darmstädter als Dresdener. Nämlich nach den (hier auf pr. Fusse reducirten) Massen v. Zahn's ist abgesehen vom aufgesetzten schmälern Rundbogen die Breite des Darmstädter Exemplares im Lichten 3,409, Höhe 3,392 Fuss, die Breite des Dresdener 3,470, Höhe 3,770 Fuss. Nur ersteres, nicht letzteres Verhältniss kann man ungefähr als das der Gleichheit fassen. In jedem Falle freilich muss man Ulnas hiebei durch Fusse statt Ellen übersetzen.

5) Kinkel macht noch geltend, dass die ältesten Nachrichten bei Fesch und Sandrart nur von einem einzigen ächten Exemplare wissen, und beim Dresdener sogar die Kenntniss der darin dargestellten Familie verloren ging.

Hiemit schiene denn die Sache unserer Dresdener Madonna ganz verloren. Jetzt suchen wir sie Schritt für Schritt wieder zu gewinnen.

Vor Allem vergessen wir nicht, dass, wenn man sich an die directen Angaben Fesch's halten will, das aus der Stifterfamilie stammende, hiemit jedenfalls ächte, Bild nicht das von Leblon an Lössert, sondern das von Leblon an die Königin Maria übergegangene Bild, mithin das Dresdener ist, sofern jenes das Darmstädter ist. Wenn man aber gerechten Grund hat, Fesch's directen Angaben in dieser Hinsicht zu misstrauen, so hat man nicht minder gerechten Grund dazu

in andrer Hinsicht, und hiemit kommen wir auf Punkte, welche die Ansicht der Gegner empfindlich treffen.

Blicken wir zurück, so ruht das Hauptargument der Gegner darin, dass nach dem Zusammennehmen von Fesch's und Sandrart's Nachrichten Leblon ein Exemplar unsers Bildes an Lössert, ein anderes an Maria von Medicis verkauft habe, mithin im Besitze von zwei Exemplaren gewesen sein müsse, von denen doch nur das eine als ächt angesehen werden könne, um nicht auf der ganz unwahrscheinlichen Hypothese zu fassen, dass er zwei ächte Exemplare besessen habe. Nur das erstgemalte aber, was anerkanntermassen das Darmstädter ist, könne das ächte sein.

Wie aber, wenn die ganze Angabe des überall schlecht unterrichteten Fesch, dass die Königin in den Niederlanden eins der Exemplare von Leblon gekauft, historisch unannehmbar wäre; dann fiel das ganze Fundament der Hypothese, dass sich das Bild unter Leblon's Händen verdoppelt habe, zusammen, und treten andre Möglichkeiten, ja Wahrscheinlichkeiten an die Stelle, mit denen sich das Dasein zweier ächten Exemplare noch ganz wohl verträgt. So aber ist es. Die Königin mag wirklich ein Exemplar, nur andersher als von Leblon und zu andrer Zeit als da sie in den Niederlanden war, gekauft haben, denn dazu stimmen Gründe von negativer und positiver Seite zusammen. Die Sache ist nämlich die:

Die Königin Maria war nach ihrer Flucht aus Frankreich während ihres ganzen Aufenthaltes in den Niederlanden, wo sie nach Fesch das Bild um 3000 Gulden gekauft haben soll, in so grossen Geldverlegenheiten und durch politische Umtriebe so sehr in Anspruch genommen, dass nicht wohl daran zu denken ist, sie habe ein Bild um einen für damalige Zeit so theuern Preis zu kaufen die Mittel und das Interesse gehabt, ein schon früher von Schäfer hervorgehobener, und in meiner historischen Abhandlung von mir mit Citaten aus einer Lebensgeschichte der Königin so wie aus Sainsbury's Papers of Rubens belegter Umstand, der von den Gegnern bei ihrer Hypothese einfach ignorirt wird.

Als bald nach ihrer im Juli 1634 erfolgten Flucht aus Frankreich wurden nämlich (nach Vie de Marie par T. Arconville III. 355) ihre Güter und ihr Leibgedinge eingezogen; schon im September 1634 versetzte sie (nach Sainsb. Papers p. 164) ihre Juwelen, um Mittel zum Kriege gegen Frankreich zusammen zu bringen; es wird (ibid. 168) in einem Briefe, datirt Juli 1632, von einem »täglich wachsenden pitiable state« derselben gesprochen; im Jahr 1633 musste sie aus Mangel einen Theil ihrer Domestiken, die ihr von Frankreich gefolgt waren, dahin zurückschicken, und da sie sich endlich gar nicht mehr in den Niederlanden zu halten wusste, ging sie 1638 nach England zu ihrem Schwiegersohne Karl I., ohne dass sich ihr Nothstand minderte, und starb 1642 zu Cöln im grössten Elende. So lange diese Punkte nicht historisch widerlegt sind, muss die Angabe Fesch's, dass die Königin in den Niederlanden ein theures Bild von Leblon gekauft, zu Fesch's übrigen Ungenauigkeiten geschlagen werden, auf die sich ja auch die Gegner zu berufen haben, wenn sie das aus der Stifterfamilie stammende Bild, entgegen Fesch's ausdrücklicher Angabe, von Leblon vielmehr an Lössert als an Maria verkaufen lassen. Will man also die Angabe, dass überhaupt ein Exemplar unsers Bildes an die Königin gekommen, nicht für ganz erfunden halten, was sie doch wahrscheinlich nicht war, so musste es vor ihrer Flucht an sie gekommen sein, wo sie in der That recht wohl die Mittel und das Interesse zu seinem Ankaufe haben konnte, denn man liest (in Sainsb. P.), dass sie noch 1630, also im Jahre vor ihrer Flucht, 15000 Pfund für Statuen zahlen wollte.

Also hat jedenfalls eine Verwirrung in Fesch's Nachrichten stattgefunden. Fesch wusste augenscheinlich positiv blos von der Existenz des einen, in der Familie seiner Vorfahren vererbten Bildes, und selbst von diesem nichts Genaueres, doch hatte von beiden etwas gehört, vom einen, dass es an Leblon, vom andern, dass es an die Königin Maria gekommen, und warf nun Beides zusammen, indem er das an Leblon gelangte durch diesen an Maria gelangen liess, von der er wusste, dass

sie in den Niederlanden war, wo er sie untriftigerweise, — wieder ein Beweis von seinem Mangel an Exactheit — auch sterben lässt. Also statt einer Verdoppelung des einen Bildes durch Leblon ein Zusammenwerfen zweier Bilder durch Fesch. Die Annahme eines solchen Zusammenwerfens aber wird dadurch unterstützt, dass Fesch für den Verkauf an Maria dieselbe Verkaufssumme als Sandrart für den Verkauf an Lössert angiebt.

Auch ist nicht ausser Acht zu lassen, dass die Königin während ihres Aufenthaltes in den Niederlanden nicht in Amsterdam, sondern in Brüssel lebte; also hätte die Copie nach Brüssel verkauft sein müssen; aber das Dresdener Bild, was diese Copie vorstellen soll, ist vielmehr von Amsterdam nach Venedig gelangt, mithin fordert die Hypothese der Gegner die neue Hypothese, dass die Copie wieder von Brüssel nach Amsterdam zurückgelangt sei; eine Hypothese verliert aber um so mehr an Halt, je mehr sie neuer Hypothesen zur Stütze bedarf. Und wenn Kinkel geltend macht, »es sei für Leblon in Amsterdam leichter gewesen, die Copie [wofür er das Dresdener Bild hält] der entfernt in Brüssel residirenden Königin anzuhängen, als einem Holländer, der zu Amsterdam, also am Platze selbst wohnte«, so wendet sich diese Bemerkung nur zu Gunsten des Dresdener Bildes, wenn doch dasselbe mit dem Darmstädter zugleich in Amsterdam geblieben ist. In der That musste es schwer sein, eine so abweichende Copie Jemandem an demselben Orte, wo das Original war, als Original aufzuhängen.

Nicht genug, die zweite, bisher unberücksichtigt gebliebene, Notiz in Fesch's Berichte (der Randbemerkung angehörig) giebt uns auch einen positiven Grund für die überwiegende Wahrscheinlichkeit an die Hand, dass das aus der Stifterfamilie stammende Bild schon vor der Zeit des Aufenthaltes der Königin in den Niederlanden, also gar nicht durch Leblon, an sie gekommen, mithin eine Verdoppelung durch diesen gar nicht stattgefunden. Am leichtesten wird dies erhellen, wenn wir diese Notiz im Zusammenhange der hier einschlagenden Notizen aus Fesch's Berichte in's Auge fassen, wozu es einiges schon Angeführte zu recapituliren gilt.

Der Haupttext Fesch's lässt wie gesagt eine, die knieende Stifterfamilie Meier enthaltende, übrigens ungenau beschriebene Tafel um 163. von Wittwe und Erben Lucas Iselin's an Leblon und von diesem an Maria verkauft werden, wobei von Fesch noch gar nicht erwähnt ist, dass diese Tafel im Besitze seines Grossvaters gewesen. Die unstreitig später, nach später erlangten Notizen vom Berichterstatter zugefügte, Randbemerkung sagt erst, diese Tafel habe seinem Grossvater gehört, »von welchem sie Iselin nach dessen Angabe (uti ferebat) für den Gesandten Frankreichs ungefähr 1606 für den Preis von 400 Goldkronen erlangt habe«. [S. den lateinischen Wortlaut oben S. 61]. Hier nun haben wir die eigene Angabe Iselin's, mit welcher Fesch's Angabe im Haupttext in Widerspruch steht, sofern nach Iselin das Bild von Iselin selbst schon bei seinen Lebzeiten um 1606 für den Gesandten Frankreichs erlangt wurde, indess es nach dem Haupttexte Fesch's erst aus Iselin's Nachlass um 163. an Leblon gekommen sein soll. Iselin aber, aus dessen Papieren die Angabe nachträglich geschöpft sein konnte, musste besser als irgend Jemand wissen, für wen er das Bild erlangt hat; und wenn Fesch durch die Anführungsweise derselben (»uti ferebat«) Misstrauen darein beweist, so war für ihn ein solches freilich sehr natürlich eben wegen jenes Widerspruches mit seiner früheren andersher geschöpften Angabe. Nun scheint zwar die einfachste Lösung dieses Widerspruches darin zu liegen, — und habe ich sie früher, wie noch jetzt von den Gegnern geschieht, bei minder scharfem Zusehen selbst darin gesucht, — dass das vom Grossvater Fesch an Iselin verkaufte Bild nicht an den Gesandten Frankreichs, für den es von Iselin erlangt worden, wirklich gekommen, sondern in die Verlassenschaft Iselin's übergegangen sei, aus der es nachmals Leblon erworben. Aber wie wahrscheinlich diese Auffassung für den ersten Anblick erscheinen mag, — und dass sie möglich bleibt, will ich nicht bestreiten, — so unwahrscheinlich ist sie nach folgenden Gründen. Wäre es so, so würde Fesch in der ihm zugekommenen Notiz keinen Anlass gefunden haben, das entscheidende Wort »impetravit pro legato«

zu gebrauchen; ja er würde die ganze Notiz, dass das Bild an den Gesandten Frankreichs hätte kommen sollen, aber nicht gekommen sei, als interesselos übergangen, oder die letzte Angabe zur ersten ausdrücklich zugefügt haben, um keinen Widerspruch mit dem Haupttext bestehen zu lassen, statt dass man aus dem einfachen Zusatze »uti ferebat« sieht, er habe den Widerspruch empfunden *), ohne dass er ihn doch löst. Wonach man glauben muss, Iselin habe die Angabe wirklich gemacht, und Fesch sie nur nicht mit seiner früheren Angabe zu vereinigen gewusst. Diese Angabe aber kann nach Fesch's unsicherer Kenntniss vom Sachverhalt als Ausdruck einer selbstverständlich scheinenden Hypothese nicht befremden, wenn er das an Leblon um 163. gekommene Bild für dasselbe hielt, als das, von dem er wusste, dass es von seinem Grossvater an Iselin gekommen, und von dem Einkaufe Holbein'scher Bilder in Basel durch Leblon um 163. von anderer Seite her Kenntniss hatte [s. oben S. 64], weil er sich diess dann gar nicht anders zurecht legen konnte, als dass das Bild von Leblon aus dem Nachlasse des 1626 gestorbenen Iselin gekauft sei. Eben desshalb aber kann auch der Umstand, dass die Zeit von Leblon's Einkäufen in Basel mit der Zeit von Iselin's Tode nahe zutrifft [s. ob. S. 62] nicht als Beweis für die Triftigkeit der Angabe, dass Leblon sein Exemplar aus Iselin's Nachlasse erhalten habe, gelten.

Man bemerke hienach: Die Widerlegung der Hypothese, dass sich das eine Bild unter Leblon's Händen verdoppelt habe, beruht keinesweges blos auf dem Nachweise des Unvermögens der Königin, ihm während ihres Aufenthaltes in den Niederlanden eine Copie um theuern Preis abzukaufen, wogegen man noch sagen könnte: »wohl, die Königin war nicht in der Lage, ein theures Bild zu kaufen, aber leichtsinnig und prunkstüchtig wie sie war, kaufte sie es dennoch«, doch auch gegen sagen kann: »eine leichtsinnige Person verschwendet aber nur, wenn sie etwas zu verschwenden hat, und lässt ein altes Interesse

*) Unstreitig ist auch Patin dieses Widerspruches gewahr worden, und lässt daher bei Benutzung des Fesch'schen Manuscripts die Bezugnahme auf Iselin ganz bei Seite.

über einem sich mächtiger aufdrängenden neuen fallen«; die grosse Unwahrscheinlichkeit des betreffenden Ankaufes wird immer bestehen bleiben. Aber die Unvollständigkeit der hierauf allein gestützten Widerlegung zugestanden, ergänzt sie sich durch die Berufung auf die eigene Angabe Iselin's, auf die Verwirrung, welche durch die Angabe einer gleichen Verkaufssumme für zwei vorgeblich verschiedene Käufe bewiesen wird, und auf die Herkunft des Dresdener Exemplares von Amsterdam statt Brüssel; denn alles das passt nicht zur Hypothese.

Ist nun mit Vorigem die Richtigkeit der Angabe Fesch's im Haupttext, dass das an Leblon gelangte, unstreitig Darmstädter, Exemplar des Bildes aus Iselin's Nachlasse stamme, mindestens in sehr starken Zweifel gestellt, so liegt überhaupt keine andre directe Angabe für seine Herkunft aus der Stifterfamilie mehr vor, und könnte man also, rein historisch genommen, diese Herkunft billig noch bezweifeln, wenn nicht von andrer Seite doch die Notiz vorläge [vergl. S. 61], dass Leblon wirklich Holbein'sche Bilder in Basel eingekauft, worunter sich das Darmstädter befunden haben mag, und nicht Prioritätsgründe die Aechtheit des Darmstädter Exemplares aus anderem Gesichtspuncte bewiesen. Dass die Angabe über die Dimensionsverhältnisse des Bildes im Haupttext Fesch's besser zum Darmstädter als Dresdener Exemplare stimmt, kann, abgesehen von ihrer geringen Genauigkeit, nicht wesentlich in Rücksicht kommen, weil die Angaben im Haupttext überhaupt Nachrichten aus Belgien über das in Leblon's Hände gelangte Bild voraussetzen, die Fesch vielleicht durch Ludi mit den Copieen zweier Figuren aus dem Bilde erhielt, von denen er spricht.

Schliesslich also stehen sich folgende zwei Hauptansichten über das historische Verhältniss beider Bilder gegenüber. Nach der Ansicht von Woltmann und Kinkel *) ist das aus der Familie Meier an den Grossvater Fesch vererbte, mithin direct

*) Von der Ansicht C.'s (Crowe's) kann ich hiebei nicht sprechen, da es offenbar ein Versehen ist, wenn er sagt: »Lössert's Bild ist das der Dresdener Gallerie«; sofern ja vielmehr das Darmstädter Bild durch den Namen Loskart im Amsterdamer Auctionscatalog sich mit dem frühern Käufer Lössert verknüpft.

auf die Stifterfamilie zurückführbare Bild das Darmstädter; dieses ward dem Fesch von Iselin um 1606 für den Gesandten Frankreichs abgekauft, kam aber nicht an diesen, sondern später um 163. aus Iselin's Nachlass an den Amsterdamer Leblon, der es an den Buchhalter Lössert verkaufte, und taucht später um 1709 in einem Amsterdamer Auctionscataloge der Herren Cromhout und Loskart wieder auf, von denen letzter als ein Nachkomme jenes Lössert anzusehen. Das Dresdener Bild aber ist unter Leblon's Händen als eine Copie des Darmstädter entstanden, und an die Königin Maria von Medicis, für die es schon früher bestimmt gewesen, verkauft worden, während sie in den Niederlanden war, von da aber später nach Venedig übergegangen. Fesch's Verwirrung liegt nur darin, dass er statt einer Copie des aus der Stifterfamilie stammenden Bildes dieses selbst von Leblon an Maria verkaufen lässt.

Nach der andern, hier nicht als gewiss aber als wahrscheinlich vertretenen Ansicht ist das aus der Stifterfamilie Meier an Fesch vererbte, von diesem an Iselin verkaufte, Bild vielmehr das Dresdener. Dieses ging schon um 1606 durch den französischen Gesandten von Iselin an die Königin Maria über, während sie noch in Frankreich war, um von da später, unbekannt auf welchem Wege, nach Amsterdam und weiter nach Venedig überzugehen. Das andere, nicht minder als acht anzusehende Exemplar, das Darmstädter, wurde einige Jahre vor 1630 vom Amsterdamer Leblon bei Gelegenheit seiner für den (schon 1626 ermordeten) Herzog von Buckingham gemachten Einkäufe Holbein'scher Bilder aus unbekanntem Basel'schen Besitze erworben, und an Lössert verkauft, dann weiter wie bei voriger Ansicht. Fesch's Verwirrung aber liegt darin, dass er das aus der Stifterfamilie an seinen Grossvater vererbte Bild statt direct durch Iselin und den französischen Gesandten, vielmehr erst aus Iselin's Nachlass und durch Leblon an die Königin Maria zu einer Zeit übergehen lässt, wo sie nicht wohl in der Lage war es zu kaufen.

Ich überlasse es gern jedem, das Wahrscheinlichkeitsverhältniss beider Ansichten nach den hier möglichst vollständig

vorgelegten Unterlagen derselben selbst zu beurtheilen; gebe meinerseits zu, dass die von mir aufgestellte Ansicht ein historischer Roman sein kann, halte aber die gegnerische für einen urhistorischen Roman.

Nun ist freilich damit, dass Maria nicht wohl eine Copie des Bildes von Leblon gekauft haben konnte, nicht ausgeschlossen, dass doch von Leblon oder seinem Abkäufer Lössert eine Copie veranstaltet war, die in andre Hände und endlich von Amsterdam nach Venedig überging; und zuzugestehen, dass der Ausgang eines ächten Originales und einer danach gemachten Copie von demselben Orte (Amsterdam) die Wahrscheinlichkeit eines ursächlichen Zusammenhanges, indess der Ausgang zweier ächten Exemplare von einem andern als dem gemeinsamen Ursprungsorte nur die Möglichkeit eines einmal stattgefundenen zufälligen Zusammentreffens hat, und der hieraus hervorgehende Verdachtsgrund ist nicht zu unterschätzen. Insbesondere ist in dieser Hinsicht eine Hypothese zu berücksichtigen, welche vor Kenntniss des Darmstädter Exemplares, wo man noch meinte, es sei das Dresdener Exemplar, was in Lössert's Hände gekommen, in Bezug auf dieses von Hübner aufgestellt und damals auch von Woltmann acceptirt worden ist, jetzt aber von Bruno Meyer in folgender Weise bezüglich des Darmstädter Exemplars wieder aufgenommen ist. Dasselbe sei von Lössert eigentlich für die Königin gekauft, aber, als diese 1638 das Land verliess und 1643 gestorben war, von ihm für sich behalten worden. So erkläre sich, dass von Fesch und von Sandrart derselbe Kaufspreis für das nach ihnen respectiv an Maria und an Lössert verkaufte Bild angegeben wird, da ja beides im Grunde denselben Verkauf bedeute, und brauche man gar keine betrügerische Verdoppelung des Bildes durch Leblon, noch überhaupt Entstehung des Bildes schon um die Mitte des 17. Jahrh. anzunehmen, die er vielmehr nach innern Merkmalen (Mangel an Verständniss in der Architectur des Dresdener Bildes, im Kopfe der Madonna sich kundgebender Sinn für das Zierliche, Charakter der Farbhaltung) in das zweite bis vierte Decennium des 18. Jahrhunderts verlegt.

Corrigiren wir vorerst nach der oben dargelegten historischen Sachlage die Hypothese dahin, dass Lössert das Bild für sich zurückbehielt, nicht weil die Königin die Niederlande verliess, sondern weil die Königin es ihm nicht bezahlen konnte, worauf aber nichts wesentlich ankommt, so ist anzuerkennen, dass in der That die Angabe des gleichen Kaufpreises Seitens Fesch und Sandrart durch Meyer's Hypothese ganz eben so gut als durch unsre erklärt, überhaupt dieser Hypothese durch keine entscheidenden Gegengründe verwehrt ist, aufzutreten, wohl aber durch erhebliche Wahrscheinlichkeitsgründe, Gewicht darauf zu legen.

Es ist unwahrscheinlich, dass Lössert das Bild überhaupt für die Königin kaufte: denn erstens hat sie es nach der Lage, in der sie sich in den Niederlanden befand, schwerlich auch nur kaufen wollen; zweitens sagt Sandrart, dass Lössert es »auf inständiges Bitten« von Leblon erhielt, was ein eigenes Interesse von Lössert an dem Bilde voraussetzen lässt; drittens ist der Königin Maria in Sandrart's Berichte gar nicht gedacht; sollte aber Leblon, von welchem Sandrart seine Angaben erhielt, als Verkäufer des Bildes nicht eben so gut als der dem Verkaufe ganz fern stehende Fesch gewusst haben, dass Lössert das Bild für die Königin kaufte, wenn es wirklich für sie gekauft ward oder seinem Bekannten Sandrart vielmehr den Vermittler des Kaufes als die eigentliche Käuferin des Bildes genannt haben, zumal er wissen musste, dass Sandrart während seines Aufenthaltes in Amsterdam eine festliche Einholung der Königin Maria in einem grossen historischen Gemälde dargestellt, also an der Käuferin gewiss ein grösseres Interesse hatte als an dem Agenten.

Gegen die von Meyer statuirte späte Entstehungszeit des Dresdener Bildes streitet sowohl die Angabe Algarotti's [S. 57], als der Bericht Wrights, der das Bild schon 1723 in Venedig als traditionell Holbein'sches Bild sahe, worüber meine historische Abhandlung zu vergleichen,

Reduciren wir endlich die gegnerische Hypothese auf den allgemeinsten Gesichtspunct, dass nur überhaupt in Amster-

dam eine Copie des achten Bildes gemacht worden, so ist Folgendes dagegen zu erwägen: Sei es zufällig, dass einmal zwei achte Exemplare unseres Bildes in Amsterdam zusammengetroffen sind, so steht doch der Möglichkeit, dass dieser Zufall eingetroffen sei, auch nicht das Geringste thatsächlicherseits entgegen; vielmehr konnte er in einer so kunstliebenden und in lebhaftem Kunstverkehr stehenden Stadt, als Amsterdam in jener Zeit gewesen zu sein scheint, wohl eintreten.

Wahrscheinlich sind beide Bilder lange zusammen in Amsterdam gewesen; denn das Darmstädter kommt ja um 1663. durch Leblon nach Amsterdam und findet sich noch 1709 in Loskart's Besitz in Amsterdam wieder; das Dresdener aber ging 1690 von Amsterdam aus dem Bankerott eines Bankiers nach Venedig über. Theure Bilder aber werden nicht kurz vor einem Bankerott, sondern bei blühenden Verhältnissen angeschafft; also war das Dresdener Bild wahrscheinlich schon lange vor 1690 in Amsterdam.

Weiter: Mindestens eben so wahrscheinlich, als die Entstehung zweier Exemplare als Original und gefälschte Copie ist die Entstehung zweier ächten Exemplare aus folgendem Gesichtspuncte. Unser Bild ist seinem Charakter nach ein Votivbild, was seine Bestimmung für die Kirche, zugleich ein Familienbild, was seine Bestimmung für das Haus in Anspruch nimmt. Nichts natürlicher also, als dass ein Exemplar für die Kirche, ein anderes für das Haus bestellt ward, und nichts näher liegend, als dass Beides demselben Künstler übertragen ward. Holbein ging 1526 aus Mangel an Erwerb von Basel nach England; Beweis genug, dass es um die Zeit, in welche mit Wahrscheinlichkeit die Entstehung beider Exemplare fällt (zwischen 1520 und 1530) nicht zu viel Beschäftigung noch Aussicht auf solche für ihn gegeben, warum sollte er da die Wiederholung einem Copisten überlassen haben. Auch lassen sich manche Abänderungen zwischen beiden Exemplaren leichter aus der Voraussetzung einer verschiedenen Bestimmung zweier ächten Exemplare als aus der Hypothese, dass das eine eine unächte Copie des andern sei, erklären. — Von andrer Seite liesse sich anstatt an eine doppelte Bestimmung für Kirche und Haus an eine Bestimmung für zwei verschiedene Zweige der

Familie denken; auch hat man sowohl an dies als an jenes gedacht, und dabei zu Gunsten letzterer Ansicht Folgendes hervorgehoben: Schon 1546, vor der Entstehung unserer beiden Bilder, hat Holbein ein Doppelbild des Stifters und seiner Frau gemalt, welche sich im Basel'schen Museum finden, und wovon »gleichzeitige« (Hübner, brieflich) oder »offenbar nicht viel spätere« (Woltmann) Copieen in demselben Museum existiren, die gleich den Originalen aus der Sammlung Fesch stammen, und der Vermuthung Raum geben, dass sie für zwei Familienzweige bestimmt waren; nur dass sich freilich fragen würde, was sie dann doch in dieselbe Sammlung zusammengeführt hat. Abgesehen davon kann man glauben, da das an Bürgermeister Fesch gekommene Exemplar an die im Bilde dargestellte Tochter Meier's Anna vererbt war, dass um so weniger der gegenüberknieende männliche Spross der Familie ohne ein Exemplar des Familienbildes geblieben sein werde.

Nun liesse sich allerdings bei der einen wie andern Ansicht denken, dass das zweite Exemplar erst später für seine zweite Bestimmung von einem andern, als dem vielleicht nicht mehr gegenwärtigen Holbein gemalt worden; aber es ist überhaupt kein Schüler Holbein's oder sonst Basel'scher Künstler bekannt, dem die Copie zuzutrauen, so dass eine derartige Vermuthung leer bleibt.

Dass in der ältesten Nachricht bei Fesch sich die Kenntniss nur von einem ächten Exemplar verräth, kann nicht auffallen, auch wenn es zwei gab. Fesch schrieb ungefähr um ein Jahrhundert später, als die Bilder, jedenfalls das Urbild, entstanden war; nur das eine hatte sich an seinen Grossvater vererbt, und so ist nicht zu wundern, dass ihm die positive Kenntniss vom Dasein des andern abging. Oder vielmehr: er hatte ja von beiden Kenntniss, und vermischte blos die Nachrichten von beiden.

Wenn Kinkel gegen die Aechtheit des Dresdner Bildes geltend macht, sogar die richtige Kenntniss der darin dargestellten Familie sei zu Venedig verloren gewesen, so wüsste ich nicht, warum sie von einem durch verschiedene Hände ge-

gangenen ächten Bilde schwieriger als von einer dafür ausgegebenen Copie sollte verloren gehen.

VII. Die Aechtheitsfrage bezüglich des Darmstädter Exemplars insbesondere.

Dass die Aechtheit des Darmstädter Exempläres mindestens seiner Anlage und seinem Hauptbestande nach jetzt als allgemein zugestanden gelten kann, ist schon im dritten Abschnitte besprochen. Welches aber sind die Gründe, auf die sich dieses Einverständniss stützt und stützen darf?

Zuvörderst sind es historische, wenn schon für sich allein nicht völlig durchschlagende Gründe. Denn dass die directe Zurückführung des Darmstädter Bildes auf die Stifterfamilie, welche man durch das Zusammennehmen von Woltmann's Entdeckungen mit den alten Angaben von Fesch und Sandrart erzielt zu haben glaubte, noch sehr problematisch und möglicherweise selbst auf das Dresdener Exemplar zu übertragen ist, glaube ich im vorigen Abschnitte gezeigt zu haben; zugleich aber auch, dass selbst unter Zugeständniss dieser Uebertragung noch historische Notizen übrig bleiben, welche für den Einkauf des Darmstädter Bildes durch Leblon in Basel selbst sprechen. [S. 61. 71.] Auch kann sich das Darmstädter Exemplar nicht minder als das Dresdener auf die Tradition berufen, sofern es in dem Amsterdamer Auctionscataloge von 1709 als Holbein'sches Bild aufgeführt ist.

Zweitens spricht die Mehrzahl und das Uebergewicht der Kennerstimmen (Hirt, Kugler, Waagen, v. Zahn, Wornum, Woltmann, E. Förster) für die Uebereinstimmung der Malweise des Darmstädter Bildes mit der Malweise ächt Holbein'scher Bilder, und wenn ein paar ausnahmsweise Stimmen (Grüder, K. Förster) sich in gegentheiligem Sinne erklärt haben [S. 32], so kann darin und in den früher hervorgehobenen und nicht allwärts genügend erwogenen Schwierigkeiten der Beurtheilung

zwar eine Aufforderung liegen, die Frage aus diesem Gesichtspunkte nochmals gründlich zu untersuchen, ohne aber bei dem Bedenken, welche sich gegen die Gültigkeit der Gegenstimmen erheben liessen [S. 44], mit Wahrscheinlichkeit ein anderes als das bis jetzt überwiegende Resultat davon erwarten zu dürfen.

Am durchschlagendsten für die Aechtheit des Darmstädter Exemplares aber erscheinen die Gründe für seine Priorität, indem sich unter Vielem, was in dieser Hinsicht noch bestreitbar oder nur Wahrscheinlichkeit begründend ist, doch Einiges findet, was einen ziemlich sichern Schluss zulässt.

Zuvörderst können diejenigen, welche den Vorzug der Dresdener vor der Darmstädter Hauptfigur anerkennen, was freilich nicht allseitig der Fall ist, schon hierin einen erheblichen Wahrscheinlichkeitsgrund für die Priorität des Darmstädter Exemplares finden. Denn es schiene sich zwar eben so gut sagen zu lassen, um das Darmstädter Exemplar zur Copie zu machen: der Copist hat im Darmstädter den Vortheil des Dresdener nicht zu erreichen vermocht, als: er hat sich im Dresdener verbessernd über das Original erhoben; in der That aber ist es leichter, das Letzte als das Erste anzunehmen, da die Vortheile, welche die Dresdener Madonna vor der Darmstädter zeigt, zum Theile in angebbaren Zügen ruhen, welche nicht durch Ungeschick verfehlt werden können; wie sich denn ein solches Ungeschick nicht im übrigen Bilde beweist.

Inzwischen noch überzeugender für die Priorität des Darmstädter Bildes erscheinen die Verschiedenheiten der Anordnung und Proportionen zwischen beiden Bildern, vorausgesetzt wiederum, dass man darin einen Vortheil des Dresdener vor dem Darmstädter anerkennt. Treten wir vor die Originale, oder halten uns auch nur an die Photographieen, die für diesen Vergleich vollkommen ausreichen, so sehen wir, vom Darmstädter zum Dresdener Exemplare übergehend, die Madonna so zu sagen aus einem Gemache, worin die Decke fast auf der Krone lastet, in ein solches mit frei und hoch sich darüber wölben-

der Decke treten, und den Stifter und die Stifterin, die unten knieen, der Angst enthoben, bei der kleinsten Aufrichtung an die Tragsteine (Kragsteine, Consolen) hart über ihren Köpfe anzustossen. Die Madonna findet jetzt mit beiden Armen Platz in der weiter gewordenen Nische, indess sie vorher den einen Arm nicht darin unterbringen konnte und damit an den Tragstein des nächsten Pfeilers stiess. Ihre Gestalt ist schlanker und damit anmuthiger geworden, und die Köpfe der Figuren den Gestalten proportionirter; der vorher mehr kauernde Bürgermeister hat sich halb erhoben und seine gefalteten Hände hinter dem Rücken des vor ihm knieenden Jünglings hervorgehoben, und sein Pelz und des Jünglings Haar, die vorher zusammenflossen, haben sich von einander gelöst. In all' dem aber ist der Vortheil so sehr auf Seiten des Dresdener Exemplares, dass man sich schwer denken kann, der Künstler oder Copist habe dessen Verhältnisse mit denen des Darmstädter Exemplares vertauscht, um damit vom Besseren zum Schlechteren überzugehen. Auch würden sich Aenderungen dieser Art noch viel weniger als die Aenderungen der Hauptfigur aus mangelnder Geschicklichkeit erklären.

Freilich kommen wir hiebei in einen eigenthümlichen Conflict mit Woltmann und Meyer, welche die Abänderungen der Proportionen im Dresdener Bilde statt als Verbesserungen vielmehr als Verschlechterungen fassen, und doch um nichts weniger daraus ein Argument gegen Priorität und Aechtheit des Dresdener Bildes ziehen, sofern des Copisten Absicht der Verbesserung in das Gegentheil umgeschlagen sei. Aber sie werden nach dem, was S. 50 darüber gesagt ist, nicht leicht Beistimmung darin finden, vielmehr einen der Gründe für die Priorität des Darmstädter Bildes, welcher sonst für alle Welt handgreiflich erscheint, durch ihre gegentheilige Wendung desselben nur in's Gegentheil verkehren. Aber eines andern möglichen Einwandes ist zu gedenken.

Wir setzten im Vorigen blos künstlerische Motive für die getroffenen Abänderungen voraus; aber man kann fragen, ob den Künstler oder sei es ein fremder Copist gewesen, solche

allein dabei bestimmten. Lässt sich nicht vielmehr danach, dass mit den innern Proportionen des Bildinhaltes auch die äusseren Dimensionen und Proportionen des Bildes abgeändert worden sind *), geradezu vermuthen, dass äusserliche Motive wenigstens mit wirksam gewesen sind. In der That tritt dem allerdings zunächst sich darbietenden Gedanken, der Maler habe das Dresdener Bild als zweitgemaltes vergrössert, um den vortheilhafteren Proportionen Raum zu schaffen, die andere Möglichkeit entgegen, er habe das Darmstädter Bild verkleinert, um demselben als zweitgemalten an einer beschränkteren Stelle wohl oder übel Raum zu schaffen. War das eine Bild für die Kirche, das andere für die Familie bestimmt, so konnte ja ein solches Bedürfniss bei so verschiedenen Bedingungen der Räumlichkeit leicht eintreten. Nun meint man wohl, der Zweck habe auch ohne Nachtheil für die Proportionen durch verhältnissmässige Verkleinerung aller Theile des Bildinhaltes erreicht werden können; aber wenn v. Zahn vermuthet, der Künstler habe beim Uebergange vom Darmstädter zum Dresdener Bilde noch Vortheil vom alten Carton ziehen wollen, so konnte natürlich ein solches Motiv der Bequemlichkeit auch bei einem Uebergange in umgekehrter Richtung mit bestimmend sein. Auch liess sich eine gleichmässige Verkleinerung nach allen Richtungen nicht durchführen, da das Darmstädter Bild, möglicherweise wieder aus Raumrücksichten, nach der Höhe mehr als nach der Breite gegen das Dresdener verkleinert ist. Und wenn sich kein Künstler der Neuzeit finden dürfte, der Woltmann's und Br. Meyer's Geschmack in Bevorzugung der engern Zusammenschichtung der Figuren im Darmstädter Bilde theilt, so ist dasselbe doch nach dem, was schon S. 50 bemerkt wurde, nicht von jedem alten Künstler zu behaupten, da eng zusammengeschobene Figuren in so vielen alten Bildern vorkommen, indess sie aber sonst nicht bei Holbein's Madonnenbildern vorkommen.

*) Nach v. Zahn's Bestimmungen beträgt beim Darmstädter Bilde die Breite 4,04 Meter, die Höhe bis zum horizontalen Abschluss 4,42 und bis zum Scheitel des reinen Halbkreisbogens 4,44, während beim Dresdener Bilde die entsprechenden Masse 4,03; 4,245 und 4,59 betragen.

Blicken wir in dieser Hinsicht nochmals auf die unserm Bilde so verwandte Zeichnung No. 65 (Basel) zurück, deren wir S. 48 gedachten, so ist es in der That schwer, sich eines Verdachtes gegen das Darmstädter Bild zu erwehren, und nicht zugleich eine Hülfe für das Dresdener Bild darin zu finden. Denn erinnern wir uns: hoch wie im Dresdener Bilde überragt die Kuppel die Krone der Madonna und die Nische hat die volle Weite, ihre Figur sammt den sie umgebenden Stralen ganz zu fassen. Frei, leicht steht die Madonna da, noch schlanker sogar als im Dresdener Bilde, vielleicht abhängig vom Modell, was der Zeichnung noch unterzuliegen scheint. Auch der Ritter oder Bürger hat das Kapitell des Pfeilers, vor dem er kniet, hoch über sich. Also ist in der That schwer, zu sagen, wie Holbein darauf gekommen sein sollte, das so zu sagen in seinen Proportionen verschrumpfte Darmstädter Bild zwischen die zwei Bilder mit so viel freieren Proportionen, d. i. die nach Woltmann selbst frühere Zeichnung und das spätere Dresdener Bild einzuschieben, und kann man, wie schon S. 50 bemerkt wurde, leicht auf den Gedanken kommen, ein alter Copist, der Holbein's feinen Sinn in dieser Hinsicht nicht gehabt, habe sich kein Gewissen daraus gemacht, die ganze Composition des Dresdener Bildes ins Darmstädter zusammenzuziehen. Wogegen wir doch auch bemerken wollen, dass nicht nur die Priorität der Zeichnung vor dem Darmstädter Bilde nicht erwiesen ist; sondern dass Holbein selbst früher kürzere Proportionen, mindestens in seinen Figuren, mehr geliebt zu haben scheint, als später, obwohl in dieser Hinsicht ein an Werken von sicherem Datum specieller durchgeführter Vergleich erwünscht wäre, als bisher vorliegt.

Jedenfalls möchte ich nach Vorigem die Verschiedenheiten der Proportionen zwischen dem Darmstädter und Dresdener Bilde für sich allein noch nicht ganz durchschlagend für die Priorität des Darmstädter finden. Mag die entgegenstehende Möglichkeit ferner liegen und in sofern minder wahrscheinlich gefunden werden, so besteht sie jedenfalls, und will bei einer vollständigen Abwägung des Für und Wider berücksichtigt sein.

Dass ich aber nicht der Einzige bin, welcher noch kein unbedingtes Zutrauen in die bisher betrachteten Prioritätsgründe für das Darmstädter Exemplar zu setzen vermag, beweist sich durch folgenden, nach einer Besichtigung des Darmstädter Bildes im J. 1864 gethanen Ausspruch Hübner's: »die Hypothese, dass Holbein diess [das Darmstädter] Bild zuerst gemalt habe, hat bei unparteiischer Prüfung Manches für sich ; allein ich muss bei alledem bekennen, dass bei mancher Wahrscheinlichkeit dieser Hypothese doch etwas darin liegt, was meinem Gefühl vom Sachverhalt nicht völlig zusagt.«

Es liegt zwar eine bisher nicht in dieser Hinsicht beachtete und doch sehr beachtenswerthe Kleinigkeit vor, welche mit Eins entscheidend für die Priorität des Darmstädter Bildes scheint. Man vergleiche das System der an einandergränzenden weissen Kopfhüllen der ältesten und mittleren Frau im Darmstädter und Dresdener Bilde. Die Kopfhülle der ältesten Frau ist im Darmstädter Bilde so weit nach hinten verlängert, dass sie einen riesigen Hinterkopf der Frau voraussetzt und beider Frauen Kopfhüllen fliessen vermöge dessen durch einen fast continuirlichen Zug der Begrenzung zu einer unförmlichen klumpigen Masse zusammen. Im Dresdener Bilde ist die zwar immer noch umfangliche Kopfhülle der Alten doch auf ein erträgliches Mass reducirt, und setzt sich gegen die Kopfhülle der Nachbarfrau anmuthig ab. Dies kann nicht aus dem Bedürfniss der Raumersparniss im Darmstädter Bilde, sondern scheint überhaupt nicht anders erklärt werden zu können, als dass der Künstler im zweiten Exemplar die unbegreifliche Naturwidrigkeit und Stilwidrigkeit, die das erste hierin zeigt, verbessert habe.

In der That war ich längere Zeit geneigt, dieser Kleinigkeit, als keiner andern Deutung fähig, ein viel grösseres Gewicht in der Prioritätsfrage beizulegen, als allen bisher berührten Unterschieden zwischen beiden Bildern. Aber eben jene Unbegreiflichkeit — man sehe nur den Kopf der Alten an — lässt doch noch einen ganz andern Gedanken aufkommen.

Wie, wenn der Maler bei seinem Versuche, die Concep-

tion des Ganzen in's Enge zu ziehen, um die Gegend der Haube der Alten in den Details der Architectur etwas falsch angelegt hätte, ihm ein sogenanntes *Pentimento* begegnet wäre *), und er den Fehler kurz und gut durch die Verlängerung der Haube habe zudecken wollen. Glaubt man doch sogar in der Photographie (nach Felsing), die mir für jetzt nur zum Vergleiche zu Gebote steht, noch den alten, mit dem Dresdener ganz übereinstimmenden, Contour derselben innerhalb der Fläche derselben zu sehen und die Verlängerung nur wie einen durch einen schattirten Absatz unterschiedenen Ansatz zugefügt. Auch wird durch das Einschneiden der Verlängerung der Haube in den Tragstein darüber die Symmetrie mit dem Kopfe des Bürgermeisters gegenüber, der etwas unter dem Tragstein bleibt, benachtheiligt. Vielleicht widerlegt eine genauere Untersuchung am Original die hier aufgestellte Ansicht der Zudeckung eines Fehlers durch die Verlängerung der Haube; dann lasse ich sie gern fallen; für jetzt besteht ihre Möglichkeit noch, und wird dadurch unterstützt, dass es wirklich um dieselbe Stelle herum noch andere *Pentimenti's* zu geben scheint, obwohl auch diese noch die Controle fordern, worüber schon S. 46 gesprochen ist.

Nun sieht man aber zugleich aus Vorstehendem, dass von *Pentimenti's*, die sich in dem Darmstädter Bilde finden, überhaupt an sich noch gar kein sichrer Schluss auf die Priorität desselben zu machen, da es ganz eben so wahrscheinlich ist, dass ein Copist bei seinem Versuche, den Inhalt des Bildes zusammenzuschieben, die Proportionen demgemäss zu ändern, oder überhaupt etwas in gewissem Sinne Neues aus dem Bilde zu machen, sich anfangs versehen und dann zu verbessern gesucht hat, als dass der ursprüngliche Künstler selbst sich corrigirt habe. Da sich nach Hübner ein (bisher noch nicht näher bezeichnetes) *Pentimento* auch an der Hand des halbknieenden Jünglings im Dresdener Bilde findet [vergl. S. 45],

*) Vielleicht kann das zweite *Pentimento*, dessen Woltmann S. 46 gedenkt, hieher bezogen werden; doch ist es mir nach der Beschreibung und ohne die Anschauung des Bildes nicht ganz klar.

so würde man ja eben so gut auf die Priorität des Dresdener Bildes daraus schliessen können. Aber die besondere Beschaffenheit eines Pentimento könnte doch einen bindenden Schluss gestatten. Und in dieser Hinsicht scheint mir die Bemerkung Felsing's, dass das in der Skizze zum weissen Mädchen herabfallende blonde Haar desselben im Darmstädter Bilde unter der Uebermalung noch als röthlicher Ton durchscheine [vergl. S. 18], von ganz besonderer Wichtigkeit; es wird nur noch einer allgemeineren Constatirung der Unzweideutigkeit dieses Pentimento bedürfen; denn ich wüsste keine noch so gezwungene Hypothese, welche dasselbe anders als auf Holbein selbst beziehen und anders als durch die Voraussetzung der Priorität des Darmstädter Bildes erklären liesse. Eher noch, doch bei der übrigens unveränderten Gestalt des Kindes auch nur sehr gezwungen, könnte man sich denken, dass der sechste Finger an der einen Hand des untern nackten Kindes [vergl. S. 14] vielmehr aus Versehen Seitens eines Copisten, der unter andern Freiheiten, die er sich nahm, auch die Hand des Knäbchens anfangs ändern wollte, stehen geblieben, als Seitens des ursprünglichen Autors selbst. Als wesentliche Unterstützung der Priorität des Darmstädter Bildes wird er immer anzuerkennen sein.

Noch hat man zu den Prioritätsgründen für das Darmstädter Bild gerechnet, dass die lebendigere charakteristischere Darstellung mehrerer Nebenfiguren im Darmstädter Bilde, insbesondere des Bürgermeisters, der mittleren und jüngeren weiblichen Figur, eine frischere Auffassung verräth, wie sie in einem erstgemalten Bilde zu erwarten, und die vollendetere Ausführung des Teppichs und der Nebendinge im Darmstädter Bilde leicht so zu deuten sei, dass sich nicht gern jemand die Mühe detaillirtester Ausführung von Nebendingen, auf die nicht zu viel ankommt, zweimal nimmt, oder auch der Copist den Meister nicht darin hat erreichen können. Möglich, dass man darin Recht hat; doch wiederum einer andern Auffassung nicht enthoben. Namentlich muss ich denen widersprechen, welche sagen, dass obige Figuren im Darmstädter Bilde den Skizzen oder Studien-

zeichnungen dazu von Holbein's eigener Hand, welche sich noch im Baseler Museum finden, näher stehen, als im Dresdener Bilde. In beiden sind sie in gewissem Sinne idealisirt; im Darmstädter aber noch mehr als im Dresdener. Und so könnte man sich auch denken, dass der Künstler oder Copist sich im zweiten Bilde in dieser Hinsicht nur noch mehr Freiheit genommen, als das erste zeigt. Die vollendetere Ausführung der Nebendinge aber liesse sich auf nebensächliche Motive, die mit der verschiedenen Bestimmung beider Exemplare in Beziehung stehen, oder darauf schreiben, dass der Copist gerade in dieser Beziehung stark gewesen sei.

• Schliesslich mag zugestehen sein, dass jedem der hier für die Aechtheit des Darmstädter Exemplares vorgeführten, historischen, artistischen und Prioritätsgründe für sich genommen, noch etwas an der absoluten Beweiskraft mangelt, die ja überhaupt nicht leicht anders als in directem und unanfechtbarem historischen Zeugniß gefunden werden kann; indem aber von jeder der drei Seiten insbesondere her schon ein erhebliches Wahrscheinlichkeitstübergewicht dafür besteht, und Wahrscheinlichkeiten in gleicher Richtung sich sogar mehr als bloss summirend verstärken, so kann man die Aechtheit des Darmstädter Exemplares im Ganzen mit grosser Zuversicht für begründet halten, und die, sehr ausnahmsweise von Grüber und Karl Förster gegen die Aechtheit der coloristischen Ausführung, von Ernst Förster gegen die Aechtheit mancher Theile des Bildes erhobenen, Bedenken bis zur genaueren Prüfung bei der künftigen Zusammenstellung dahinstellen.

VIII. Die Aechtheitsfrage des Dresdener Exemplares insbesondere.

Die wichtigsten Einwände, welche sich gegen die Aechtheit des Dresdener Bildes erheben lassen, setzen die Anerkennung der Aechtheit des Darmstädter Exemplares voraus, indem sie sich so formuliren lassen: ist jenes ächt, so kann

nicht zugleich dieses ächt sein. Sollte nun auch die Aechtheit des Darmstädter Exemplares nach Allem, was im vorigen Abschnitte darüber gesagt ist, noch irgend welchem Zweifel unterzogen werden, und ihr eine absolute Sicherheit wirklich noch nicht beizulegen sein, so würde es doch eine schwache und wenig wirksame Vertheidigung des Dresdener Exemplares sein, sich dabei auf die Zweifelhaftigkeit der Aechtheit des Darmstädter Exemplares zu berufen. Dessen Aechtheit ist vielmehr jetzt als allgemein zugestanden anzusehen, und so legen auch wir die Voraussetzung derselben dem Folgenden unter, womit wir manchen Einwänden ein Gewicht zugestehen, was sie sonst nicht haben und bei Umschlag der Ansicht bezüglich des Darmstädter Exemplares, der doch nicht zu erwarten, verlieren würden. Uebrigens ist es nicht die Gewissheit, sondern nur die überwiegende Wahrscheinlichkeit der Aechtheit des Dresdener Exemplares, die wir durch Abwägung folgender Gründe und Gegengründe herauszustellen versuchen.

Historischerseits spricht von vorn herein die Tradition zu Gunsten des Dresdener Exemplares; nur ist Tradition kein Beweis; vielmehr bleibt historischerseits der im 6. Abschnitte besprochene Einwand bestehen, dass das Dresdener Bild eben so wie das Darmstädter von Amsterdam gekommen ist, und es leichter ist, sich zu denken, dass es in Amsterdam als Copie des ächten Darmstädter entstanden, als dass einmal zufällig zwei ächte Exemplare da zusammengetroffen. Inzwischen habe ich auch schon dagegen ausgeführt, dass ein solcher Zufall doch nichts sehr Unwahrscheinliches hat, dass die Entstehung zweier ächten Exemplare mindestens eben so viel Wahrscheinlichkeit hat, als dass eins eine betrügerische Copie des andern sei, und dass die genauere Discussion der historischen Data eine directe Zurückführung des Dresdener Bildes auf die Stifterfamilie noch wahrscheinlicher erscheinen lässt, als die des Darmstädter, worauf ich hier nicht zurückkomme. Seitens der historischen Gründe also steht das Dresdener Bild nicht nur nicht in Nachtheil gegen das Darmstädter, sondern würde ohne die Mitzuziehung der Prioritätsgründe, welche den

historischen Gründen für das Darmstädter erst den Halt verleihen, in Vortheil dagegen bleiben.

Die Malweise des Dresdener Bildes anlangend, so wüsste ich nicht, was sich aus den bisherigen widerspruchsvollen Beurtheilungen derselben [Absch. 4] Durchschlagendes gegen die Aechtheit des Dresdener Bildes herausgestellt hätte. Bis auf Weiteres kann man nur etwa bedenklich finden, dass doch jedenfalls ein grosser Unterschied zwischen der Malweise beider Bilder stattzufinden scheint, wenn wir den Urtheilen von Waagen, Grüder, Woltmann, Wornum, Karl Förster, Bruno Meyer folgen, und hienach fragen, ob das Dresdener Bild noch der Hand desselben Künstlers zugeschrieben werden könne, als das Darmstädter. Aber erstens ist ein Theil der Unterschiede nur scheinbar, vom Dasein des Firnisses auf dem Darmstädter Bilde abhängig, zweitens findet Grosse, ein Fachkünstler, dessen Urtheil sicher nicht gering zu schätzen, die Farbentechnik zwischen beiden Bildern gar nicht so verschieden, als man sie nach jenen Autoren halten sollte; drittens lassen sich die Unterschiede von stärker impastirter Farbe und mühsamerer Behandlung im Darmstädter Bilde gegenüber der freieren, leichtern Behandlung im Dresdener, welche doch wohl nicht wegzubringen sein werden, aus einer grössern Leichtigkeit, welche sich der Künstler in der Zwischenzeit zwischen der Entstehung beider Bilder erworben, vielleicht ungezwungen genug erklären; und selbst eine verschiedene Bestimmung beider Bilder für Kirche und Haus konnte auf die Behandlung Einfluss gewinnen. Ob die bei der Holbein'schen Ausstellung zu erwartende genauere Untersuchung der Coloritverhältnisse das obige Bedenken nicht doch verstärken oder noch mehr abschwächen wird, muss die Folge lehren.

Bei dieser Untersuchung wäre nun freilich behufs der Vergleichung mit andern Holbein'schen Bildern wichtig, die Zeit, in welcher das erste Exemplar entstand, und die Zwischenzeit zwischen der Entstehung beider Bilder genau zu kennen; aber schon S. 34 ist der Widersprüche gedacht, die hierüber zwischen den Autoren bestehen; ohne dass noch eine Entscheidung dazwischen möglich

gewesen. *) Mir selbst scheint in dieser Hinsicht einen wichtigen Anhalt der Vergleich der Alterserscheinung des Bürgermeisters in dem Holbein'schen Porträt oder der Zeichnung dazu von 1516 mit der Alterserscheinung desselben in der Zeichnung zu unserm Bilde (sämmtlich noch in Basel vorhanden) zu liefern, wonach ich wie Wornum eine Zeit um oder kurz vor 1526, wo Holbein das erstmal nach England ging**), als die wahrscheinlichste Entstehungszeit des ersten Exemplares halte. Da nun Holbein später noch einigemal zu längerem oder kürzerem Aufenthalt, namentlich 1529 (von Anfang September 1529 bis in October 1531) und (wohl auf kürzere Zeit) 1538, nach Basel zurückkehrte, so kann er während einer dieser Aufenthaltszeiten in Basel recht wohl das zweite Bild gemalt haben, nachdem inzwischen seine Malweise Zeit hatte sich zu ändern.

Während man nämlich im Porträt wie in der Zeichnung des Mannes von 1516 in den scharfen festen Gesichtszügen noch die Erscheinung eines kräftigen Mannesalters hat, trägt der Mann der Zeichnung zu unserm Madonnenbilde in seinen mehr verschwommenen Zügen schon das Gepräge eines beginnenden Greisenalters***), so dass, während ich den Mann der Zeichnung und des Gemäldes von 1516 zu 46 bis 50 Jahren taxire, ich den Mann der Zeichnung zu unserm Bilde nicht unter 58 bis 60 Jahren taxiren möchte, was die erste Entstehung unsers Bildes zwischen 1524 und 1530 verlegen würde, wovon die Grenzen nach der Weise der Extreme als unwahrscheinlich gelten müssen. Nach der Darstellung des Bürgermeisters in unserm Bilde selbst darf man hiebei nicht urtheilen, wie Waagen gethan, vielmehr kann die Zeichnung nach der Natur hier allein massgebend sein, gegen welche der Mann im Bilde erheblich verjüngt erscheint, und zwar, so viel ich habe urtheilen können, im Darmstädter noch etwas mehr als im Dresdener.

Sollte nun die Abweichung zwischen der Malweise beider Bilder in Verhältniss zur wahrscheinlich anzunehmenden Zwischenzeit ihrer Entstehung doch zu gross gefunden werden, um beide Bilder so leicht demselben Künstler zuzuschreiben, so

*) Eine Zusammenstellung der Ansichten dieser Autoren mit deren Motiven habe ich in meiner historischen Abhandlung in Weigel's Arch. XII. 247 (Separatabdr. S. 56) gegeben.

**) Wenn nämlich Woltmann gegen Grimm, der 1524 dafür hat, Recht behält.

***) Dies ist auch nach den Braun'schen Photographieen ganz gut zu beurtheilen, welche nach einem in Basel selbst von mir mit diesen Photographieen angestellten Vergleiche, die Altersverhältnisse richtig wiederzugeben scheinen.

erwähne ich zur Abschwächung eines daher zu entnehmenden Bedenkens der (mir von Herrn Kunsthändler Börner an die Hand gegebenen) Notiz, dass Albrecht Dürer in seinen Stichen binnen wenigen Jahren die Behandlung so gänzlich geändert hat, dass man ohne historische Sicherstellung und die unterliegenden Zeichnungen nicht glauben könnte, dass sie von demselben Meister herrühren; und so könnte bei Holbein, einem überhaupt so versatilen und durch so wechselnde Lebensverhältnisse durchgegangenen, Künstler etwas Entsprechendes auch betreffs seiner Malweise stattgefunden haben.

Zuerst Kugler hat im Körper des Kindes so wie bei der Madonna des Dresdener Bildes mitunterlaufende grünliche Halbtöne, die nicht so im Darmstädter Bilde vorkommen, als nicht zu Holbein stimmend, geltend gemacht. Inzwischen müsste man erst angeben können, zu welchem Künstler sie besser stimmen, ehe man gegen Holbein daraus argumentirt. Wer kann wissen, ob Holbein nicht einmal ausnahmsweise eine besondere Wirkung damit hat hervorbringen wollen. Auch Waagen gedenkt derselben, ohne ein Argument gegen Holbein daraus zu machen.

Schäfer meint, es »sei nicht unberücksichtigt zu lassen, dass die Carnationsschatten des ursprünglich zuverlässig in Tempera gemalten Bildes durch spätere, sogenannte Firnisse erst einen mehr grünlichen Schein erhalten haben mögen, den sie überhaupt nicht ursprünglich hatten. . . . Selbst die weissen, theils linnenen, theils schleiertuchenen Gewandtheile und das zart behandelte Pelzwerk sei wohl ebenfalls in der Wirkung betheilig, auch seien dadurch die von Kugler berührten »kühl röthlichen Lichtpartieen in der Carnation« erst entstanden«.

Da inzwischen Schäfer's Ansicht vom Dresdener Bilde als Temperabild überhaupt durch v. Zahn unhaltbar gefunden worden ist, und kein anderer von den bisherigen Beurtheilern den Grund obiger Eigenthümlichkeiten in einer Veränderung durch den Firniss gesucht hat. — mir selbst fehlt jedes Urtheil in dieser Hinsicht, — so möchte Schäfer's Ansicht hierüber sehr problematisch, doch aber eine ausdrücklich darauf gerichtete Widerlegung erwünscht sein.

Betreffs der Proportionen des Bildinhaltes und der Behandlung der Architectur glaube ich (im 5. Abschn.) gezeigt zu haben, dass den von Woltmann und Br. Meyer daraus ge-

schöpften Einwänden kein Gewicht beizulegen sei, ja dass der Vergleich mit andern Holbein'schen Madonnenbildern, namentlich mit der, unserm Bilde analogen, Holbein'schen Handzeichnung Nr. 65 der Basel'schen Sammlung, der Ansicht von der Aechtheit des Dresdener Exemplares vielmehr zu Statten kommt, als ihr widerspricht. Holbein liebt überhaupt in seinen Madonnenbildern die gedrückten Verhältnisse nicht, die wir vielmehr im Darmstädter als Dresdener Bilde finden; und wenn man an der Architectur im Dresdener Bilde dies und das aussetzen kann, so geben andre Bilder Holbein's Anlass, noch mehr daran auszusetzen.

In der Auffassung der Dresdener Madonna vermisst Kugler den »energischen« Charakter und Wornum die »Natural force«, die man von Holbein in Darstellung derselben zu erwarten habe; der letztre findet sie »schwächlich idealisirt« und auch Woltmann neuerdings »etwas verweichlicht«.

Inzwischen braucht man sich blos unter den andern Madonnenbildern Holbein's umzusehen, um sich von dem Umstande überrascht zu finden, dass zwar die Christkinder Holbein's im Allgemeinen ein muntres Aussehen und energisches Wesen zeigen, von Holbein's Madonnen hingegen zwar keinesweges alle, aber nicht wenige, ein trübseliges, fast weinerliches Wesen, in welcher Hinsicht ich nach eigener Anschauung auf die Baseler Originalskizze zu den (jetzt übermalten) Orgelflügeln (Basel No. 76. Braun No. 22. 23), die Baseler Handzeichnung Nr. 30 (Braun 58), das Titelblatt zu den Freiburger Stadtrechten und die beiden Madonnen auf dem Doppelbilde im Freiburger Münster verweise.

Mehr hat es auf sich, wenn man die idealische Anmuth, welche die Dresdener Madonna zeigt, nicht recht im Charakter Holbein'scher Darstellungen, ja nach Kugler's, von Woltmann und Meyer acceptirter, Bezeichnung verhältnissmässig »modern« findet. In der That begegnet man dem Charakter anmuthiger Schönheit sonst selten bei Holbein; dass er aber doch des Ausdrucks davon nicht unfähig war, beweist die reizende Skizze und das Porträt der Frau Meier von 1516. (Basel No. 6. 14.

Braun 16. 132), und das als Venus mit Amor bekannte, durch Weber's Stich schön wiedergegebene Porträt der Offenburgerin vom Jahr 1526 (Basel No. 23. Braun No. 135*), welches letztere auch v. Zahn in dieser Beziehung geltend macht, wofür seine Bemerkungen in den Acten nachzusehen. In diesen Fällen lagen der Darstellung wirkliche Persönlichkeiten unter; aber auch der Darstellung unsrer Madonna wird ein lebendiges, von Holbein nur idealisirtes, Modell untergelegen haben. Man hat sogar mehrfach vermuthet, eine Vermuthung, die ich freilich meinerseits nicht theile, dass die Offenburgerin selbst diess Modell gewesen.

Der Ausdruck wie der Eindruck des Modernen ist überhaupt ein zu unbestimmter, um daraus eine scharfe Folgerung in unserer Frage zu ziehen. Sei zugegeben, dass der Kopf der Dresdener Madonna wirklich einen modernern Charakter trage, als der Darmstädter, aber wer will sagen, ob einen zu modernern für den vielgewandten Holbein. Womit ich doch selbst den Einwand nur abgeschwächt, nicht schlechthin gehoben halte, insofern man die Darstellungsweise der Dresdener Madonna doch in gewisser Hinsicht zu den ausnahmsweisen für Holbein rechnen muss.

Hiegegen legt v. Zahn (s. die Acten) ein Hauptgewicht darauf, dass man in der Dresdener Madonna, für die er ein andres Modell als für die Darmstädter statuirt, viel mehr als in der Darmstädter die wesentlichsten Vorzüge in Auffassung »der organischen Züge des Schädelbaues und der sprechendsten Gesichtszüge«, wodurch Holbein über seine Vorgänger und Zeitgenossen hinausgegangen sei, mit einer deutschen Charakteristik vereinigt finde, die von seinen, sich mehr an italienische Typen haltenden Nachfolgern verlassen worden sei, und man also »so lange nicht ein Zeitgenosse genannt werden könne, dem wir jene höhere künstlerische Stufe zuzuschreiben berechtigt sind, weder die Autorschaft Holbein's an dem Dresdener Bilde,

*) Nach der Braun'schen Photographie jedoch, die hier ausnahmsweise nicht genügt, nicht wohl zu beurtheilen.

noch den Vorzug des letztern vor dem Dresdener Bilde leugnen dürfe.

Liegt nun in allen Vorigen noch nichts irgendwie Durchschlagendes gegen die Aechtheit des Dresdener Bildes, so könnte es aber in folgender Einzelheit gesucht werden, die Woltmann wirklich mit Zustimmung von Meyer in diesem Sinne geltend macht.

Das Kleid der Darmstädter Madonna ist ursprünglich lichtblau gewesen, doch durch den gelben Firniss bläulichgrün geworden. Das der Dresdener ist auch nach der Befreiung vom alten Firniss (durch die Restauration im Jahre 1840) grün. Wie sollte diese »aller Tradition widersprechende« Farbe des Madonnenkleides entstanden sein, wenn nicht der Copist aus Missverständnis die grüne Farbe des Kleides aus dem Original in seine Copie herüber genommen. Und kein Hinderniss, es zu denken; denn zu Leblon's Zeit, in welcher, wenn nicht noch später, die Copie entstanden sein mochte, d. i. ungefähr 100 Jahre nach der Entstehung des Urbildes, musste der Firniss längst seine Veränderung erfahren haben. Die gelegentlich einmal von Prof. Hübner gegen mich ausgesprochene und motivirte Vermuthung aber, dass das Kleid der Dresdener Madonna ursprünglich auch grünlichblau gewesen und nur durch eine Veränderung des Farbstoffes rein grün geworden, hat sich nach einer spätern Mittheilung desselben durch eine neuerdings vorgenommene genauere Untersuchung als unhaltbar erwiesen. [S. Hübner unter den Acten].

Gestehen wir auch diesem Einwande sein Gewicht zu, und erkennen den Scharfsinn Woltmann's an, ihn aufgestellt zu haben, geben aber hienach auch den Gegenerwägungen ihr Recht.

Zum Ersten ist das Kleid der Darmstädter Madonna verhältnissmässig licht bläulichgrün, das der Dresdener aber ganz und rein dunkelgrün; also hätte der Copist die Farbe vielmehr nicht copirt, und schiene somit der ganze Einwand von vorn herein in sich zu zerfallen. Wogegen sich bemerken lässt, dass die Dunkelheit des Grün im Dresdener Bilde erst durch Nach-

dunkeln entstanden sein möge, und der Copist in dem Bläulichgrün des Originales doch den Anlass gefunden haben könne, das Kleid überhaupt grün zu malen, es nun aber, da er sich ja überhaupt nicht streng an das Original hielt, gleich rein grün gemalt habe. Aber warum, wenn der Copist sich einmal nicht streng an das Original hielt, machte er es nicht lieber gleich ganz blau, da einem so geschulten Künstler die typische Farbe des Madonnenkleides, die sich 100 Jahr nach Holbein wohl als feststehend ansehen lässt, doch nicht unbekannt sein konnte. Ist es da nicht viel wahrscheinlicher, dass der ursprüngliche Künstler selbst ein Motiv hatte, das Kleid einmal blau, das anderemal grün zu malen; auch wird sich an ein solches um so leichter denken lassen, als zu Holbein's Zeit die Convention hinsichtlich der Farbe des Madonnenkleides noch nicht eben so fest stand. Denn weit entfernt, dass es immer blau gemalt worden, findet man es in Bildern aus jener Zeit auch roth, auch weiss, auch goldbrokaten*), und dass Grün von den Farben des Madonnenkleides ausgeschlossen gewesen sei, stünde durchaus noch zu beweisen. Nach dem blossen Augenschein kann man sogar genug grüne Madonnenkleider aus jener Zeit finden; besuche man nur in dieser Hinsicht die altdeutschen Zimmer im Dresdener und Leipziger Museum; ja in einem Bilde unsers Holbein selbst, dem Freiburger Doppelbilde, tragen sogar beide Madonnen ein grünes Kleid; nur dass freilich der Verdacht freisteht, dass das Grün in allen diesen Fällen auch erst aus Blau durch einen gelb gewordenen Firniss oder eine freiwillige Veränderung der Farbe entstanden sei, wofür

*) Belege dazu kann man u. a. in Förster's Denkmälen finden. Zwar war bei einem nicht blauen Kleide doch der Mantel meist blau, auch das aber nicht immer. So sitzt die Maria im Rosenhag von Martin Schongauer zu Colmar in rothem Mantel und lichtrothem Kleide da. Mit Recht fügt daher Riegel in seinen Deutschen Kunststudien (S. 245) zu einem Beispiele (auf dem Bosweiler Altar zu Speyer), wo die Madonna ein goldenes Kleid mit einem grünen Mantel darüber trägt, die Bemerkung: »und wir haben hier wieder einen neuen Beweis zu den unzähligen früheren, dass die alten Meister nach ihrem künstlerischen Gefühl, nicht aber nach willkürlichen Kirchenvorschriften malten«.

sich namentlich anführen lässt, dass das Grün, wenigstens in den meisten (nicht in allen)*) Fällen, noch einen Stich ins Blaue zeigt; aber eine gründliche Untersuchung darüber (wobei insbesondere auf die Farbe des Himmels mit Rücksicht zu nehmen), finde ich weder von Woltmann noch sonst wo geführt, und nur auf eine solche könnte sich der Einwand stützen.

Wie dem auch sei, so war Holbein, wie Woltmann selbst gern zugiebt, sicher nicht der Mann, sich durch eine, jedenfalls zu seiner Zeit noch wenig bindende, Convention binden zu lassen, wenn er ein Specialmotiv gehabt haben sollte, Grün statt Blau zum Kleide der Maria in einem beider Bilder anzuwenden, und ich sagte schon, dass sich an ein solches denken lasse.

Nachweislich nämlich hat Holbein in seinen Madonnen und heiligen Frauen öfters Persönlichkeiten dargestellt, in denen man nach Alterserscheinung, Physiognomie und (mihdestens in einem Beispiele) weltlicher Kleidung nichts Andres sehen kann als Frauen oder Töchter der Besteller oder Stifter des Bildes (so eine Madonna, Basel No. 41, Braun No. 64, und eine heilige Elisabeth, Basel No. 35, Braun No. 63); und es ist um so wahrscheinlicher, dass ein ähnlicher Fall auch bei unserm Meier'schen Madonnenbilde vorliegt, als dies in eine, aus andern Gründen wahrscheinliche, Deutungsansicht hineintritt. Blickt doch das Porträtartige noch durch die Züge unserer Madonna durch, und die schon mehrfach hervorgehobene Aehnlichkeit derselben mit dem unten knieenden halbwüchsigen Jüngling oder Knaben**) spricht auch dafür, dass ein weibliches Glied der Familie in ihr idealisirt dargestellt sei. Hienach aber ist sehr denkbar,

*) So erinnere ich mich eines Bildes von einem unbekanntem alt-deutschen Meister in einer Ecke der Dresdener Gallerie (No. 1830), wo die Madonna ein ganz schwarzgrünes Kleid ohne eine Spur von Blau trägt.

**) In einer frühern Abhandlung (Naum. Weig. Arch. XII. 49) habe ich bemerkt, dass die betreffende Aehnlichkeit noch auffälliger im Darmstädter als Dresdener Bilde erscheine. Dies, auf Anschauung einer unvollkommenen Originalphotographie des Darmstädter Bildes gestützte, Urtheil möchte ich doch nach Anschauung des Originals selbst nicht mehr vertreten.

dass Holbein in dem einen, dem für die Kirche bestimmten, Bilde der Madonna das jedenfalls gewöhnlichere blaue Kleid, im andern, dem Hausbilde, das grüne Staatskleid gab, was die betreffende Person tragen mochte. Wirklich aber war nach Holbein's Baseler Costümfiguren (Basel No. 49—34, Braun 27—32, auch bei de Mechel) das parallelfaltige Gewand, was die Madonna trägt, ein Basel'schens Damencostüm der Zeit*), während es mindestens in ähnlicher Regelmässigkeit sonst nicht bei Holbein's Madonnen und heiligen Frauen zu finden ist.

Sollte man all' das zu weit hergeholt halten, so steht noch die ganz simple Hypothese zu Gebote, Holbein habe, nachdem er erst das Roth des umgürtenden Bandes auf einem blauen Kleide probirt, beim Dresdener gemeint, das Roth möchte sich noch besser auf einem grünen (hiebei ohne seine Nachdunkelung vorzustellenden) Kleide ausnehmen, und vor dem Verbote der heutigen Kunstarchäologen damals noch keine Scheu gehabt.

Kann ich nun auch nicht sagen, dass mit Vorigem der schlagende Einwand Woltmann's niedergeschlagen sei, denn als möglicher wird er immer noch bestehen bleiben, so glaube ich doch sagen zu dürfen, dass er danach nicht mehr als durchschlagend gelten kann. Und könnte nicht jemand nun, wie man sagt, den Spiess umkehren und sagen: Holbein hatte sein gutes Motiv, der Madonna, die gar nicht eine blosser Madonna vorstellen sollte, ein grünes Kleid zu geben; ein Copist aber hat gemeint, den Meister corrigiren zu können, und wie er aus dem trübseligen Kinde der Madonna, wozu Holbein ebenfalls seinen guten Grund hatte, ein lächelndes Christkind gemacht hat, weil er meinte, kein andres schicke sich zu einer Madonna, ihr aus gleichem Grunde für das grüne Kleid des Originalen ein blaues gegeben. Kurz, ein reines Missverständniss der Intention des Künstlers.

*) Allerdings erscheint das Kleid in den Holbein'schen Costümfiguren im Allgemeinen von leichterem Stoffe, aber die Weise der Fältelung, auf die es hier ankommt, ist namentlich bei einer der Baseler Damen wesentlich dieselbe als auf unserm Bilde.

Ich würde in der That so sagen, wenn nicht positive Gründe zu Gunsten der Aechtheit des Darmstädter Bildes überwiegen. Aber auch bezüglich des Dresdener überwiegen solche.

Um die Reihe der gegen das Dresdener Exemplar erhobenen Einwände abzuschliessen, ist noch des folgenden zu gedenken, den Br. Meyer auf Grund einer ihm von Dr. Julius Lessing (Kunstschriftsteller in Berlin) mitgetheilten Bemerkung erhebt.

»Der Dresdener Teppich zeigt das persische Muster durchzogen mit rundlichen Musterungen, die mit dem Charakter des Ganzen nichts zu thun haben, vielmehr der Renaissance angehören und in dieser Form frühestens in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vorgekommen sind. Das Darmstädter Bild dagegen enthält die durchaus treue strenge Nachbildung eines ächt persischen Teppichs; ein neuer gewiss überraschender Beweis dafür, dass die Dresdener Madonna von einem nachlässigen und für stilistische Sachen gefühllos- und urtheilslosen Copisten herrührt.«

Nun kann ich, da ich nicht mehr vor den Originalen stehe, nach dem blossen Vergleiche des Teppichs in den Photographieen beider Bilder keinen recht schlagenden Unterschied im Vorwiegen rundlicher Musterungen zwischen beiden finden; aber der Unterschied mag in den Originalen deutlicher sein oder Andern deutlicher einleuchten, und so würde Lessing's Bemerkung Beachtung verdienen, wenn man wüsste, auf welchen Unterlagen des Vergleiches von Teppichen der Zeit vor, um und nach Holbein's Zeit seine Bemerkung ruht; aber was thut man mit einer so flüchtigen Bemerkung, die keine Gewähr giebt, dass die Untersuchung nicht eben so flüchtig war als die Bemerkung, und welche Schärfe der Untersuchung wird überhaupt dazu gehören, den Einwand vollkräftig zu machen, wenn dabei schon zugegeben ist, dass solche rundliche Musterungen doch schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu finden sind, indess die Entstehung des Dresdener Bildes unter Voraussetzung seiner Aechtheit in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts zu suchen ist. Warten wir also ab, ob der Einwand sich noch besser als bisher zu begründen vermag.

Mit Vorigem glaube ich allen Gegengründen, äusseren wie inneren, die gegen die Aechtheit des Dresdener Bildes aufgestellt worden sind, Rechnung getragen zu haben, und das Resultat davon ist: man hatte einige Gründe die Aechtheit desselben anzuzweifeln, aber keine zulänglichen sie zu bestreiten. Giebt es solche, so müssen sie sich noch finden; und wenn Br. Meyer gesagt hat, das Dresdener Bild sei »ohne alle Frage spätere Copie, ohne einen Strich von Holbein's Hand«, so hat er eben dabei nach Vielem nichts gefragt. was in der Frage zählt.

Fügen wir nun den Wahrscheinlichkeitsgründen, die sich schon bei voriger Erwägung der Gegengründe gegen die Aechtheit des Dresdener Bildes für dieselbe geltend machen liessen, einige beachtenswerthe, wenn auch ihrerseits nicht völlig durchschlagende, Gründe dafür bei.

Von Anfang herein ist von Waagen, v. Zahn, Hübner, selbst Woltmann, gegen die Möglichkeit, im Dresdener Bilde eine Copie des Darmstädter zu sehen, eingewandt worden, dass sich kein Copist so grosse Veränderungen erlaubt haben würde, als das Dresdener Exemplar gegen das Darmstädter zeigt. Nun kann freilich dieser Grund nicht schlechthin als bindend gelten, da alte Maler sowohl als Kupferstecher sich oft sehr bedeutende Veränderungen an den Bildern, auf deren Copie sie sich einliessen, erlaubten, wie u. a. von Rubens bekannt ist; und undenkbar ist es wenigstens nicht, dass ein bedeutender Künstler von originalem Gepräge, dem es widerstrebe, sich ängstlich an das Original zu halten, aus der Holbein'schen Grundlage, die ihm gefiel, etwas zu machen suchte, was ihm noch mehr gefiel. Inzwischen war es in allen hieher gehörigen Beispielen unstreitig nicht auf Täuschung abgesehen — wer ein falsches Cassenbillet ausgeben will, macht es doch nicht absichtlich falsch — und so tritt die Rücksichtslosigkeit gegen das Original, mit welcher die Abänderungen im Dresdener Exemplare geschehen sind, allerdings in schroffster Weise gegen die Ansicht auf, dass das Dresdener Exemplar eine durch einen betrügerischen Kunsthändler veranstaltete Copie sei, insbesondere aber nach schon früher gemachter Bemerkung gegen die Haupthypo-

these der Gegner, dass die Copie in Amsterdam verfertigt sei. Denn da das Dresdener Bild mit dem Darmstädter zugleich in Amsterdam und zwar wie es scheint durch längere Zeit, geblieben ist [Vgl. S. 75], so konnte der Betrug entweder von vorn herein nicht geschehen oder nicht unentdeckt bleiben. Ueberhaupt aber sind die Veränderungen zwischen dem Darmstädter und Dresdener Bilde der Art, dass sie vielmehr für das selbstständige Interesse und die Liebe eines Künstlers, der sich in der Wiederaufnahme derselben Aufgabe selbst zu übertreffen sucht, als für die gewinnsüchtige Absicht eines Kunsthändlers oder das Adoptiv-Interesse eines fremden Künstlers zu sprechen scheinen. Ehe ein fremder Künstler solche Veränderungen vornimmt, malt er lieber ein neues Bild. Auch hat ja Woltmann selbst diess früher nicht anders gefasst.

Sollte aber unser Bild dennoch eine in den Niederlanden gemachte Copie des Darmstädter sein, so müsste sich auch ein niederländischer Künstler finden lassen, dem es zuzutrauen, da es eben so in Allem, worin es das Darmstädter erreicht als worin es dasselbe überbietet, den Ursprung von einer bedeutenden und selbständigen Künstlergrösse beweist, die nicht so leicht im Versteck geblieben sein könnte; doch ist sie im Versteck geblieben. So wenig als in Basel lässt sich in den Niederlanden oder lässt sich überhaupt ein andrer Künstler als Holbein selbst finden, auf dessen Rechnung man das Dresdener Bild mit irgend welcher Wahrscheinlichkeit schreiben könnte; umsonst haben sich die Gegner desselben in allen Hallen der Kunstgeschichte danach umgesehen; und nun ist es doch sehr misslich, eine bedeutende Wirkung zu behaupten, ohne das Wirkende dazu finden zu können. Die Verlegenheit, in welcher sich die Gegner in dieser Hinsicht befinden, wird am besten dadurch bewiesen, dass Wornum, dem man eine umfassende Kunstkenntniss nicht absprechen kann, auf Niemand anderes hat zu rathen vermocht, als jenen Ludi oder Lodi, der nach einer Angabe im Fesch'schen Manuscripte zwei Figuren des Bildes für Fesch copirte, da es noch in den Niederlanden war; und warum sollte Wornum nicht, wenn er das Bild einmal für

unächt hielt, eine Vermuthung an diesen äussern Umstand knüpfen? Auch sucht Wornum diesem Ludi seine Stelle in der Kunstgeschichte zu vindiciren (s. Wornum unter den Acten). Doch schreibt mir Herr His-Heusler, diese Vermuthung sei »lächerlich«, jene Copien von Ludi seien noch in Basel vorhanden, aber »ein ganz geringes Machwerk«, wie denn auch Woltmann (Holbein II. 393) derselben als »sehr mittelmässiger Copien« gedenkt. Das kann zwar Wornum nicht irren, sondern eher bestärken, da er ja auch das Dresdener Bild nur für das Machwerk eines Copisten von untergeordnetem Range erklärt; aber es möchte doch Andre irren. Woltmann selbst aber gesteht offen, »dass wir noch keine Spur von Copisten haben, die fähig waren, ein Pasticcio von dieser Vortrefflichkeit zu malen, welches das Publicum Jahre lang, bis auf den heutigen Tag getäuscht hat«.

Endlich noch zwei Kleinigkeiten, von denen die eine beachtenswerth, die andre wichtig erscheint.

Dem Kinn der Darmstädter Madonna ist im Dresdener Bilde eine leise Verdoppelung, ein Unterkinn, zugefügt. Was konnte einen Copisten veranlassen, es zu thun? Von Holbein selbst aber kann man noch zwei Madonnen mit Unterkinn aufweisen, einmal die Solothurner Madonna und zweitens die Madonna der Baseler Handzeichnung No. 64 (Braun 81), beides Fälle, wo das Unterkinn aus einem lebendigen Modell in die Darstellung der Madonna übergegangen ist; denn in der Solothurner Madonna erkennt man nach Woltmann's triftiger Bemerkung Holbein's eigene Frau wieder, und die Handzeichnung No. 64 stellt überhaupt eine solide, freundliche, standesmässige Frau von einigen 60 Jahren rein porträtartig als Madonna mit dem Kinde dar. Nun kann man sich entweder denken, auch der Madonna des Dresdener Bildes habe ein Modell mit Unterkinn untergelegen*), oder es sei dem Modell von Holbein nur zugefügt worden, um

*) In diesem Sinne macht v. Zahn in seinem schriftlichen Exposé (s. d. Acten) das Unterkinn geltend.

den mütterlichen Charakter der Madonna um so mehr hervorzuheben. Dass aber ein fremder Copist in dieser Absonderlichkeit zufällig mit Holbein zusammengetroffen sein sollte, ist mindestens unwahrscheinlich. Es würde noch unwahrscheinlicher sein, wenn es an Madonnen mit Unterkinn ausser bei Holbein überhaupt fehlte; bei längerem Umsehen jedoch habe ich eine solche von Rubens und eine solche von Albrecht Dürer gefunden. Immerhin bleiben es Seltenheiten.

Die andre Kleinigkeit, der ich viel grösseres Gewicht beilege, ist diese:

Das Kind der Darmstädter Madonna lächelt, das der Dresdener macht ein trübseeliges Gesicht. Was in aller Welt konnte einen Copisten veranlassen, aus dem lächelnden Christkinde ein trübseelig, ja krank aussehendes Kind zu machen. Wornum sagt, es sei aus Ungeschick des Copisten geschehen. Das ist unmöglich: denn der Unterschied des Aussehens hängt an palpablen nicht zu verfehlenden Zügen. Der wichtigste davon ist der, dass die Mundwinkel des Darmstädter Kindes aufwärts, die des Dresdener abwärts gerichtet sind, beidesfalls nur leise, aber entschieden; ausserdem hat jenes eine natürliche, dieses eine krankhaft vertheilte Gesichtsröthe; auch scheinen die Augen des Darmstädter Kindes offener zu sein.

v. Zahn bemerkt freilich, dass sich die Frage, wiefern ein ursprünglicher Unterschied des Colorits in Kopf wie Körper des Kindes auf beiden Exemplaren bestehe, bei dem jetzigen Zustande des Darmstädter Exemplares, in Betracht des verdunkelnden Firnisses, nicht entscheiden lasse, und bezweifelt, dass ein solcher anzunehmen. Aber die verschiedene Vertheilung der Gesichtsröthe, wie ich solche gefunden zu haben glaube, lässt sich ohne Rücksicht auf den verdunkelnden Firnis beurtheilen.

Während nämlich das Darmstädter Kind den Eindruck der Wangenröthe eines gesunden Kindes darbietet, macht das Gesicht des Kindes im Dresdener Exemplar für den ersten Anblick den Eindruck des Rothfleckigen. Ich suchte mich näher zu vergewissern, wovon dieser Eindruck abhängt, und fand, dass die Röthe sich theils mehr um die Augen, theils mehr nach den Seitentheilen der Backen zurückgezogen hat und die grösste Wölbung der Backen frei lässt. Und dass ich

mich in Betreff dieser abnormen Vertheilung der Gesichtsröthe nicht täusche, beweist sich damit, dass ein Arzt, Dr. Br., mir unabhängig die Bemerkung derselben als Zeichen kränklichen Aussehens entgegenbrachte, nachdem er sich das Bild genauer angesehen, ohne doch besonders auf dieses schon früher von mir bemerkte Zeichen von mir aufmerksam gemacht zu sein. Hier also so zu sagen eine ärztliche Diagnose des kränklichen Zustandes, die um so schlagender erscheint, wenn man die gesunde Wangenröthe des untern Kindes in demselben Exemplare damit vergleicht. — Inzwischen, da in Betreff des Unterschiedes der oberen Kinder beider Exemplare in dieser Hinsicht die Controle durch den unmittelbaren Vergleich und Seitens Anderer, die ich hiemit ausdrücklich provocire, noch fehlt, und man selbst nur zu leicht sieht, was man sehen will, so lege ich bis zur eventuellen Bestätigung durch Andere auf dies Zeichen weniger Gewicht. Vielleicht habe ich mich doch über einen Unterschied beider Exemplare in dieser Hinsicht getäuscht. Der Unterschied zwischen dem obern und untern Kinde des Dresdener Exemplares aber, über den ich mich nicht getäuscht haben kann, bleibt jedenfalls als Stütze für die Ansicht vom kranken Kinde bedeutsam genug, und ich fordere die Gegner dieser Ansicht auf, Rechenschaft davon unter der Voraussetzung zu geben, dass der Künstler vielmehr einfach ein Christkind darin habe darstellen wollen.

Mehrere, mit denen ich unabhängig von einander gesprochen, wollen auch durch die lächelnde Miene des Darmstädter Kindes noch einen wehmüthigen Zug durchgehend finden; — möglich; nur dass ich sie eben so wenig als mich selbst wegen vorgängiger Bekanntschaft mit der Ansicht vom kranken Kinde für unbefangen genug zu einem Urtheile in dieser Hinsicht halten kann. Es gälte ganz Unbefangene darum zu fragen.

Nun kann kein Stümper die Richtung der Mundwinkel verfehlen, geschweige denn ein Meister, der das untere Kind in solcher Treue und Vollendung wiederzugeben vermocht hat. Also muss eine bestimmte Absicht der Veränderung des Ausdrucks durchaus untergelegen haben. Jeder Unbefangene wird das zugeben. Eine solche ist aber bei einem fremden Copisten schlechterdings nicht zu finden, indess sie bei dem originalen Künstler leicht zu finden ist, wenn man nur die Augen nicht absichtlich bei dem Suchen schliessen will. Auch hat Wornum, was er da schrieb, nur so hingeschrieben, weil er nichts Besseres wusste und die Art der Veränderung nicht näher untersuchte. Wissen aber etwa die andern Gegner,

Woltmann, Kinkel, Crowe, Meyer etwas Besseres aufzubringen? Ich habe nichts gefunden. Theils geben sie Wornum's Auffassung mit andern Worten wieder, theils ignoriren sie den Einwand. Ist er aber deshalb weniger vorhanden?

Wenn überhaupt eins von beiden Bildern eine Copie von fremder Hand ist, so kann hienach nur das Darmstädter diese Copie sein, weil einem sich auf Abänderungen einlassenden Copisten recht wohl das Kind der Dresdener Madonna zu kränklich für ein Christkind, aber nicht das Kind der Darmstädter Madonna zu wenig kränklich für ein Christkind erscheinen konnte. Ja ich würde hier einen fast stringenten, durch die Mitrücksicht auf die Aenderung der Farbe des Madonnenkleides vom einem Bilde zum andern [nach S. 95] nur noch verstärkten Beweis für die Priorität des Dresdener Bildes sehen, wenn nicht die aus andern Gründen so wahrscheinliche Deutung des Kindes als krankes Kind oder in der Doppelrolle als Christkind und krankes Kind zu Gebote stände, welche die Gegner freilich so wenig als manche Vertreter der Aechtheit des Dresdener Bildes acceptiren mögen; aber es gälte, sich zu besinnen, dass sie damit gegen die Möglichkeit, die Priorität des Darmstädter Bildes festzuhalten, den stärksten Einwand bestehen lassen und dem stärksten Verdachte gegen dessen Aechtheit Raum geben. Hiegegen lässt sich behaupten, dass die betreffende Aenderung im Ausdrucke des Kindes den Beweis zugleich für die Aechtheit des Dresdener Bildes und jene Deutung giebt, weil sich nur unter solidarischer Annahme beider eine plausible Rechenschaft davon geben lässt.

In der That, wenn das Bild ein Motivbild für die Heilung eines kranken Kindes durch die Madonna ist und in dem Kinde in ihren Armen dieses kranke Kind entweder schlechthin, oder auch, nach Holbein's sonst erwiesener Neigung zu Doppelrollen, das Christkind mit den Zügen des kranken Kindes, wegen dessen das Bild gestiftet worden, dargestellt ist, wozwischen ich die Wahl lasse, so konnte Holbein sehr wohl einmal den Ausdruck der beglückenden heilenden Pflege der Madonna in dem Lächeln des, übrigens selbst im Darmstädter Bilde noch

elend und gedrückt genug aussehenden Kindes, ein zweitesmal den Ausdruck der Kränklichkeit des Kindes gegenüber dem lachenden Ausdrucke des unten als geheilt entlassenen Kindes bevorzugen; und da der Künstler nicht Beides zugleich in demselben Bilde darstellen konnte, liess er beide Bilder sich dazu ergänzen. Auch liesse sich unter Voraussetzung der Doppelrolle annehmen, dass der Künstler einmal vielmehr den Charakter des Christkindes, das anderemal des kranken Kindes zum Vorwiegen brachte; wogegen, wenn man sei es die Aechtheit des Dresdener Bildes oder jene Deutungsansicht antasten will, keine Rechenschaft von der Veränderung des lächelnden Christkindes in ein krankes Kind überhaupt zu geben ist.

Die Ansicht vom kranken Kinde (von Andern vielmehr als gestorbenes gefasst) kommt in verschiedenen Modificationen vor. Manche sprechen nur vom obern Kinde als einem kranken Kinde überhaupt, worauf Bezug zu nehmen, hier im Grunde genügt, doch kann man auch die speciellere Vermuthung aufstellen, dass es sich in dem Bilde um die durch die Madonna bewirkte Heilung des kranken Aermchens eines zwei Mal darin dargestellten Kindes handelt, da dasselbe linke Aermchen, was vom obern Kinde verkürzt mit davon abgewandtem, im Dresdener Exemplare sogar trübseligen Blicke ausgestreckt wird (was Alles der sonst üblichen Deutung als segnender Hand widerspricht) vom untern in gleichem Vorzugslicht gehaltenen, gleich nackten, gleich kraushaarigen, gleich blonden, gleichermaßen des Heiligenscheins entbehrenden aber gesund und völlig aussehenden Kinde mit darauf fixirtem lachenden Blicke ausgestreckt wird. Es ist diess die mindestens theilweis dreimal unabhängig von einander, nämlich von Mrs Jameson, von Blake und von Jacobi aufgestellte, Deutungsansicht, die ich selbst als die wahrscheinlichste — denn von Gewissheit sollte man in diesen Dingen gar nicht reden — nur mit der Modification vertreten habe, *) dass ich, nach Anhalt an analoge Beispiele von Doppelrollen in der alten Kunst und bei Holbein insbesondere, die Möglichkeit einer Doppelrolle von Christkind und krankem Kinde (das Christkind in Gestalt des kranken Kindes, wegen dessen Heilung das Bild gestiftet worden) sowie von Madonna und Mutter des Kindes **)

*) Vgl. darüber Naum.-Weig. Arch. XII. S. 4. XIV. S. 74. XVI. S. 35 und v. Zahn's Jahrb. 4. Jahrg. 1868. S. 442. 456.

**) Wozu das, was S. 94 gesagt ist, stimmt. Man hätte in der Madonna eine Tochter Meier's aus einer früheren Ehe zu sehen, — da Meier nach neueren Ermittelungen His Heusler's mehrmals verheirathet war, — im Kinde mithin ein Enkelkind Meier's.

statuire. Der Umstand, dass in der S. 48 kurz beschriebenen Holbein'schen Zeichnung No. 65 *), durch eine Madonna in einer Nische mit Muschelwölbung ein Heilwunder am linken Aermchen eines unmuthig aussehenden Kindes bewirkt wird, legt von anderer Seite die Vermuthung nahe, dass sie eine vorläufige Skizze zu unserm Bilde sei, ohne dass ich, wie schon früher bemerkt, hierauf viel Gewicht lege. Aber die Berufung darauf, dass es der alten Kunst überhaupt fern gelegen, der Madonna ein krankes Kind in die Arme zu legen, ist jedenfalls dadurch widerlegt, da hier sogar ein Beispiel von Holbein's Hand selbst vorliegt **); und der Vergleich des obern Kindes sei es im Dresdener oder Darmstädter Bilde mit anderen Holbein'schen Christkindern, die Woltmann selbst unruhige kleine Buben nennt, erschwert es vollends, einfach ein Christkind darin zu erblicken. Dass dieselbe Person in demselben Bilde zweimal vorkommt; ist in der alten Kunst sehr gewöhnlich und Holbein selbst liefert noch einige andere Beispiele dazu. Dass das untere Kind ein wenig grösser erscheint, als das obere, kann als realistischer und stilistischer Ausdruck für die Zwischenzeit der Heilung gelten.

Gelegentlich hiezu die Bemerkung, dass ich die Ansicht derer nicht theilen kann, welche die Deutungsfrage überhaupt für gleichgültig betreffs der ästhetisch-artistischen Beurtheilung des Bildes halten. Ist das obere Kind ein krankes Kind, so ist es in Betreff seiner gelungenen Charakteristik ein bewundernswürdiges Meisterwerk, was in seiner Art dem Kinde der Sixtina nur als entgegengesetzter Pol die Spitze bietet; soll es ein Christkind und nichts weiter als ein solches sein, so ist es hinsichtlich seiner ganz verfehlten, dazu noch der Charakteristik der anderweiten Christkinder Holbein's ganz widersprechenden, also auch historisch nicht erklärbaren Charakteristik als elendes Christkind zugleich ein schwaches Werk. Und zwar gilt dies vom Darmstädter Kinde trotz seines Lächelns in Betracht seines ganzen Habitus und gedrückten Wesens kaum minder als vom Dresdener, was wenigstens den Vortheil einer einheitlichen Durchführung der im Ganzen verfehlten Charakteristik vor ihm voraus behielt. Ja das Urtheil über die ganze Composition des Bildes muss sich nach der Deutung ändern. Nach der von den Gegnern festgehaltenen alten Ansicht kann man sie nur verzwickt, launenhaft und unverständlich,

*) Diese Zeichnung (unter No. 34 der Braun'schen Sammlung Baselscher Photographieen) bitte ich bei der bevorstehenden Holbein-Ausstellung doch mit anzusehen, da sie hier noch aus anderen, früher geltend gemachten, Gesichtspunkten interessirt.

***) Die wirklich sehr absonderliche Deutung der Zeichnung, welche Woltmann in s. Holbein II. 446 dagegen aufstellt, glaube ich in v. Zahn's Jahrb. 1868. 439 hinreichend erledigt zu haben.

nach der vorigen mit Rücksicht darauf, dass die doppelte Darstellung derselben Person in demselben Bilde zu Holbein's Zeit noch keinen Anstoss erweckte, von geistreicher Erfindung und treffendster Ausführung finden. Indess jene namentlich für das Behaben des unteren Bildes die curiosesten und gezwungensten Erklärungen in Anspruch genommen hat, erscheint es dieser wie auf den Leib gepasst, Ja wäre letztere Deutung nicht die richtige — und schwören kann man freilich ohne directen historischen Beweis nicht darauf — so wären Mrs Jameson, Blake und Jacobi, welche sie der Composition unterlegen, (von denen übrigens nur Blake die Krankheit des Kindes ausdrücklich auf das Aermchen bezieht) geistreicher als Holbein selbst gewesen. So wenigstens erscheint es mir und dürfte es auch andern erscheinen, die mit unbefangenen Blick an die Vergleichung der Composition nach beiden Deutungen gehen wollen.

Natürlich muss ich es mir versagen, hier eingehender auf die ganze Deutungsfrage zurückzukommen, was auch um so weniger nöthig ist, als es rücksichtslos auf eine Deutung, welche vielmehr für die Aechtheit des Darmstädter Exemplares als für die des Dresdener wichtig ist, immer gleich undenkbar bleibt, dass ein fremder Copist das lächelnde Christkind des Darmstädter Exemplares durch auffällige Züge in ein trübseliges sollte verkehrt haben, indess das Umgekehrte sehr denkbar schiene. Nur kann ich nicht umhin, bei dieser Gelegenheit meine Verwunderung auszudrücken, dass die Gegner der Aechtheit des Dresdener Bildes, alle zugleich Gegner der Deutung auf ein krankes Kind, (Wornum, Woltmann, Kinkel, Crowe, Meyer)*) alle wie Ein Mann den Triumph der Widerlegung dieser Deutung in dem Lächeln des Darmstädter Kindes finden, das vielmehr mit dem trübseligen Ausdrücke des Dresdener zusammen — und damit zusammen hat man es doch zu betrachten — die bindendste Bekräftigung dieser Deutung ist, weil sich eben beides zusammen nur nach dieser Deutung erklärt.

Freilich sieht man auf nichts als die lächelnde Miene des Darmstädter Kindes, — und wirklich sehen die Gegner hiebei auf weiter nichts — wie sollte man an ein krankes Kind dabei denken können. Aber hat man nicht noch abgesehen von dem für sich schon durchschlagenden Vergleich mit dem Dresdener Kinde auf mehr zu sehen, nicht auf den übrigen Leib und das übrige Behaben des Kindes, nicht auf sein Verhältniss zu dem untern Kinde, nicht auf sein Verhältniss zu den andern Holbein'schen Christkindern, nicht insbesondere auf sein Verhältniss zu dem Kinde in jener verwandten Holbein'schen Zeichnung No. 65. In der That habe ich — sollte einmal etwas

*) Unter den Vertretern der Aechtheit sind die Ansichten für und gegen das kranke oder gestorbene Kind getheilt.

Gründlichkeit an die Frage gewendet werden, — geglaubt, die Deutungsansicht des Bildes auf all' das mit stützen zu müssen; aber man hat es Seitens der Gegner zu weitläufig und unbequem gefunden, darauf einzugehen; und so bin ich, seit die Berufung auf das alte Herkommen nicht mehr Stich halten will, nur noch der einfachen Abfertigung der Ansicht und ihrer Vertretung als »Absurdität«, als »alter Marotte«, als »hirnverbrannter Hypothese«, als »weitspurigen« Gerede's, als »versudelten Papier's« begegnet, was allerdings einfach genug und sehr niederschlagend für mich wie die andern Mitschuldigen an der Ansicht ist, worin ich aber doch die Widerlegung noch ganz vermisste. Meine weitem Gedanken über diese Behandlungsweise der Sache und Frage lasse ich bei Seite.

In Kleinigkeiten liegen oft die schärfsten Kriterien; und so bekenne ich, dass, so viel Wahrscheinlichkeitsgründe auch sonst für die Aechtheit des Dresdener Bildes bestehen und von mir selbst hervorgehoben sind, ich doch nur gegen die bindende Kraft dieser Kleinigkeit keinen Einwand zu erheben wüsste. Doch möchte ich die ganze Schwere der Frage nicht auf eine so feine Spitze stellen. Selbst unbefangene Gegner der Aechtheit des Dresdener Bildes als ich vor mir sehe, dürften sagen: »man kann aber nicht wissen«; und so will ich auch mit Vorigem eben nur gesagt haben, dass man bisher nichts gegen diese Kleinigkeit aufzubringen gewusst hat; zugleich aber erinnern, dass sich auch gegen die Kleinigkeiten, welche die Priorität und mithin Aechtheit des Darmstädter Exemplares am schärfsten zu beweisen scheinen, den sechsten Finger und den röthlichen Ton, wovon S. 44 und 48 die Rede war, dasselbe sagen liesse: »man kann aber nicht wissen«.

Schliessen wir ab, so finden wir einige Verdachtsgründe gegen die Aechtheit des Dresdener Exemplares, (hergenommen von der Herkunft desselben von Amsterdam, der nach mehreren Autoren nicht unerheblichen Verschiedenheit seiner Malweise vom Darmstädter Bilde, dem als modern bezeichneten Ausdruck der Madonna und dem grünen Kleide derselben), im Vorigen zwar nicht völlig erledigt, aber hinreichend abgeschwächt, um nicht als durchschlagend gelten zu können, und von positiven Wahrscheinlichkeitsgründen für die Aechtheit erheblich überwogen. Eine, bei der künftigen Zusammen-

stellung zu erwartende genauere Untersuchung insbesondere der Malweise des Bildes lässt hoffen, dass die Entscheidung der Sicherheit näher gebracht werde.

IX. Resumé.

Da die ältesten Nachrichten, welche überhaupt in unsere Frage eingreifen, d. i. die von Fesch und Sandart, auf ein aus der Stifterfamilie Meier stammendes Holbein'sches Madonnenbild weisen, ohne auf ein anderes bekanntes Bild als unsere beiden Exemplare zu passen, so muss auf diesem historischen Grunde wenigstens eins von beiden, fraglich zunächst welches, als ächt, d. i. vom jüngern Holbein herrührend, gelten. Es könnten aber auch beide ächt sein, indem sich für die Möglichkeit und selbst Wahrscheinlichkeit eines doppelten ächten Ursprunges eine doppelte Bestimmung des Bildes als Votivbild für die Kirche, als Familienbild für das Haus, oder auch bloß als Familienbild für zwei verschiedene Zweige der Familie anführen lässt [S. 75]; während andererseits die Möglichkeit in Betracht zu ziehen ist, dass das eine derselben eine betrügerische Copie des andern, veranstaltet durch einen gewinnstüchtigen Kunsthändler [S. 63], oder auch eine von dem Besteller selbst oder einem spätern Besitzer zur Erfüllung der doppelten Bestimmung bestellte Copie von fremder Hand ohne Absicht der Täuschung sei.

Nun lässt die Lückenhaftigkeit und widerspruchsvolle Beschaffenheit der historischen Unterlagen [Abschn. 6], die bisher nicht gehobene, vielfach nicht gefühlte, Schwierigkeit, nach der Malweise beider Bilder ihre Aechtheit zu beurtheilen [Abschn. 5], die so gewöhnliche untriftige Vermischung der Schönheitsfrage mit der Aechtheitsfrage [Abschn. 3], endlich die fast überall freistehende, nur vom subjectiven Ermessen abhängige Wahl zwischen hier einschlagenden entgegengesetzten Auffassungen oder Annahmen [Abschn. 4], dem unbefangenen

Zuschauer noch gerechte Zweifel, ob eine völlig sichere Entscheidung nach der einen oder andern Seite in der ganzen Frage schon zu fällen sei, doch stellt sich durch möglichst vollständige und unparteiische Zusammenstellung und Abwägung aller Gründe für und wider die überwiegende Wahrscheinlichkeit der Aechtheit beider Exemplare heraus. [Abschn. 7 und 8.]

Für die Aechtheit des Darmstädter Exemplares insbesondere sprechen folgende Gründe.

1) Die directe Zurückführung des Darmstädter Bildes auf die Stifterfamilie, welche man auf die Combination der historischen Entdeckungen Woltmann's mit den Nachrichten von Fesch und Sandrart hat zu gründen versucht, ist zwar wegen der widerspruchsvollen Beschaffenheit der Data sehr problematisch und scheint sogar mit grösserer Wahrscheinlichkeit auf das Dresdener Exemplar zu übertragen [S. 65 ff.]; doch bleiben von anderer Seite historische Data übrig, welche für die Herkunft des Darmstädter Bildes aus Basel geltend gemacht werden können. [S. 71.] Und wenn schon hienach noch an die oben berührte Möglichkeit gedacht werden könnte, dass das Bild in Basel selbst als Copie des ächten Urbildes durch fremde Hand entstanden sei, so ist doch für die Wahrscheinlichkeit davon nicht nur kein historischer Anhaltspunct zu finden, sondern lässt sich auch kein Künstler in Basel oder sonst aufweisen, dem man das Bild als Copie zutrauen könnte, wenn nicht Holbein selbst. Eine Tradition des Ursprunges von Holbein kann nicht minder für das Darmstädter als Dresdener Bild geltend gemacht werden [S. 77].

2) Es sind innere Gründe für die Priorität des Darmstädter Bildes vorhanden; aus der Priorität folgt aber die Aechtheit [S. 78 ff.]. Namentlich scheint mit der Voraussetzung der Priorität des Dresdener Bildes schwer zu vereinigen, dass die Proportionen seines Inhalts so viel vortheilhafter sind als die des Darmstädter [S. 78]; dass sie dies aber wirklich sind, ist gegen Woltmann und Meyer, welche eine Verschlechterung durch den Copisten darin sehen, wohl aufrecht zu halten

[S. 46 f.]. Nun bestände zwar noch die Möglichkeit, dass nur aus äusseren Raumrücksichten die Dimensionen des Darmstädter Bildes gegen die des Dresdener verkürzt und der Inhalt desselben zum Nachtheil der Proportionen zusammengesoben sei, auch kann nach den S. 80 gemachten Bemerkungen die Möglichkeit davon nicht schlechthin in Abrede gestellt werden; doch behält die erste Auffassung den Vorzug grösserer Wahrscheinlichkeit. Dazu lassen sich zwar einige Pentimenti's im Darmstädter Bilde, die man zu Gunsten der Priorität des Darmstädter Bildes ausgelegt hat, nach S. 83 auch auf die andere Seite wenden, es bleiben aber gewisse Kleinigkeiten (sechster Finger an der Hand des unteren Knäbleins, rother Ton in der Untermalung des Gewandes der mittleren Frau), deren S. 14, 15 gedacht ist, übrig, welche nur im Sinne der Priorität des Darmstädter Bildes scheinen ausgelegt werden zu können, hiemit zu den wichtigsten Beweismitteln dafür zählen, wogegen der Vergleich der Madonna und der Nebenfiguren in beiden Bildern nach S. 78. 84 minder sichere Schlüsse in dieser Hinsicht zulässt.

3) Die Mehrzahl und das Mehrgewicht der Kennerstimmen findet die Malweise Holbein's nach Charakter und Vortüchtigkeit im Darmstädter Bilde entschieden wieder [S. 77]; der von einigen Seiten (Grüder, K. Förster) aber dagegen erhobene Widerspruch ist nach S. 41 dem Verdachte, nicht auf den rechten Unterlagen zu ruhen, nicht entzogen, und müsste sich erst bei der künftigen Zusammenstellung beider Bilder unter einander und mit anderen Holbein'schen Bildern durch eine Umstimmung des bis jetzt vorwiegenden Kennerurtheiles bewähren, um selbst auf Gewicht Anspruch zu machen.

4) Retouchen im Darmstädter Bilde sind, entgegen Woltmann und Meyer, nach S. 13 im Darmstädter Bilde zwar, jedenfalls anzuerkennen; dass aber bei Aechtheit des Hauptinhaltes ganze Theile des Bildes von fremder Hand gemalt sein sollten, hat bis jetzt nur das Urtheil einer einzigen Stimme (E. Förster) für sich [vergl. die Acten].

Für die Aechtheit des Dresdener Bildes, respectiv gegen die Verdächtigung derselben zählen folgende Gründe.

1) Historischerseits hat das Dresdener Bild nicht nur eine noch verjährtere Tradition für sich, als das Darmstädter Exemplar, sondern es erscheint auch nach schärfster Prüfung der historischen Data die directe Zurückführung des Dresdener Exemplares auf die Stifterfamilie noch wahrscheinlicher, als die des Darmstädter Exemplares, wenn schon dabei anzuerkennen ist, dass sie wegen der widerspruchsvollen Beschaffenheit der alten Nachrichten mit einer erheblichen Unsicherheit behaftet bleibt (Abschn. 6).

2) Die neuerdings von Woltmann, Kinkel, Crowe aufgestellte Hypothese, dass das Darmstädter Bild als das einzige ächte unter des gewinnstüchtigen Kunsthändlers Leblon Händen verdoppelt habe, und das Dresdener als gefälschte Copie an die Königin Maria von Medicis während ihres Aufenthaltes in den Niederlanden von ihm verkauft sei, indess das ächte, das Darmstädter, an Lössert gelangte, hat gegen sich, dass die Königin Maria, während sie in den Niederlanden war, sich überhaupt nicht in der Lage befand, ein theures Bild zu kaufen, dass eine Verwirrung der Angaben, auf welchen die Hypothese fusst, nachweislich ist, und dass das Dresdener Bild nicht von Brüssel, wo sich die Königin aufhielt, sondern von Amsterdam nach Venedig gelangt ist. Wahrscheinlicher, als dass das eine ächte Bild sich unter Leblon's Händen verdoppelt habe, ist, dass zwei ächte Exemplare in Fesch's Berichte verwirrend verschmolzen sind, und das Dresdener Bild direct von Basel aus an die Königin, während sie noch in Frankreich war, gelangt ist [Abschn. 6]. Anzuerkennen ist, dass die Modification, welche Meyer von obiger verdächtigenden Auffassung aufgestellt hat [S. 73], wesentliche Schwierigkeiten derselben hebt, wogegen ihr andere Schwierigkeiten entgegenstehend bleiben [S. 74].

3) Dem Verdacht, der daraus gegen das Dresdener Exemplar erwächst, dass es doch überhaupt mit dem als ächt an-

gesehenen Darmstädter von demselben Orte Amsterdam hergekommen, kann zwar an sich die Berechtigung nicht abgesprochen werden, insofern man die Priorität und Aechtheit des Darmstädter Exemplares als erwiesen anzusehen hat; es ist aber auch kein Hinderniss zu denken, dass beide ächte Exemplare in einer so kunstliebenden Stadt einmal zusammengetroffen sind [S. 75].

4) Eben so wenig als für das Darmstädter hat sich für das Dresdener Exemplar ein Künstler finden lassen, dem es als Copie zuzutrauen, und ein in dieser Hinsicht gemachter Versuch ist gänzlich verunglückt [S. 98].

5) Eine auf Täuschung angelegte Copie würde sich wahrscheinlich vielmehr sklavisch an das Original gehalten, als so bedeutende Veränderungen zugelassen haben, wie das Dresdener Bild gegen das Darmstädter zeigt, auch hätte eine solche in Amsterdam, wo man ihre Entstehung sucht, nicht wohl ohne Entdeckung des Betrugers mit dem Darmstädter Original zugleich bestehen können [S. 68. 98].

6) Betreffs. der Frage, ob die Malweise des Dresdener oder Darmstädter Bildes besser zu Holbein stimme, bestehen so haarsträubende Widersprüche zwischen den Kennern, dass bis jetzt gar kein sicheres objectives Ergebniss daraus zu ziehen. Gewiss ist, dass vor dem Auftreten des Darmstädter Bildes es niemand eingefallen ist, die Malweise des Dresdener Bildes mit Holbein unverträglich zu finden. Ein aus der Verschiedenheit der Malweise zwischen beiden Bildern überhaupt und den grünlichen Halbönen an Madonna und Kind des Dresdener Bildes insbesondere geschöpfter Zweifel muss zugelassen werden, ohne als durchschlagend gelten zu können. Ein sichereres Urtheil ist erst noch von gründlicheren Untersuchungen bei der bevorstehenden Holbeinausstellung zu hoffen.

7) Die Schwierigkeiten, welche man darin gesucht hat, dass der Charakter der Madonnendarstellung im Dresdener Exemplare der von Holbein zu erwartenden Energie entbehre, zu modern für ihn sei, zu sehr das Gepräge weicher Anmuth

trage, ermangeln zum Theil der Begründung [S. 90]; insofern sie aber [nach S. 91] anzuerkennen sind, fehlt ihnen doch wie allen vorigen die durchschlagende Kraft, und ein von J. Lessing aus dem Vergleiche der Teppiche in beiden Bildern gezogener Verdacht [S. 96] hat noch seine Begründung beizubringen.

8) Die Gründe, welche Woltmann und mit ihm Meyer aus den Veränderungen der Proportionen und der Architectur im Dresdener Bilde gegen die Aechtheit desselben zieht, wären nach Abschn. 5 überhaupt besser unaufgestellt geblieben; im Gegentheil schliesst sich das Dresdener Bild in seinen minder gedrückten Verhältnissen den anderweiten Holbein'schen Madonnenbildern und insbesondere einer, in gewisser Weise analogen, unbestritten ächten Holbein'schen Handzeichnung, (welche sogar möglicherweise eine erste Skizze zu unserem Bilde sein könnte) mehr an, als das Darmstädter, indess sich aus den Aenderungen der Architectur nach S. 54 gar nichts Entscheidendes folgern lässt (Abschn. 5).

9) Die von Woltmann aufgestellte Ansicht, dass das ursprünglich blaue, durch den Firniss bläulich-grün gewordene Kleid der Darmstädter Madonna im Dresdener Bilde durch Missverständnis des Copisten grün nachgemacht worden sei, hat zwar für den ersten Anblick eine bestechende Wahrscheinlichkeit, die sich aber durch die dagegen zu Gebote stehenden Gründe so abschwächt, dass sie die schlagende Kraft, welche ihr von Woltmann beigelegt wird, völlig verliert [S. 92].

10) Es sind zwei Kleinigkeiten im Dresdener Bilde vorhanden, von welchen die eine, das Unterkinn, was der Madonna zugefügt ist, nach S. 99 der Aechtheit des Dresdener Exemplares günstig, die andere, die Veränderung im Ausdrucke des oberen Kindes gegen das Darmstädter Bild, fast durchschlagend dafür erscheint. [S. 100], wenigstens noch eine andere Erklärung als im Sinne der Aechtheit des Dresdener Bildes zu erwarten hat.

11) Die mehrfach vertretene Ansicht, dass wenigstens gewisse Theile, insbesondere Nebenfiguren und Nebendinge,

im Dresdener Exemplare die Hand eines Gehülfen verriethen, kann zwar nicht als widerlegt aber auch nicht als bewiesen angesehen werden, indem der Behauptung in dieser Hinsicht theils allgemeinere Gründe [S. 45], theils bestimmte Gegen-erklärungen [S. 36] entgegenstehen.

12) Schliesslich hat man zu sagen, dass zwar nicht alle Verdachtsgründe gegen die Aechtheit des Dresdener Exemplares völlig erledigt, wohl aber durch entgegenstehende Wahrscheinlichkeiten und positive Gründe überwogen sind.

Zweite Abtheilung.

A c t e n.

- 1) **Aloys Ludwig Hirt,**
Professor in Berlin (1830).

In seiner Schrift: »Kunstbemerkingen auf einer Reise über Wittenberg und Meissen nach Dresden und Prag, Berlin 1830«, erwähnt Hirt in einer Anmerkung S. 16 bei Gelegenheit der Betrachtung des Dresdener Exemplars zugleich des Darmstädter, damals noch Berliner, mit folgenden Worten: »Das ganz ähnliche Bild ist vor wenigen Jahren aus Frankreich nach Berlin zum Verkauf gebracht worden, wo Sr. Königl. Hoheit, der Prinz Wilhelm, der Bruder des Königs, es erstand.« Hienach wörtlich die schon S. 4 und 6 mitgetheilten Bemerkungen des Verfassers.

- 2) **Franz Theodor Kugler,**
Professor in Berlin (1845. 1847).

Der Verfasser war 1844 zu einem kurzen Besuche in Dresden, und eilte »unmittelbar nach der Rückkehr von da und mit dem frischen Eindruck des dortigen Bildes vor das Berliner Exemplar«. Die Resultate dieses Vergleiches sind in einem besondern Aufsätze im Cotta'schen Kunstblatt 1845. No. 8 und

daraus wieder abgedruckt in Kugler's »Kleinen Schriften und Studien für Kunstgeschichte« (1853 *) wie folgt, gegeben :

»Bei längerem Verweilen vor dem [Dresdener] Bilde konnte ich wegen einiger Punkte der Auffassung und besonders der technischen Behandlungsweise, die mir auch schon früher, wenn gleich nicht so entschieden, aufgefallen waren, ein Bedenken nicht unterdrücken. Der Kopf der Dresdener Madonna hat einen ganz eigenen Reiz, wie wir ihn kaum in einem andern deutschen Bilde wiederfinden; aber es ist ein Anklang an moderne Gefühlsweise; — ich möchte sagen, etwas der weiblichen Auffassungsweise Verwandtes darin, was bei einem so energisch schaffenden Meister wie Holbein, fast befremdlich erscheinen dürfte. Dann gehen in der Carnation zum Theil, namentlich in dem Körper des Christkinds und auch bei der Madonna, grünliche Halbtöne hindurch, wie sie in solcher Art wohl kaum anderweitig bei Holbein gefunden werden; verbunden mit den kühl röthlichen Lichtpartieen in denselben Theilen der Carnation macht diese Behandlungsweise einen Eindruck, der in gewissem Betracht schon an die Nachahmer der Italiener im 16. Jahrh. erinnert. — Ich fand mich nun ungemein überrascht, an dem Berliner Exemplar durchaus nichts von dem wahrzunehmen, was mir am Dresdener Exemplar fremdartig entgegengetreten war. Das Berliner Bild erscheint im vollen Grade als ein Ganzes aus Einem Gusse. Die Behandlung ist überall eine und dieselbe; statt jener grünlichen Schattentöne und den weissröthlichen Lichtpartieen erscheinen hier in der Carnation durchweg, ob auch nach dem Charakter der einzelnen Gestalten modificirt, nur die vollen, tiefen Farbtöne, die im Schatten einen warmbräunlichen Charakter annehmen und die bekanntlich für die Periode der künstlerischen

*) Hier mit dem Nachtrage, dass Prof. Felsing die Ansicht von der Priorität des Darmstädter Bildes theile; wogegen Prof. Felsing gelegentlich in einem an mich gerichteten Schreiben (8. Juni 1866) »die Priorität der Ansicht über die Originalität des Darmstädter Bildes, gegründet auf die Contourveränderungen im zweiten, dem Dresdener«, in Anspruch nimmt; wie ihm denn dieselbe von »Waagen, Kugler, Hübner« brieflich zuerkannt sei.

Thätigkeit Holbein's, in welche die Ausführung dieser Composition fällt, — die Zeit um das Jahr 1529 — so bezeichnend sind. In demselben Masse ist auch die Gefühlsweise, die das Bild durchdringt, der in die dargestellten Personen gelegte geistige Ausdruck vollkommen gleichmässig; insbesondere hat der Kopf der Madonna, statt jener weicheren Anmuth, etwas Erhabeneres, Würdevolleres, was in der That dem Gesammtcharakter des Bildes und überhaupt der Kraft des Meisters mehr zu entsprechen scheint. [Hienach Bemerkungen über die Anwendung des Goldes im Darmstädter Bilde, als demselben eigenthümlich, die jedoch auch im Dresdener nicht fehlt.] Im Ganzen und in allen Einzelheiten trägt das Berliner Bild das Gepräge der entschiedensten Meisterschaft und hat dabei zugleich das grosse Verdienst, dass es, so viel ich wenigstens bei seiner gegenwärtigen Aufstellung wahrnehmen konnte, in völlig ungetrübter Reinheit erhalten ist. «

»Ich kann mich nach diesen Beobachtungen und nach dem Ganzen des Eindrucks, den ein künstlerisches Meisterwerk auf uns hervorbringt, der aber so schwer wiederzugeben ist, nur dahin erklären, dass das Berliner Bild das ursprüngliche Exemplar und als solches eines der höchsten Meisterwerke des grossen deutschen Künstlers ist. Wie es sich hienach mit dem Dresdener Bild verhalte, wage ich zur Zeit nicht geradezu zu entscheiden. So wenig sich Holbein's Hand in den knieenden Porträtfiguren desselben zu verläugnen scheint, so möchte ich sie doch nicht unbedingt in der Madonna und dem Kinde anerkennen. Vorläufig dürfte somit etwa anzunehmen sein, dass Holbein die Wiederholung mit anderweitiger Beihülfe gefertigt habe, — ein Verfahren, was bei einem so viel beschäftigten Meister nur durchaus naturgemäss sein würde. « —

In der von J. Burckhardt besorgten 2. Aufl. von Kugler's Handb. d. G. d. M. 1847, 282 findet sich wesentlich dasselbe Urtheil resumirt, wobei es heisst: »vielleicht ist jedoch dieses [das Dresdener] Exemplar bloß die spätere, wenn auch eigenhändige Wiederholung eines andern [des Berliner] Exemplares. «

3) **Ernst Joachim Förster,**

Maler, Prof. in München (1852. 1859. 1869).

Der Verfasser nennt in einer Anmerkung seiner Gesch. d. K. (1852. II. 235) das Darmstädter Bild einfach »eine Wiederholung« des Dresdener, und in seinen Denkmälen (1859. Bd. V) »eine alte sehr gute Copie« des Dresdener ohne Motivirung seiner Auffassung.

Nach der Ausstellung des Darmstädter Bildes in München jedoch kommt er in der Beil. z. Augsb. allg. Zeit. 1869. 29. Aug. No. 244. S. 3729 (noch ohne Namensunterschrift) auf beide Exemplare unter Erwähnung, dass eine Zusammenstellung beider Bilder in Dresden im Werke sei, mit Folgendem zurück:

»Was meiner Ansicht nach bei einer solchen Zusammenstellung unausbleiblich sein wird, ist die Bemerkung, dass der Gesamteindruck des Dresdener Bildes freier, anziehender, schöner ist, während auf dem Darmstädter Bilde ein schwerer Druck lastet. Aber im Darmstädter Bilde sind Stellen, die kein anderer als Holbein gemalt haben kann, freilich unmittelbar neben solchen, die ihm unmöglich zur Last gelegt werden dürfen. Das Dresdener Bild dagegen ist von oben bis unten aus einem Guss, von vollkommen harmonischem Eindrücke, dazu frei, leicht und sicher in der Behandlung, während im Darmstädter Bilde Sorgsamkeit und fleissige Ausführung überwiegend sind.« [Bekanntes über den Unterschied der Proportionen in beiden Bildern.]

»Wenn nun die Gesamtanordnung auf dem Dresdener Bilde unbedingt als schöner und künstlerisch bedeutsamer anzuerkennen ist, und damit ein Schatten auf das Darmstädter Bild fällt, so hat dieses doch Stellen von so ausserordentlicher Schönheit und Meisterschaft, von so entschieden Holbein'schem Gepräge, dass an eine andre Hand nicht zu denken ist. Dahin rechne ich die ganze Frauengruppe, die Köpfe, die Gewänder, den Schmuck, alles, und nicht nur die Technik, sondern auch (wo sie hervortreten kann) die Empfindung: auch der

ältere Knabe mit seinem unbekleideten Brüdertchen verleugnet nur hie und da Holbein's Kunst, wie z. B. bei der viel zu grossen linken Hand dieses Kindes, bei dem ebenfalls viel zu grossen und auch sonst verzeichneten Daumen seiner rechten Hand (so dass diese sechs Finger zu haben scheint). Ganz ausser Verhältniss und sehr verzeichnet sind auch beide Händchen des kranken Kindes im Arme der Madonna, und sein rechter Fuss ist geradezu ein Klumpfuss. Diese Verstösse, die man unmöglich auf Holbein's Rechnung setzen kann, finden sich im Dresdener Bilde nicht. Das Angesicht der Madonna ist auf beiden Bildern von seelenvoller Schönheit und Reinheit, und dennoch steht das Dresdener (welches ich selber einst in Oel copirt und also sehr genau betrachtet habe) in meiner Erinnerung mit einem tieferen und sicherern Ausdrücke herzwinnender Innigkeit. Die grösste Verschiedenheit tritt am Bildniss des Bürgermeisters und an dem des kranken Kindes hervor. Das letztere hat einen wehmüthig schmerzlichen Ausdruck im Mund und brechende Augen, in dem Darmstädter Bilde offene Augen und einen lächelnden Mund. Der Bürgermeister auf dem letzteren hat fast andre Züge und Formen als auf dem Dresdener, ist viel voller in den Wangen und weicht in der malerischen Behandlung durch den grossen Aufwand von Mitteln für die Modellirung so sehr von Holbein's grosser Einfachheit in der Ausführung ab, dass man nur auf die Frauenköpfe gegenüber (oder auf den Patricierkopf aus St. Anna in Augsburg, der nahezu aufgestellt ist) zu sehen braucht, um den Grundunterschied zu erkennen.

»Was kann nun aus diesen Angaben geschlossen werden? Kann eins von beiden Bildern eine Copie sein? Sind beide Originale? Welches ist das frühere? . . . [Historische Notizen über das Dresdener Bild nach Hübner] . . . Kann das Dresdener eine Copie sein? Ich glaube, dass, wenn nicht authentische Arbeiten eines Malers nachgewiesen sind, die sich als vollkommen ebenbürtig erweisen, oder bis Documente aufgefunden sind, durch welche der Copist unwiderleglich dargethan ist, die Frage mit dem entschiedensten Nein zu beantworten ist; denn

was darin besser ist als im Darmstädter Bilde, kann nur vom Meister selber, oder von einem Künstler herrühren, der über ihm steht. Und den kennt die Geschichte noch nicht. Ist das Darmstädter Bild eine Copie? Eben so wenig! Holbein's Hand daran ist unverkennbar! So ist es vielleicht eine Wiederholung? Auch dies muss verneint werden, denn in eine Wiederholung würde der Meister nicht Fehler bringen wie jene von mir bezeichnete sind. So bleibt nach meiner Meinung nur übrig anzunehmen, das Darmstädter Bild [u. s. w. Discussion S. 29] Werkstatt. So erscheint mir das Verhältniss dieser beiden Meisterwerke zu einander, die beide zu den grössten Schätzen deutscher Kunst zu rechnen sind.

Der vorige Artikel hat einen Angriff Seitens Woltmann in der Beil. z. Augsb. allg. Zeitg. vom 9. Sept. 1869 No. 252 S. 3894 erfahren. Woltmann tadelt das Ignoriren seiner neuen historischen Entdeckungen und Ausführungen über die Darmstädter Madonna, kommt auf diese Ausführungen betreffs der Unterschiede in den Proportionen und der Architectur in beiden Bildern zurück, rügt dabei eine irrthümliche Angabe F.'s über die Architectur im Dresdner Bilde, welche nach Stichen des Bildes gemacht ist, aber nicht auf das Original passt, und wirft ihm vor, dass er den Patrizierkopf des Mörz fälschlich auf Holbein schreibe, da doch derselbe nach der Inschrift 1533 auf der Rückseite, wo Holbein notorisch in England war, und nach der Malweise, die vielmehr auf Amberger weise, nicht von Holbein herrühren könne.

Hiegegen replicirt Förster (mit Namensunterschrift) lebhaft in der Beilage No. 264 zur Augsb. allg. Zeit. 1869 18. Sept. S. 4035, indem er Woltmann einer anmasslichen Selbstüberschätzung beschuldigt und auf seiner Ansicht über die Aechtheitsverhältnisse unserer Bilder fortgehend besteht, ohne dass jedoch neue Momente dabei zur Sprache gebracht werden.

4) **Gustav Friedrich Waagen,**

Maler, Galleriedirector u. s. w. in Berlin (1853. 1858. 1866).

Zu einer, an Prof. Felsing in Darmstadt gerichteten, mir von diesem mitgetheilten, Notiz vom J. 1853 über den Ankauf des Darmstädter Bildes in Berlin fügt der Verfasser: »Uebrigens habe ich mich ungemein gefreut, das Urtheil, welches ich mir über das Verhältniss dieses Bildes zu dem in Dresden gebildet hatte, in allen Stücken von einem so trefflichen Künstler, wie Sie, getheilt zu sehen. Und ich habe das meinige vornehmlich darauf gegründet, dass ich unmittelbar nach meiner Rückkunft von Dresden das damals in dem Wohnzimmer der Frau Prinzessin befindliche Bild einer genauen Prüfung unterworfen habe.«

»Es ist in der Behandlung für Holbein noch charakteristischer in dem breiteren und markigeren Vortrage und sicher das erste der beiden, was ursprünglich sich gewiss in einer Kirche zu Basel befunden hat.«

Hiernach folgen noch einige Notizen nach Fiorillo und Hegner zur Unterstützung der Ansicht, dass das Dresdener Exemplar sich hingegen im Besitze der Familie befunden habe.

Eingehender wird der Gegenstand vom Verfasser in seinem Schriftchen: »Einige Bemerkungen über die neue Aufstellung, Beleuchtung und Catalogisirung der königl. Gemäldegalerie zu Dresden. Berlin 1858« besprochen. Zunächst spricht er die »Ueberzeugung« aus: »dass dieses Bild [das Darmstädter] ursprünglich von dem Bürgermeister Meyer bei Holbein als ein Votivgemälde für eine der Jungfrau Maria geweihte Kirche oder Kapelle bestellt worden, darauf aber der Meister veranlasst worden ist, dasselbe für das Haus des Bürgermeisters, vorzugsweise in seiner Bedeutung als Familienporträt, noch einmal zu wiederholen«, er motivirt diese Ueberzeugung durch den eifrigen Katholicismus des Stifters einerseits und den Charakter des Bildes als Familienbild anderseits, und fährt fort: »Die besondere Eigenthümlichkeit eines jeden der beiden Bilder

entspricht dieser Vermuthung ungemein. Das Bild in Darmstadt ist in einem sehr soliden Impasto mit grosser Frische sehr gleichmässig in einem zwar in den einzelnen Figuren abgestuften, doch durchweg warmbräunlichen Tone der Fleisctheile, mit ungemainer Meisterschaft, aber im Verhältniss zu dem in Dresden mit einer gewissen Breite durchgeführt. Der Kopf der Maria hat im Verhältniss zu dem im Dresdener Bilde etwas Ernsteres, ja Herberes. Verschiedene Abweichungen, z. B. ein starker Schlagschatten auf der Mitte des Gesichtes der Mutter Meyer schliessen für jeden, der die Bilder aufmerksam verglichen hat, die Annahme des Herrn Hübner, dass dasselbe eine Copie nach dem Exemplar in Dresden sei, völlig aus. Alles ist im Darmstädter Bilde auf eine kräftige Wirkung in einer gewissen Entfernung berechnet, wie dieses die Stelle auf dem Altare mit sich bringt. Dahin gehört auch die von Kugler hervorgehobene Anwendung des Goldes in den Gewändern. Dagegen finden sich in dem Dresdener Bilde solche Veränderungen, welche es besonders für eine nahe Betrachtung geeignet machen, wie sie in einem Zimmer stattfindet. Der Kopf der Maria ist im Ausdruck lieblicher und milder in der Behandlung, bei minderem Impasto, zarter und mehr in das Einzelne gehend. Ein Aehnliches lässt sich auch bei den anderen Figuren, mit Ausnahme des Bürgermeisters, der etwas leerer und härter ist, wahrnehmen. Der Kopf der Frau ist hier, wahrscheinlich auf ihre Veranlassung, da die Frauen meist in ihren Bildnissen möglichst wenig Schatten lieben, im vollen Licht genommen. Obgleich nun Kugler ganz Recht hat, wenn er sagt, dass die grünlichen Halbtöne im Fleische in den Bildern Holbein's sehr ungewöhnlich sind, so habe ich doch die Ueberzeugung, dass dieses herrliche Bild ebenfalls durchgängig von der Hand von Holbein herrührt. «

Schliesslich: »nur der Fussteppich [im Dresdener Bilde], ein wenig erheblicher Gegenstand, scheint mir für ihn [Holbein] zu flüchtig und mechanisch behandelt, zu schwer im Ton, und dürfte von ihm einem Gehülfn überlassen worden sein.«

Als möglichen Einwand gegen seine Ansicht führt Waagen (S. 46) an, »dass ein so grosser Künstler wie Holbein sich nicht wohl zu der Wiederholung eines Bildes von so ansehnlichem Umfang entschlossen haben möchte«. Ein solcher Einwand aber könne nur Platz finden, wenn man mit Hegner und Kugler die Ausführung des Dresdener Bildes bei Holbein's Besuch von Basel aus England im J. 1529 geschehen annehme, wogegen er verschiedene äussere und innere Gründe geltend macht. »Ganz anders aber — fährt er fort — steht es, wenn Holbein jenes Bild vor seiner in das Jahr 1526 fallenden Abreise nach England gemalt hat. Aus einem noch vorhandenen Briefe, welchen ihm sein Gönner, Erasmus von Rotterdam, an seinen Freund, Petrus Aegydius in Antwerpen, mitgegeben, erhellt nämlich deutlich, dass Holbein sich aus Mangel an Erwerb zu dieser Reise entschloss. Wer kann aber unter diesen Umständen zweifeln, dass er den Auftrag von einer so angesehenen Person, wie jener Bürgermeister Meyer, eine Wiederholung jenes Bildes zu machen, übernommen haben wird. . . . Jene Ueberzeugung, dass Holbein das Dresdener Bild vor dem Jahre 1526 gemalt hat, stützt sich vornehmlich auf die grosse Aehnlichkeit in Auffassung und Färbung mit dem 1519 bezeichneten Rildniss des Bonifacius Amerbach im Museum zu Basel, und den mässigen Unterschied im Lebensalter des Meyer und seiner Frau auf dem Dresdener Bilde mit denen auf den mit 1516 bezeichneten Bildnissen, welche sich ebenfalls im Museum zu Basel befinden.«

Da ich in den Dioskuren (1866 S. 184) eine Angabe Schasler's fand, wonach Waagen in einer Sitzung des Vereins für Kunst des Mittelalters und der Neuzeit vom 20. Mai 1866 geäussert hätte, »man werde nicht fehl gehen, wenn man in dem Darmstädter Bilde ein Altarblatt sehe, in dem andern [Dresdener] hingegen eine von Schülerhand reproducirte und für Schmückung eines Zimmers bestimmte Darstellung voraussetze«, und da ich diese Angabe mit den im Vorigen erhaltenen Ansichten nicht zu vereinigen vermochte, wandte ich mich brieflich mit einer Bitte um Aufklärung deshalb an

Waagen, von welchem ich die gefällige Erwiderung (vom 18. Febr. 1868) erhielt: »es sei ihm niemals eingefallen, eine solche Aeussderung zu thun«, wie ihm Dr. Schasler zuschreibt, sondern dieselbe sei eine reine »Erfindung«. Hiezu folgende Ausführungen:

»Ich bin vielmehr stets der Ansicht geblieben, dass beide Bilder der Hauptsache nach von Holbein herrühren. Wenn in dem Dresdener Exemplar die Maria sogar einen edleren und ideelleren Charakter hat, so stehen dagegen die Portraits denen auf dem Darmstädter Exemplar nach und möchten theilweise von der Hand eines Gehülften herrühren, wie ich denn, wie Sie ja selbst anführen, schon vor langer Zeit den Kopf des Bürgermeisters etwas trocken gefunden habe. Aber selbst die Theile der Portraits, welche von Holbein's Hand herrühren, sind begreiflicherweise, als Copien, nicht so lebendig und geistreich als die Originale. Sicher aber haben ihm die Familienmitglieder im Jahre 1529—1530, in welche das Dresdener Bild fällt, nicht von Neuem gesessen; es blieb ihm also nichts übrig, als sie so wiederzugeben, wie er sie auf dem Darmstädter Exemplar sah, während er bei der Maria einen freieren Spielraum hatte. Meine von jeher gehegte Ueberzeugung, dass das Darmstädter Exemplar für die Kirche bestimmt gewesen, möchte ich aber in so fern noch näher bestimmen, dass ich es, mit dem Dr. Woltmann, für ein Epitaphium halte. Auch kann ich von den Gründen, nach welchen ich in dem Dresdener Exemplar ein Familienbild, welches für das Haus gemalt worden, erkenne, nicht abstehen.«

Man kann hiebei nicht umhin, einen Widerspruch in der Annahme der Entstehungszeit des Dresdener Bildes 1529—1530 mit der im Obigen enthaltenen Annahme »von 1526« zu finden, welche doch wahrscheinlich nur auf Flüchtigkeit beruht.

5) **Dr. Julius Hübner,**

Maler, Prof. u. Galleriedirector in Dresden (1856. 1861. 1869. 1870. 1871).

Der Verfasser bezeichnet in einer Anmerkung seines Verzeichnisses der Dresdener Gemäldegalerie (1. Aufl. 1856. S. 16. 2. Aufl. 1862. S. 19) das Darmstädter Bild als »eine vortreffliche gleichzeitige Wiederholung« des Dresdener, und äussert sich, eben da wie folgt gegen Kugler's Ansicht von der Priorität des Bildes: »Bei aller Hochachtung vor dem berühmten Kunsthistoriker jedoch, können wir seine Gründe für die Behauptung nicht ausreichend finden.« Für Motive war im Catalog natürlich nicht Platz. Hiernach aber findet sich folgende »im Jahr 1861 nach erneuerter Betrachtung des Darmstädter Bildes« niedergeschriebene Notiz von Hübner's Hand mitgetheilt in v. Zahn's Schriftchen S. 14.

»Das Darmstädter Bild ist sicher keine Copie, vielmehr meines Dafürhaltens von der Hand desselben Meisters, denn so grosse Veränderungen würde kein Copist, weder in einem noch dem andern Exemplar gewagt haben. Ausserdem aber würde er in der Vollendung derjenigen Theile, welche im Darmstädter Bild ausgeführt sind, als im Dresdener, nicht haben weiter gehen können, als der Meister.«

»Die Hypothese, dass Holbein dieses Bild zuerst gemalt habe, hat bei unparteiischer Prüfung Manches für sich, wenn man zugleich unter ‚erstem Exemplar‘ nicht, wie Kugler, auch das bessere von beiden versteht, denn das ist es entschieden nicht. Im Gegentheil erscheint vielmehr die Hauptfigur der Maria in ihren Proportionen bei Weitem nicht so ideal, als die Dresdener, nicht so sicher und entschieden gezeichnet, wenn auch vielleicht fast mühsamer vollendet. Holbein könnte nur in dem Dresdener Bilde also Verbesserungen gemacht haben, allein ich muss bei alledem bekennen, dass bei mancher Wahrscheinlichkeit dieser Hypothese doch etwas darin liegt, was meinem Gefühl vom Sachverhalt nicht völlig zusagt.«

»Man wird wohl am besten thun, diess Räthsel vorläufig un-

gelöst zu lassen, und nur die Eigenschaften beider Bilder zu einander immer bestimmter und vorurtheilsfreier zu constatiren suchen. Dazu wäre nun allerdings in letzter Instanz nur eine Confrontation beider Bilder nebeneinander das rechte Mittel und auch sonst von höchstem Interesse. An wesentlichen Vorzügen wird das Dresdener Bild, meines Erachtens, dabei nicht verlieren und das Darmstädter als ein gefährlicher Rival in manchen andern Beziehungen, wie in der Erhaltung des farbigen Mariengewandes u. s. w., sich immer als bedeutend herausstellen.«

Endlich verdanke ich dem Verfasser folgende gelegentliche briefliche Notizen:

Vom 25. April 1869: »Bei Lesung Ihrer Aufsätze fiel mir ein, warum doch bisher, so viel mir bekannt, Niemand die Analogie geltend gemacht habe, dass von den jugendlichen Bildnissen Meyer's und Frau gleichzeitige und gute Repliken (?Hübner) existiren, somit auch für die gleichzeitige Existenz der beiden grossen Bilder ein Grund in etwa zwei Zweigen der Familie vorhanden gewesen sein müsse. Die Copien, wenn man sie so nennen will, der jugendlichen Bildnisse sind so, dass ich bei einem meiner Besuche in Basel die Direction des Museums darauf aufmerksam machte, wie man die eine als Original und vice versa numerirt hatte. Man nennt sie dort Ambros. H., sie sind aber um jene Zeit (1516) doch wohl sicher unter unmittelbarer Einwirkung H. H.'s gemacht.«

Vom 13. April 1870, Ausspruch einer Vermuthung, dass die grüne Farbe des Kleides der Dresdener Madonna durch Veränderung eines, um Holbein's Zeit in Gebrauch gekommenen, wohlfeilen Ersatzmittels des ächten Ultramarins entstanden sein möge, nebst folgender Bemerkung: »Sodann besitzen wir auf unserem [Dresdener] Bilde ein ganz entschiedenes und unzweideutiges Pentimento an der rechten Hand des Knaben auf der Brust des stehenden Kindes, was meines Wissens noch niemand bemerkt hat.«

Vom 9. Febr. 1871. Zurücknahme obiger Vermuthung durch folgende Notiz: »Noch möchte ich erwähnen, dass nach der im vergangenen Sommer unternommenen Reinigung unseres

Bildes, einmal ein ganz vergilbter Firniss von der Luft weggenommen, derselben einen prachtvoll milden, aber viel unterschiedeneren blauen Ton gegeben hat, der zur ganzen Architectur prächtig stimmt und den ganzen Akkord des Bildes wunderbar verschönt. Dagegen aber hat sich der grüne Ton des Madonnenkleides als vollkommen ächt und so gemalt erwiesen, nicht als nachgegelbt oder gedunkelt, wie ich früher selbst voraussetzte. Mag auch das Grün, als solches, etwas nachgedunkelt haben, wie das mit derselben Farbe im Morret-hintergrunde möglich, da beide jetzt die kräftigsten Töne in beiden Bildern sind. Haben Sie unser Bild seitdem nicht gesehen, so werden Sie es in Bezug auf die farbige Erscheinung mit neuem Genusse sehen. «

Waagen 1858 s. No. 4.

6) **Dr. Wilhelm Schäfer**

in Dresden (1860).

Der Verfasser opponirt im dritten Theile seines dreibändigen Werkes: »Die königliche Gemälde-Gallerie in Dresden« 1860. S. 787 ausführlich gegen Kugler's und Waagen's Ansicht von der Priorität des Darmstädter Bildes, ohne jedoch letzteres selbst gesehen zu haben; was seine Opposition um so mehr gewichtslos macht, als er dabei irrthümlich eine Bemerkung Waagen's über die Ausführung des Teppichs auf dem Dresdener Bilde auf das Darmstädter bezieht und hierauf sein Urtheil mit stützt. Er hält es für wahrscheinlich, »dass der Bruder, Ambrosius Holbein, das Darmstädter Bild erst nach Hans Holbein's Weggange von Basel im Jahre 1526 gemalt habe«, und bezieht sich dabei auf das Urtheil des Malers Gruber, welches sammt Woltmann's Einspruch dagegen schon S. 32 mitgetheilt wurde.

Dass die Königin Maria von Medicis während ihres Aufenthaltes in den Niederlanden ein Exemplar unseres Bildes habe kaufen können, wird schon von Schäfer auf Grund der Unzulänglichkeit ihrer Mittel dazu bestritten.

Hübner 1864 s. No. 5.

7) **Dr. Albert v. Zahn,**
Hofrath in Dresden (1865. 1867).

Vom Jahr 1865.

v. Zahn unternahm im J. 1865 eine Vergleichung beider Exemplare, deren Resultat die eingehendste und gründlichste Darstellung des Verhältnisses beider ist, die wir bis jetzt haben, enthalten in einem Aufsätze des Naum.-Weig. Archivs 1865. XI. S. 42; auch unter dem Titel »Das Darmstädter Exemplar der Holbeinschen Madonna. Lpz. 1865« besonders daraus abgedruckt. Dazu war ihm eine besondere Aufstellung des Darmstädter Bildes in günstigem Lichte und die Abnahme von Durchzeichnungen gestattet worden, wonach die in seinem Schriftchen mit einem Umriss des Dresdener Bildes zusammengestellte Umrisszeichnung desselben gefertigt ist. Unmittelbar vor und nach der Untersuchung des Darmstädter Bildes wurde ein Besuch des Dresdener und genauere Betrachtung desselben vorgenommen.

Mit Uebergang des Meisten vom beschreibenden Detail, insoweit die Aechtheitsfrage nur in allgemeiner oder entfernter Weise davon berührt wird, heben wir doch folgende Stellen hervor.

S. 3. »Ein und derselbe Carton scheint zur Aufzeichnung beider Bilder gedient zu haben, wobei einzelne Gestalten verschoben, die Architectur verändert und die Zeichnung durchgehends modificirt wurde; — es bedarf in der That nur einer oberflächlichen Betrachtung, um wahrzunehmen, dass dem Dresdener Exemplar dabei mit vollem Bewusstsein die günstigere Auffassung zu Theil wurde.«

S. 5. »Das Resultat dieser auf Anordnung und Verhältnisse der Gestalten gerichteten Untersuchung lässt sich dahin zusammenfassen, dass im Darmstädter Bilde ein durchgehends gedrückteres Verhältniss der Composition vorliegt, zunächst bedingt durch den niedrigeren Raum, dann aber durch die Tendenz des Künstlers überhaupt.«

S. 5. »Das Colorit des Darmstädter Bildes ist wegen des dunkelgelben Firnisüberzuges schwer zu beurtheilen. Die

hellsten Lichter auf dem Kleide des knieenden Mädchens sind stark gelbbraun, und alle Schattirungen des Weiss — mit Ausnahme einer einzigen Stelle am Aermelvorstosse der Maria — in bräunlichen Tönen modellirt — deren ursprüngliche Beschaffenheit, wie an einigen vom Firniss entblösten kleinen Flecken sichtbar wird, den feinen grauen Tönen des Dresdener Bildes weit näher gestanden hat, als es jetzt scheint. «

»Eben dieser Firnissüberzug hat wahrscheinlich auf ähnliche Weise in den Fleischtönen der auf dem Dresdener Bilde übereinstimmend hell gehaltenen fünf jugendlichen Figuren, deren liches Colorit mit den weisslichröthlichen Lichtern, grünlichen Uebergangstönen und lichtwarmen Schatten sich dort so wesentlich von dem braunröthlichen Incarnat der drei älteren Personen unterscheidet, die Verschiedenheiten in den Farbentönen des ursprünglichen Colorits verwischt und dem Ganzen den Eindruck einer gleichmässigen, bräunlichwarmen Modellirung verliehen. «

S. 6. 7. Ins Detail der einzelnen Figuren und übrigen Theile verfolgte Unterschiede des Colorits zwischen beiden Bildern mit folgendem Schlusse: »Es wird aus diesen Andeutungen erhellen, wie völlig verschieden beide Bilder in ihrem farbigen Eindruck wirken. Dort die wirksamen Contraste der tiefdunkeln, grossen Gewandmassen, in denen eine Modellirung kaum sichtbar ist, mit den helleuchtenden, ja hart dagegen abgesetzten Farbentönen des Fleisches und den hellen Gewändern, hier eine wesentlich ruhigere und einheitlichere Haltung, deren ursprüngliche Wirkung schwer vom Beschauer vorgestellt werden kann, deren Gesamteindruck sich aber auf das Engste an die Farbenwirkung von Holbein's Jugendarbeiten in Augsburg und München anschliesst, während im Dresdener Bilde ein völlig eigenthümliches, wohl mit keinem bekannten deutschen Gruppenbild des 15. und 16. Jahrhunderts in eine Linie zu stellendes Farbenspiel seine Wirkung übt, das nur in Holbein's späteren Porträtbildern seines Gleichen hat. «

S. 7 u. 8. Unterschiede zwischen beiden Bildern in Betreff der Darstellung der Madonna, mit Hervorhebung der Vorzüge

der Dresdener, und folgendem Abschlusse des Urtheiles bezüglich der Darmstädter: »Bei aller Würde und einem gewissermassen idealeren Ausdruck fehlt dem Madonnenantlitz des Bildes das »Holdselige«, und wir betrachten es nicht mit dem Gefühl, vor einer in jeder Beziehung einzigen Schöpfung eines grossen Meisters zu stehen.«

S. 8. Unterschiede beider Bilder betreffs des oberen Kindes, worüber die hier einschlagenden Bemerkungen in der Discussion [S. 11, 35 u. 100] nachzulesen, mit folgendem Schlusse:

»Aus der Composition herausgeschnitten würden die beiden Köpfe [der Madonna und des Kindes im Darmstädter Exem- plare] vielleicht dem Meister abgesprochen werden, bei näherer Betrachtung und im Vergleich mit den anderen Theilen des Bildes lässt sich an der Ausführung durch eine Hand nicht zweifeln, wie auch die Oberfläche der Farbe den leicht aufsteigenden Verdacht einer Schädigung nicht zu bestätigen scheint; und überhaupt, in der Nähe betrachtet, beide Köpfe sehr gewinnen.«

S. 8 u. 9. Unterschiede beider Bilder betreffs des Ausdrucks und der Ausführung der Köpfe der Nebenfiguren, der Gewänder und Nebensachen (Kopfsputz, Teppich), worin dem Darmstädter Bilde im Allgemeinen ein Vorzug vor dem Dresdener zugestanden wird.

Endlich schliesst der Verfasser S. 9—41:

»Bei der Betrachtung der eben geschilderten Einzelheiten muss zur bestimmten Ueberzeugung werden, was schon die Vergleichung der Anordnung und Proportionen als wahrscheinlich vermuthen liess: dass das Darmstädter Exemplar ein Originalbild von Holbein und dass es vor dem Dresdener Bilde entstanden ist.«

»Die Hand Holbein's in der meisterlichen Ausführung so vieler Theile dürfte Niemand verkennen, der dem Darmstädter Bilde eine genaue Betrachtung schenkt und wenn hier weder Tradition noch Bezeichnung mittelst urkundlichen Beweises zu Hilfe kommen, so muss der Augenschein die Begründung der

ausgesprochenen Ansicht in diesem Fall als zweifellos darstellen. Vereinigt sich aber der Stempel der Originalität mit dem eigenthümlichen Verhältniss ungünstigerer Anordnung und Proportionalität gegenüber einem zweiten Exemplar, so kann nicht wohl auf einen andern Zusammenhang geschlossen werden, als dass wir im Dresdener Bilde eine verbesserte Wiederholung des Darmstädter Exemplars vor uns haben, deren Eigenschaften sich fast durchweg aus einem bewussten kritischen Verfahren des Künstlers ableiten lassen. Was dem innerlichen Fortschritt des Meisters, der sich namentlich in einem geschärften Verständniss des Rhythmus der Verhältnisse offenbart, als anregendes Motiv zu Grunde gelegen, ob vielleicht eine Berührung mit italienischen Künstlern oder Kunstwerken einflussreich für ihn gewesen sei, kann bei der Dürftigkeit der über Holbein's Baseler Aufenthalt vorliegenden authentischen Nachrichten wohl ebenso wenig festgestellt werden, als der bestimmte Zeitpunkt der Ausführung. Doch liegt hierin kein übergrosser Verlust für die Kunstgeschichte, welche über des Meisters Entwicklungsgang im Grossen und Ganzen nicht im Unklaren ist. Von dem Formenprincip der Renaissance bereits in der Zeit seiner früheren Augsburger Jugendarbeiten berührt, bezeichnet er mit der Vollendung des Dresdener Bildes den Höhepunct, auf welchen die deutsche Kunst unter dem fördernden Einfluss desselben zu gelangen vermochte, und es liegt wenigstens die Wahrscheinlichkeit für eine genügende Erklärung der so liebevoll durchgeführten Replik in dem Umstande, dass Holbein durch irgend eine Veranlassung zur Wiederholung seines Bildes gedrängt (wahrscheinlich aber nicht um eins für die Kirche, eins für das Haus zu malen), mit dem bestimmten Bewusstsein daran ging, sich selbst übertreffen zu können. Man wird schon bei der Vergleichung der kleinen Umrisse empfinden, wie die Erhöhung des Rahmens, das Heraufrücken des betenden Vaters, die reizvolle Steigerung in Stellung und Bewegung der Maria dem Meister die Freude des Schaffens erneuern musste, wie es kam, dass er nun — vielleicht den Eindruck einer bestimmten Persönlichkeit verwerthend — zunächst im

Kopf der Maria ein neugewonnenes Ideal verkörperte, und man wird ebensowohl begreifen, dass die Wiederholung der bereits einmal mit aller Frische und Sorgsamkeit der Natur nachgebildeten Portraitköpfe wie der Nebendinge ihn jetzt minder anziehen und vielleicht zur Herbeziehung einer aushelfenden Kraft (seines Bruders Ambrosius?) veranlassen mochte.«

Vom Jahr 1867.

Der Angriff Wornum's auf die Aechtheit der Dresdener Madonna war (1867) erfolgt. Im Laufe eines Gespräches darüber mit v. Zahn, erklärte dieser, dass ihm beim Mangel entscheidender historischer Notizen innere Merkmale hinreichend für die Aechtheit des Dresdener Exemplares in seinem Hauptbestande zu sprechen schienen, um sich dabei zu beruhigen, und entwickelte auf meine Bitte seine Ansichten darüber in einem Exposé (vom 18. Juni 1867), das ich S. 94 nach seinen Hauptgesichtspunkten resumirt habe. und wozu ich folgendes die wesentlichsten Ausführungen füge, indem ich bedauere, den Reichthum einsichtiger vergleichender Bemerkungen über alte Meister nicht vollständig erschöpfen zu können.

Der Verfasser beginnt: »Für die Autorschaft Holbein's an der Dresdener Madonna halte ich nicht nur die unzweifelhaften Verbesserungen in den Proportionen des Bildes, sondern namentlich auch die Veränderungen im Kopf der Madonna für beweisend, und zwar aus folgenden Gründen.«

»Der Madonnenkopf des Darmstädter Exemplares macht auf mich, und höchstwahrscheinlich auf jeden unbefangenen Beschauer den Eindruck einer gewöhnlichen und reizlosen Erscheinung. Die ausserordentliche Grösse der Gesichtstheile verbunden mit der tiefeinschneidenden dunkeln Modellirung, namentlich der tiefe Schatten unter den hart gezeichneten Augenbrauen geben dem Gesicht den Ausdruck einer in werktätiger Arbeit und allerlei Gemüthsbewegung gereiften Frau, deren Lächeln mit der unverkennbaren Herbigkeit der Züge nicht angenehm contrastirt. Wir haben die Empfindung, dass dem Meister hier weder ein typisches Ideal des Marienantlitzes

noch eine Persönlichkeit von fesselndem Interesse vorgeschwebt habe, es ist, so viel ich urtheilen kann, nichts in ihr, wodurch sie sich von unzähligen andern weiblichen Heiligen derselben Epoche unterschiede. Man vergleiche nur den gewiss auch nicht idealisirten feinen Kopf der jüngeren Frau mit den — freilich auch durch das absolute Grössenverhältniss störenden Zügen der Madonna! Die Augenparthien völlig regungslos, die Neigung unverkennbar steif, dazu ein ausgebildet männliches Kinn — diese Züge machen in ihrer Gesammtheit den Eindruck einer gleichgültigen Persönlichkeit aus den Kreisen des gewöhnlichen Lebens, ehrbar, ordentlich und ebenso »wie sichs gehört« gezeichnet und gemalt, aber ohne jede Spur von darüber hinausgehender Auffassung«.

»Sicherlich hat der Maler des Dresdener Bildes aus diesen Zügen etwas völlig Neues geschaffen, dem wir das Verdienst grösserer Schönheit nicht vorenthalten dürfen, wenn wir dieses Prädicat in der bildenden Kunst überhaupt zur Anwendung bringen wollen«.

»Um zu wissen, worin sie beruhen, vergegenwärtigen wir uns die Eigenthümlichkeiten von Holbein's Naturauffassung«.

»Dass sich an Holbein's und an Dürer's Namen der Ruhm knüpft, nach einer Reihe von achtbaren, aber nicht Epoche machenden Meistern ein neues Stadium der Kunstentwicklung zu bezeichnen, verdanken sie an erster Stelle dem Umstand, dass sie den Organismus der belebten Natur in ihren Kunstwerken zum Ausdruck bringen, also dass sie nicht nur, wie es die Eycks schon in höherer Vollendung gethan hatten, das Spiegelbild gleichsam der in gesteigertem farbigen Licht und mit allem Reiz des Stofflichen als wirklich vorgestellten malarischen Vorwürfe auf die Fläche befestigten, sondern die Einheit der Theile durch Hervorhebung des Zusammenhangs des den höheren Organismen eigenen Rhythmus und der Proportionen versinnlichen, wozu die bewusste oder unbewusste Kenntniss des für die Bildkunst wichtigen plastisch-anatomischen Baues, der statischen Naturgesetze, vegetabilischen Charakteristik u. s. w. gehören; — alles mit Hülfe des an sich

künstlerisch werthlosen perspectivischen Verfahrens richtig auf die Fläche projicirt. Während aber Dürer diese Momente des Kunstschaffens wesentlich zu einer Steigerung des lebensvollen Ausdruckes benutzt und seinen Gestalten durch die blossе Zeichnung etwas von der überquellenden Lebenskraft einflösst, die dann bei Rubens durch das Zusammenwirken der bewegtesten Zeichnung mit dem saftvollsten Colorit in einer Gestaltenwelt von gesteigerter physischer Kraftfülle erreicht wird, begnügt sich Holbein (wir sprechen hier nur von den portraithaften Darstellungen) mit dem malerischen Abbild der im charakteristischen Ausdruck ihrer Gesammterscheinung aufgefassten Züge, die er nun freilich mit viel grösserer Hingebung an die eigenthümliche Natur des Dargestellten und mit viel unbefangenerer Beobachtung des — meist in mildester Beleuchtung wiedergegebenen — Colorits schildert. Er steht deshalb den grossen Niederländern (ich habe Portraits der Eycks und ihrer besten Schüler, unter denen der in dieser Beziehung hervorragendste Antonello da Messina, im Sinne) sehr nahe; ja er dürfte sie nur darin übertreffen, dass er die organischen Züge des Schädelbaues und der sprechendsten Gesichtstheile, von denen jene Alten bei ihrer vorsichtigen und der Natur gegenüber doch immer etwas ängstlichen Zeichnung eine Spur weglassen, aus dem Vollen giebt, ohne sie je zu cariciren; dazu giebt er zum ersten Male wieder die auf der Beobachtung der kalten Mitteltöne beruhende Haltung (Analogie der illusorischen Wirkung, nicht diese selbst), die wohl die Eycks und Antonello, nicht aber die andern Schüler haben, und deren sich dieser nur ausnahmsweise rühmen kann.«

»Alle diese Vorzüge, wie ich sie neben Holbein keinem Andern zuzueignen wüsste, finde ich nun im Kopf der Dresdener Madonna vereinigt zur Darstellung einer Persönlichkeit, deren Züge, im Gegensatz zu der Gleichgültigkeit der Darmstädter Maria, und zur Hässlichkeit der meisten (? v. Zahn) andern Holbein'schen Madonnen oder weiblichen Heiligen, eine bewusste Bildung anmuthig-schöner Gesichtsformen als Träger der göttlichen Marien-Natur wahrnehmen lassen.«

Der Verf. entwickelt dann weiter, wie das in der Kunst des voreyck'schen Mittelalters und der Eyck'schen Schule selbst angestrebte und in den Niederlanden sich bis in spätere Zeit hinein rettende Anmuthig-Schöne der Gesichtsbildung weiblicher Idealgestalten als auf einem Anschlusse an bestimmte Typen beruhend, gerade denjenigen Meistern am vollständigsten verloren gehen musste, die es am ernstlichsten mit dem Eindringen in den natürlichen Organismus nahmen, den Oberdeutschen, Dürer und Holbein selbst; daher man »den idealen Heiligen-Typus der grossen Gesichtsovale, runden Stirnen, zierlichen Nasenflügel und Lippen mit der sanftwelligen Bildung der grossen Augenpartien, zwischen denen die flache Nasenwurzel mehr verbindend als trennend erscheint«, sonst nicht eben bei Holbein finde, und namentlich sei die Darmstädter Madonna »davon so weit entfernt als möglich«. Er gesteht zu, dass man dies als Einwand gegen die Autorschaft Holbein's an der Dresdener Madonna geltend machen könne, welche doch »eine jenem Typus nahe verwandte individuelle Bildung von ausserordentlich anziehendem Charakter zeige«. Aber er verweist nun auf das seiner Entstehungszeit (1526) nach wahrscheinlich mit der Dresdener Madonna ungefähr gleichzeitige Bildniss der Offenburgerin, worin sich der Charakter anmuthiger Schönheit ebenfalls so entschieden ausspricht. Als ein Kennzeichen aber, dass auch bei der Dresdener Madonna ein anmuthig-schönes Modell der Wirklichkeit den Anhalt für seine realistische Wiedergabe gegeben, macht er das (der Darmstädter Madonna fehlende) Unterkinn der Dresdener Madonna geltend, was sicher kein Künstler ohne ein solches Modell der Madonna geliehen haben würde.

Endlich bringt er noch den deutschen Charakter der Dresdener Madonnendarstellung mit folgenden Worten zur Geltung:

»Und eine solche Natur einem Bilde der Madonna zu Grunde zu legen, in welcher alles Anmuthig-Schöne der germanischen Idealbildung mit so selbständiger Kraft wiederbelebt wird, dass auch nicht der leiseste Zug der Holbein doch

wahrscheinlich bekannten italienischen Frauenschönheiten aus der umbrischen oder toscanisch-lombardischen Schule hinein- klingt, dessen scheint mir keiner von Holbein's Zeitgenossen fähig, geschweige denn ein Copist des 17. Jahrhunderts, wie Wornum faselt.«

Noch mündlich hat Dr. v. Zahn gegen mich hervorgeho- ben, wie die deutschen Künstler nach Holbein's Zeit das An- muthig-Schöne in Darstellung ihrer Madonnen durch Anschluss an italienische Typen zu erreichen gesucht, so dass sich auch kein Einziger denken lasse, dem man eine solche Darstellung, wie sie das Dresdener Bild innerhalb des rein deutschen Charakters zeigt, zutrauen könne.

8) Dr. Alfred Woltmann,

Professor in Carlsruhe (1866, 1868, 1869).

Der frühere Standpunct Woltmann's, auf dem er das Dresdener Exemplar noch seinem Hauptbestande nach für ächt hält, findet sich in dem von ihm herrührenden Text zum Schauer'schen Holbein-Album 1866, und eingehender im ersten Theile seiner Holbein-Monographie (Holbein und seine Zeit 1866 S. 315 ff.) vertreten.

Hieraus Folgendes.

Holbein 347: »Dr. A. v. Zahn hat in jüngster Zeit gründ- liche Untersuchungen über das Darmstädter Exemplar ange- stellt und die überraschenden Resultate mitgetheilt, zu wel- chen er gekommen. In den meisten und wichtigsten Puncten kann ich mich ihm durchaus anschliessen, denn theils stim- men meine Wahrnehmungen mit den seinigen überein, theils hat seine sorgfältige Prüfung mich, wo ich anderer Ansicht war, überzeugt.«

»Was er sagt, ist in der Frage entscheidend. Er hat bewiesen, was Kugler und Waagen als Vermuthung aus- sprechen, dass das Darmstädter Exemplar das ursprüngliche sei. — Als ich selbst vor dieses Bild trat, wusste ich, was

die beiden berühmten Kunstforscher darüber gesagt hatten, und war also nicht ohne Erwartungen gekommen. Dennoch war der Eindruck ein durchaus überraschender für mich. Frisch von Basel kommend fand ich hier mit den besten der dortigen Bilder die vollste Uebereinstimmung im Ganzen und Einzelnen, welche das Dresdener Gemälde nicht entfernt in solchem Grade zeigt.«

[Hiernach folgen Details über die Unterschiede beider Bilder, mit Anerkennung der Verbesserung der Proportionen, im Dresdener Bilde, worüber Discussion S. 46 zu vergleichen, aber auch Hervorhebung des vollendeteren Ausdrucks in den Köpfen der unteren Gruppe und der vollendeteren Ausführung der Nebendinge im Darmstädter Bilde.]

»Versuchen wir nun aus dem Gesagten die Summe zu ziehen, so ergeben sich folgende Punkte als sicheres Resultat:«

»Erstens: Keines der beiden Exemplare ist eine Copie von fremder Hand; so grosse Abänderungen hätte sich kein Copist erlaubt.«

»Zweitens: Das Dresdener Exemplar ist offenbar das spätere; die Abweichungen in den Proportionen, namentlich im Verhältniss der architektonischen Umrahmung stammen sichtlich daher, dass der Künstler das Darmstädter Bild vor Augen hatte, sich mit kritischem Blick frei über dasselbe stellte und klar empfand, in welcher Hinsicht es zu verbessern war.«

»Drittens: Nur das Darmstädter Bild ist durchgängig von Holbein selbst gemalt, während bei dem Dresdener die ganze untere Gruppe und sämtliches Beiwerk Arbeit eines Gehülfen, wenn auch eines noch so trefflichen und wohlgeschulten, sind, und Holbein's eigene Meisterhand sich nur in der Madonna mit dem Kinde, die beide wesentlich verändert worden, offenbart.«

»Viertens: Während die Behandlung des Darmstädter Bildes ganz den letzten Jahren vor Holbein's erster Reise nach England entspricht, deuten die grauen Schatten bei der Maria und dem Christuskinde des Dresdener Bildes auf die Zeit nach 1529 hin, so dass diese Wiederholung in die Jahre vor seiner zweiten Englischen Reise, 1529 bis 1531 oder 32, fallen muss.«

»Es hat durchaus nichts Unwahrscheinliches, dass Holbein damals den Auftrag einer solchen Wiederholung übernahm. Trotz mancher Bestellungen von Seiten des Rathes mag es in den Jahren, welche unmittelbar dem wilden Bildersturm von 1529 folgten, ziemlich unerfreulich ausgesehen haben für die Kunst. Schwerlich hätte er sonst auch die Heimath zum zweitenmal verlassen«.

»Er verfuhr nun auch bei der Wiederholung ganz, wie wir es von ihm zu erwarten haben. Mehrfach sahen wir, dass es ihn interessiert, nach Vollendung eines Werkes sich kritisch gegen seine eigene Schöpfung zu verhalten, zu erkennen, was noch besser sein könnte und nun mit gereifter Kraft dieselbe Aufgabe noch einmal zu lösen. Das thut er auch hier, zunächst in der Aenderung der Proportionen. Zu der Breite und Gedrungenheit beim ersten Exemplar lag indess wohl noch ein besonderer Grund vor, der beim zweiten fortfiel. Dieses kann, nach der Zeit des Bildersturms, allein für das Haus gemalt sein; das frühere war, seinem Inhalt und seiner Grösse nach, entschieden ein Kirchenbild und wahrscheinlich für einen höheren Standort bestimmt. Wie bei den Orgelthüren sind auch hier die Gestalten perspectivisch von unten her gesehen. — Holbein schuf sodann im zweiten Bilde etwas ganz Neues in denjenigen Theilen, bei welchen das überhaupt möglich war. Er veränderte die Madonna und ihr Kind, und ersetzte hier die frühere Erscheinung in ihrer strengeren Grösse und ersten Majestät durch die reinste und lieblichste der Mütter, welche je ein Auge gesehen hat«.

»Aber gerade bei dieser Art des Schaffens ist es nicht allein erklärlich, sondern fast selbstverständlich, dass er da, wo er sich genau an das frühere Gemälde halten musste, in den Köpfen der Familie, welche er nach mehreren Jahren nicht noch einmal nach dem Leben malen konnte, sondern in der Art und dem Alter wie damals festzuhalten und nach seinem eigenen Bilde zu copiren hatte, keine Neigung zu eigenhändiger Ausführung empfand, sondern sie einem Gehülfen überliess,

freilich einem solchen, dessen er sicher war, freilich unter seiner unausgesetzten Leitung.«

S. 324. 333. Ausführungen darüber, zuerst, dass die beiden Exemplare für zwei Zweige der Familie bestimmt gewesen sein möchten, weiterhin, dass das Bild überhaupt ein Epitaphbild sein möge, ohne dass der Widerspruch, der zwischen beiden Auffassungen besteht, vermittelt wird. *)

Die Ansicht Woltmann's vom ästhetischen Verhältniss der Hauptfiguren beider Bilder auf seinem frühen Standpunct findet sich im Holbein-Album 1866 28 und Holbein 1866 I. 349, woraus es ausser den schon S. 26. 27 angeführten Stichworten der Bewunderung der Dresdener Madonna genug sein mag, folgenden Schlusssatz anzuführen: »Dennoch möchte ich nicht so unbedingt wie Zahn dem Dresdener Madonnenantlitz den Vorzug geben. Die wunderbare Hoheit des einen Kopfes ist fast so schön und ganz so berechtigt, wie die entzückende, seelenvolle Lieblichkeit des anderen.«

Hiernach weiter: »In allen Köpfen der unteren Gruppe ist dagegen das Darmstädter Bild sichtlich überlegen. Wer dies einmal gesehen hat, findet die Gesichter des Dresdener Exemplares alle leblos und hart in Vergleich.« [Hiezu Ausführung.] Nur mit den Köpfen des Darmstädter Werkes stimmen die drei farbigen, nach dem Leben gezeichneten Skizzen, welche im Baseler Museum bewahrt werden, in ihrer treffenden Schärfe und Feinheit überein; Vater wie Mutter und Tochter. . . . Eben so wie die meisten Köpfe sind im Darmstädter Bilde auch die Hände sprechender und lebensvoller. Die Behandlung der Hände ist überhaupt stets ein Prüfstein für Holbein. Hiezu die schon S. 36 der Discussion gegebene Ausführung.

*) Nach der später erfolgten Wandlung seiner Ansicht werden beide Auffassungen indirect zurückgenommen, die erste dadurch, dass das Dresdener Bild für eine späte Copie erklärt wird, die zweite [nach S. 46] dadurch, dass die älteste Frau des Bildes als eine gegen die anfängliche Absicht erst später in das Bild aufgenommene Figur angesehen wird.

»Seine besonderen Vorzüge, seine eigenthümlichen Schönheiten hat jedes [beider Bilder]. Aber mögen im Dresdener Bilde die höheren Proportionen auch ein sichtlicher Fortschritt, mag das ganz neue Marienantlitz, wenn auch nicht schöner, so doch anmuthender sein, mag uns hier der Künstler gereifter erscheinen, schliesslich gebührt doch dem Darmstädter unbedingt der Preis. Es ist unter den Originalen das Original, es zeigt durchgehends des Meisters eigene Hand, es ist und bleibt der erste frische Wurf. Darum hat diess allein die volle Einheit und den vollen Zauber des Colorits, durch welchen es als das Schönste dasteht, was wir von deutscher Malerei überhaupt besitzen.«

Die historischen Entdeckungen Woltmann's über das Darmstädter Exemplar finden sich im Supplement zum 2. Theile seines Holbein 1868 S. 452 wie folgt mitgetheilt.

»Herr B. Suermondt in Aachen liess dem Verfasser folgende Notiz zugehen: Hoet, Catalogus van Schilderyen, Haag, 1752, enthält in B. I., p. 133 ff. den »Catalogus van Schilderyen van Jacob Cromhout, en van Jasper Loskart, verkogt den 7 & 8 May 1709, in Amsterdam. Hier kommt vor:

24 Een Kapitaal stuck, met twee Deuren, verbeeldende Maria met Jesus op haar Arm, met verscheyde knielende Bulden*) na't Leeven van Hans Holbein . . . fl. 2000. Nach der Beschreibung wird niemand zweifeln, dass diess eins der Exemplare der Meyer'schen Madonna war, welches hier um einen hohen Preis fortging; ein grosses Altarstück von Rubens brachte in derselben Auction nur 1000 Gulden ein. Auch wird man nicht in Abrede stellen; dass der Name des einen der beiden Eigenthümer, Loskart, mit Lössert identisch ist, dass also jenes 1710 noch immer zu Amsterdam befindliche und dort verkaufte Exemplar das nämliche ist, das, nach den Aufzeichnungen des Dr. Fesch, Remigius Fesch, Gemahl von Jacob Meyer's Enkelin, um 100 Goldkronen an Lucas Iselin und dieser um 1000 Imperiales

*) D. h. Figuren.

(Reichsgulden) *) in den dreissiger Jahren des 17. Jahrhunderts an Le Blon zu Amsterdam verkaufte, welches ferner Le Blon bald darauf **) um 3000 Gulden an Lössert abliess, wie Sandrart angiebt.

»Nun würde sich zwar als wahrscheinlich annehmen lassen, diess sei ebenfalls das später in Venedig auftauchende und dort von Algarotti für Dresden erworbene Bild. Aber ganz unabhängig von der ersten Notiz geht uns eine andere zu: Der ausgezeichnete Heraldiker, Herr Geheimrath Dietz, Generalsecretär der königlichen Museen zu Berlin, theilte uns mit, dass eins der beiden am Rahmen des Darmstädter Bildes befindlichen Wappen das der holländischen Familie Cromhout sei. Und ein Cromhout ist mit einem Loskaert der gemeinsame Besitzer der Sammlung, in welcher das Gemälde 1710 versteigert wird. — Der Rahmen des Darmstädter Bildes, in reichem Barockstil, ist sicher vor 1718 entstanden. Befremdend bleibt nur die Notiz des Katalogs: »mit zwei Thüren«. An dem jetzigen Rahmen können solche sich nicht befunden haben, während ganz wahrscheinlich wäre, dass ursprünglich Thüren, zum Verschliessen des Gemäldes und mit Wappen und Inschriften geschmückt, vorhanden gewesen. Vielleicht wurden diese zur Zeit der Auction besonders verwahrt und mit verkauft.«

Hienach zu den Wendungen von Woltmann's Urtheil. In dem Supplement zum Holbein (1868. 453): »Obwohl die mitgetheilten Entdeckungen die früher so sicher gehaltene Herkunft des [Dresdener] Gemäldes zu einer höchst zweifelhaften machen, kann der Verfasser sich doch nicht sofort entschliessen, das Werk für eine spätere Copie von anderer Hand zu halten. Die Madonna selbst namentlich ist zu schön dafür, doch ist jetzt eine neue und schärfere Prüfung nöthig.«

In einem Briefe an Kinkel vom 1. März 1869 (Lützow's Zeitschr. 1869. S. 173), womit gelegentliche Aeusserungen

*) Nicht Reichsthaler. Vgl. Fechner, Archiv für die z. K. XII. S. 223.

**) »Lang vorher«, sagt Sandrart, d. h. vor seinem Abgang von Amsterdam, der, wie Fechner a. a. O. S. 240 f. ausgeführt, um 1645 fällt.

Woltmann's in einem Briefe an mich vom 13. März 1869 wesentlich übereinstimmen: »Ich habe eigens das Dresdener Bild noch einmal (im Sept. 1868) in Augenschein genommen: die unteren Köpfe und Hände im Verhältniss trocken und hart, der Madonnakopf zwar schön, dennoch modernisirt und etwas verweicht. Das (gegen alle Tradition und Sitte) grüne Kleid nur durch Missverständniss des Copisten entstanden: im Darmstädter Bild ist das Kleid der Madonna blau, nur durch den gelben Firniss schimmert es blaugrün, wie so mancher ursprünglich blaue Hintergrund. Vielleicht ist Algarotti's Notiz richtig, das Dresdener Exemplar stammt auch aus Holland, ist dann eine dort, vor Ende des 17. Jahrh. gemachte Copie . . . Die Erhöhung der Nische im Dresdener Bilde ist nicht . . . eine Verbesserung, sondern eine Verschlechterung der Verhältnisse. Im Darmstädter passt die Composition so wundervoll in den eng anschliessenden Rahmen. In den oberen Halbkreis ist hier gerade die Büste der Madonna hineincompontirt, während im Dresdener Bilde der Durchmesser, über dem sich der Bogen erhebt, gerade hässlich genug, das Kinn durchschneidet.«

In der Süddeutschen Presse 1869. No. 181. 185. 6. und 11. August, inbegriffen in einer Beurtheilung der Münchener Ausstellung altdeutscher Bilder (vom 21. Juli an) und sehr ähnlich in der Nationalzeitung 1869. No. 357. 4. August.

Nach Vorausschickung historischer Notizen: »Der erste Eindruck des Darmstädter Bildes ist vielleicht nicht ganz so günstig, wie man erwarten sollte, durch den schweren gelblich schimmernden Firniss, der es bedeckt. Aber wenn die Hand eines geschickten Restaurators denselben entfernte, so würde man das Werk in seinem alten Glanze erblicken, denn bei der genauesten Untersuchung haben wir auch nicht die leiseste Retouche bemerkt. Die Erhaltung ist vollkommen. Man muss es auf das schärfste in allen Einzelheiten mit der Loupe untersuchen, um seiner ganzen Schönheit inne zu werden. Die Durchbildung, sich gleichbleibend in sämtlichen Partien, ist von einer Vollendung, einer plastischen Wirkung zugleich einem

ächt malerischen Gefühl und einer Empfindung der Natur, welche mit den schönsten Bildnissen von Holbein's Hand auf gleicher Höhe stehen. Man betrachte die Köpfe sämtlicher Personen, die hiergegen auf dem Dresdener Bilde trocken und hölzern erscheinen, die Hände, namentlich die der heiligen Jungfrau, die beiden Kinderkörperchen, vorzüglich auch die Füsschen des Christuskindes, das Maria in den Armen trägt. Vor dem Darmstädter Bilde würden niemals jene Deutungsversuche aufgetaucht sein, die sich an das Dresdener Bild gehängt haben. Das Knäblein ist nicht von idealer Gestalt, sondern völlig nach dem Leben gemalt, aber weit vollkommener in der Form. Keine Veranlassung läge hier vor, an ein krankes Kind zu denken. Es macht nicht jenes weinerliche Gesicht, sondern lächelt mild, kindlich und freundlich. Eben so gross ist aber auch die Ueberlegenheit des Darmstädter Exemplars in allen nebensächlichen Partien.« (Hiezu einige Ausführungen im bekannten Sinne.)

»Ich habe jedes der beiden Werke zu wiederholten Malen gesehen und geprüft, und mir ist es schliesslich zur Gewissheit geworden: das Darmstädter Bild hat alle Eigenschaften eines Originals, das Dresdener nicht.«

»Diess beweist nicht nur der Unterschied in der Behandlung und Durchführung, sondern auch eine Reihe von Verschiedenheiten der Composition. Sie sind sämtlich derart, dass man einsieht, die Veränderungen im Dresdener sind in der Absicht gemacht worden, die Composition zu verbessern.«

Hiezu die Erinnerung an bekannte factische Unterschiede zwischen beiden Bildern, und insbesondere die neue Beurtheilung der Proportionen des Bildinhaltes, welche schon S. 47 der Discussion mitgetheilt worden ist.

»Ich habe mich lange dagegen gesträubt, das Dresdener Bild für eine Copie von anderer Hand anzusehen, besonders war der Reiz des Madonnenkopfes, der zwar nicht schöner, aber weicher und milder als der Kopf im andern Exemplar ist, zu bestechend. Aber gerade dieser Kopf war es, der schon vor Jahrzehnten auf Kugler einen modernen Eindruck machte.

Die neueste Prüfung des Dresdener Bildes, die ich letzten Herbst vorgenommen, beweist mir, dass nicht Holbein selbst das Dresdener Exemplar wiederholt hat und dass es erst in einer späteren Zeit entstanden ist. Zu allen Gründen, welche die Behandlung liefert, kommt noch ein sehr schlagender hinzu, der dabei geradezu auf der Hand liegt. Das Kleid der heiligen Jungfrau im Darmstädter Exemplar ist blau. Nur durch die Veränderungen, welchen das Smalteblau stets ausgesetzt ist, und durch den gelblichen Firniß hat es einen grünlichen Ton, der aber von dem ursprünglichen luft-blauen Hintergrunde gar nicht verschieden ist, angenommen. Nur durch das Missverständniß eines späteren Copisten kann das entschiedene Grün im Kleide der Dresdener Madonna entstanden sein, das an dieser Stelle aller Tradition widerspricht. «

»Beim Darmstädter Bilde hat sich auch noch ein interessantes Pentimento herausgestellt . . . (u. s. w. Discuss. S. 16: . . . breiter. «

»Ueberhaupt war der Copist ein Künstler von grosser Einsicht und vielem Geschick. *) In der Behandlung bequeme er sich dem Vorbilde mit möglichster Treue an und fiel selbst da, wo er änderte, nicht aus der Rolle. Es ist interessant zu fragen, in welcher Zeit etwa das Nachbild entstanden sein könne. Kam das Dresdener Bild in der That Ende des 17. Jahrhunderts aus Amsterdam, so ist auch wohl anzunehmen, dass es während der Zeit entstanden ist, in welcher das Gemälde sich in Holland befand. Es ist darauf hingewiesen worden, dass eine Notiz in der Geschichte der Meier'schen Madonna vorliegt, die für Anfertigung einer Copie, sogar einer betrüglichen, noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu sprechen scheint. Nach Sandrart hatte Le Blon das Madonnenbild an Lössert verkauft, nach einer Notiz des Remigius Fesch aber an die Königin Maria von Medici. War Fesch gut unterrichtet, so musste sich also in Le Blon's Besitz das Bild

*) Nach der Nat.-Zeit. »voll Geist, Geschmack und Verständniß des Vorbildes.«

verdoppelt haben. Wir kennen aus dieser Zeit Arbeiten wie die Galleriebilder von David Teniers, in denen er Säle von Gemädegallerien darstellt und in jedem der aufgehängten Bilder eine verkleinerte Copie von ausserordentlicher Treue zu geben strebt. Aber wir haben noch keine Spur von Copisten, die fähig waren, ein Pasticcio von dieser Trefflichkeit zu malen, welches das Publicum Jahrhunderte lang, bis auf den heutigen Tag, getäuscht hat.«

»Holbein's Darmstädter Madonna ist ein Werk, von dem man kein Ende in Studium und Bewunderung finden kann. Oft und oft kann man das Bild gesehen haben, es ganz zu kennen glauben, und doch entdeckt man wieder bei erneuerter Betrachtung Schönheiten, die man bisher unbeachtet liess, nimmt bei tieferem Eingehen neue Vorzüge dem Dresdener Bilde gegenüber wahr. Ich stand vor wenigen Tagen mit jenem Freunde [Br. Meyer?], welcher das Referat über die [mit der Asustellung alter Gemälde gleichzeitige] Internationale Kunstausstellung für diese Blätter übernommen hat, vor dem Gemälde Beim Vergleich desselben mit dem daneben ausgestellten Steinla'schen Kupferstich und der Photographie nach Schurig'scher Zeichnung vom Dresdener Bilde kamen wir darauf, die Veränderungen, welche in der Architectur der Nische vorgenommen sind, in das Auge zu fassen, ein Wort gab das andere, und auf einmal war uns ein Punct klar geworden, an den wir früher nicht gedacht hatten, und in welchem man den Vergleich des Dresdener Bildes durchführen kann, auch ohne dass es daneben steht, da hiefür seine beiden treuen und unter sich vollkommen übereinstimmenden Reproductionen ausreichen. Die Abweichung im Architectonischen — diess ist das neue Resultat — thue an jedem Zuge dar, dass sie aus einem Missverstehen des Originäles hervorgehen.«

»Wir haben bereits gesehen . . . [u. s. w. Discuss. S. 53] . . . haben.«

Einer Entgegnung Woltmann's gegen E. Förster in Sachen unseres Bildes ist unter No. 3 gedacht.

9) **Dr. Gustav Theodor Fechner,**
Professor in Leipzig (1866. 1868. 1870).

Ich selbst habe in einer, in drei Theilen im Naumann-Weigel'schen Archiv f. zeichn. K. 1866 XII. 58. 193 und 1868 XIV. 149 (mit nachträgl. Berichtigung 1869 XV. 97) erschienenen Abhandlung, welche in der Discussion kurz als historische Abhandlung citirt ist, zugleich mit auf die Aechtheitsfrage Bezug genommen, und nach einem, im April 1870 im Leipziger Kunstverein gehaltenen Vortrage, eine resumirende Abhandlung über diese Frage in den Grenzböten 1870. II. 44 veröffentlicht. Von der historischen Abhandlung im N.-W. Archiv sind die zwei ersten Theile auch im Separatabdruck erschienen. Der erste (Arch. XII. 58), welcher den ersten vollständigen Abdruck der historischen Daten von Fesch giebt, zusammen mit einer auf die Deutungsfrage bezüglichen Abhandlung über die Baselsche Handzeichnung No. 65 (Arch. XII. 1) unter dem Titel: Zur Deutungsfrage und Geschichte der Holbein'schen Madonna. Lpz. R. Weigel, 1866; der zweite (Arch. XII. 193), welcher die übrigen historischen Quellen über unser Bild bis zum Jahr 1866 wörtlich genau giebt unter dem Titel: Die historischen Quellen und Verhandlungen über die Holbein'sche Madonna. Lpz. R. Weigel, 1866. Der dritte (Arch. XIV. 149), ein Nachtrag zu den beiden vorigen Theilen, welcher die neueren Woltmann'schen Entdeckungen, die Wornum'schen Angriffe u. s. w. enthält, ist nicht besonders erschienen.

Auf den Inhalt vorstehends angeführter Abhandlungen hier eingehend zurückzukommen, ist nicht nöthig, da das, was davon in unsere Frage einschlägt, wesentlich erweitert und nur nach minder wesentlichen Beziehungen modificirt in diese Schrift mit übergegangen ist. Nur Folgendes dürfte zu bemerken sein.

Die Woltmann'schen historischen Entdeckungen habe ich früher (Arch. XIV. 152) selbst als beweisender für die Zurückführung des Darmstädter Exemplares auf die Stifterfamilie an-

gesehen, als ich sie jetzt nach schärferem Zusehen halten kann, doch aber auch nach diesen Entdeckungen die überwiegende Wahrscheinlichkeit der Aechtheit des Dresdener Exemplars (ohne eine Gewissheit behaupten zu wollen), wesentlich aus denselben Gründen, als in dieser Schrift wieder zur Sprache gebracht sind, in Schutz genommen. In der Abhandlung in den Grenzboten kann man noch die Rücksichtnahme auf Bruno Meyer vermissen, auf dessen Abhandlung aufmerksam gemacht zu sein ich einer gelegentlichen brieflichen Notiz von Herrn Woltmann verdanke. Das Darmstädter Bild habe ich (nach kurz vorhergegangener Betrachtung des Dresdener) zuerst im August 1867 im Atelier des Professor Felsing, als er seine Zeichnung behufs der Photographirung davon machte, dann zweimal, im August und September 1869 auf der Münchener Ausstellung, der Betrachtung unterzogen.

Waagen 1866 s. No. 4.

10) **Ralph Nicholson Wornum,**
Gallerieinspector in London (1867).

Der Verfasser kommt in seinem Werke »Some account of the life and works of Hans Holbein. London 1867« von p. 164 an auf das Darmstädter Exemplar zu sprechen und fährt nach descriptiver Betrachtung desselben fort:

»This picture is commonly held to be Holbein's masterpiece, but the world has been forced to judge it from the inferior repetition or rather copy, in the Dresden Gallery, well known out of Germany through the fine lithograph made from it by Hanfstaengl.«

»Now that I have the opportunity (through a bad one, for the picture is disadvantageously hung) of inspecting this Darmstadt example, my impression that that, in the Dresden Gallery was a copy is confirmed. It may have been copied about 1530, possibly by a pupil of the painter's, for some branch

of the family, though I see no reason why it should not be of later origin. Under any circumstances it appears to me as a copy, not a repetition or replica by Holbein himself; there are parts in it that Holbein can scarcely have painted. The differences in the two are great, in expression, in colouring, and in execution. There is much more character in the heads of the Virgin and the child in her arms, and indeed in all the heads of the Darmstadt picture; its colouring is browner, and the details are every-where more pronounced, especially in the head-dress of the daughter, and in the carpet: in fact it has the ordinary superiority of an original by a great master, over the copy by an inferior painter; the weakest part of the Dresden example being the head and neck of the Madonna and the expression of the child in her arms. The Madonna, in some attempt to beautify her, has been deprived of natural force, and weakly idealized, and the happy child of the original, has, through incapacity more than anything else, been rendered so void of childlike expression, as to have been pronounced sick or even dead, by some, though this in spite of its extended arm is absurd enough.«

p. 167. »Further, the proportions of the back-ground details are changed in the copy, the Darmstadt picture has certainly a somewhat cramped or stumpy effect, the niche presses too closely on the head of the Virgin, and this defect has been remedied in the Dresden picture. [Folgen Dimensionsverhältnisse.] Of these two pictures that at Dresden is shown to the utmost advantage, while that at Darmstadt is seen to the utmost disadvantage.«

»The picture at Dresden has not the peculiar colouring of Holbein of this time, while that at Darmstadt is one of the best and most characteristically coloured of all his works, he did not improve in colouring in later years« etc.

p. 169. Hier gedenkt Wornum der verwirrenden Angaben über die Verkaufsverhältnisse des Bildes nach Fesch und Sandrart, wobei die in der Discussion S. 24 bemerkten falschen Angaben mit unterlaufen, und fährt hienach fort:

»I can only account for this confusion by assuming that when in the possession of the original purchaser John Loessert, the picture was copied before it was sold to the queen-mother, or possibly for Le Blon himself, after he had so reluctantly parted with it, this copy passing later to the Loesserts; and that while the copy found its way to Venice as we have seen, the original found its way to Paris, and there lay in obscurity until it was discovered by the expert eye of M. Delahante, when it was sent to Germany for sale; and thus it eventually came into the possession of the royal family of Prussia. It is a matter of not uncommon occurrence for indifferent heads of families to allow younger branches to take away occasionally a family portrait, substituting a copy in the place of the original; and thus an original may be lost or despised, while the copy substituted for it is still treasured as an original; I now cases in point, and I believe the ,Meyer Madonna' history is of a very similar nature, and in its result identical.«

p. 170. »From a letter written from the Hague, in June 1624, by Sir Dudley Carleton to Lord Arundel (famous collector and admiror of the works of Holbein), we learn that there was a picture by Holbein at Amsterdam which the earl desired but which Sir Dudley could not succeed in procuring. He says — »Having waytet lately on y^e K. und Q. of Bohemia to Amsterdam I there saw y^e picture of Holbein's yo^r L^p desires; but cannot yet obtayne it, though my indeavours wayte on it, as they still shall doe.«*)

»There is certainly no special reason why the above extract should refer to the ,Meyer Madonna', nor is there any very good reason why it should not, unless it can be shown that both examples were still in Basel in 1624; it cannot, however, be ascertained that even one of them was there at that time: Iselin's copy may have been sold in his own lifetime, though this does not agree with the tradition.«

*) See a further quotation of this letter in Ch. XV. It is published in Sainsbury's Papers on Rubens pag. 290.

p. 171. Nach Anführung der Stelle des Fesch'schen Manuscripts, welche sich auf unser Bild bezieht:

»An interesting passage in the note [of Fesch] is that about the painter John Ludi or Giovanni Lodi who copied Fesch's two figures of the group, when the picture was in the Netherlands: may he not have also copied the whole picture, at the same time? The reader will have observed that the measurements given by Fesch are inaccurate, and the description is also imperfect, the writer apparently had never seen it. As regards Giovanni Battista Lodi, he is spoken of by Antonio Campi as an excellent master, indeed he mentions his name with a few other as illustrating the colmo della perfezione to which the art had reached in his time. Lodi was born at Cremona about 1580, and in the church of S. S. Egidio of Omobuone in that city is an altar-piece painted by him in 1644, representing the Virgin and Child in glory, with Saints Carlo and Antonio Abate below'. Lodi may have communicated to Fesch the fact of the sale of the picture to Maria de' Medici.«

V. Zahn 1867. s. No. 7.

Fechner 1868. s. No. 9.

11) **Carl v. Liphardt,**
in Florenz (1868).

v. Liphardt, ein hochgeachteter privater Kunstkenner, hat sich zwar nicht öffentlich über die Aechtheitsfrage ausgesprochen, aber v. Zahn mir mitgetheilt, dass derselbe sich nach einem früheren flüchtigen Besuche in Darmstadt gegen die Aechtheit des Darmstädter erklärt habe; nach einem neueren Besuche des Bildes aber dieselbe anerkenne, wie sich diess durch folgende Stelle aus einem Schreiben v. Liphardt's an v. Zahn (vom Januar 1868) belegt.

»Hinsichtlich des Darmstädter Holbein's bin auch ich jetzt

vollkommen von dessen Originalität überzeugt, nachdem ich ihn unter den günstigsten Verhältnissen wiedersah. Es hat Kampf gekostet ehe ich meine Ansicht zu ändern vermochte, aber einmal sind schon die gleichsam äusseren Gründe (viel mangelhaftere Gruppierung, welche Verballhornung einem übrigens so geschickten Copisten nicht beifallen konnte — viel verständneres Detail: Teppichfalte*) etc.) schlagend, dann überzeugte ich mich, dass dasjenige, was mich in den Köpfen störte, namentlich in dem des Bürgermeister, Folge von schlechten Re-touchen ist.«

12) **Dr. Herman Grimm,**
in Berlin (1869).

Nach Kenntnissnahme von Wornum's und Woltmann's Anfechtungen der Dresdener Madonna äussert sich Grimm in einem Schreiben an mich vom 3. April 1869.

»Wie man das Dresdener Gemälde Jemanden anders als Holbein zuschreiben könne, ist mir unbegreiflich. Ich war in Darmstadt letzten Herbst dreimal, stundenlang vor dem dortigen Werke. Ich hatte eine Photographie der Dresdener Madonna in der Hand, um Linie auf Linie zu vergleichen. Linie auf Linie lässt sich in den einzelnen Umrissen wie in der Gruppierung ein Fortschritt zum Höheren, sagen wir: Idealeren erkennen, der nur vom Meister selbst gethan werden konnte. Die Verbesserungen sind oft so fein und zart empfunden, dass man über die in jedes Einzelste dringende Sorgfalt erstaunt. Holbein mochte das Ganze in der Seele getragen haben, um es so noch einmal zu produciren.«

»Dagegen habe ich voriges Frühjahr die Dresdener Madonna gleichfalls sehr genau wiederholentlich untersucht. Dieses Werk kann was die Malerei anlangt an vielen Stellen absolut nicht,

*) Es ist mir nicht klar, in welchem Bezuge dieser hier gedacht wird. F.

sagen wir nicht von Holbein, sondern von dem Meister nicht herrühren, der andere Stellen auf eben derselben Tafel gemalt hat. Die einstweilige Annahme muss deshalb sich dahin formuliren, scheint mir: Holbein fertigte einen neuen Carton an, liess das Werk zum Theil von seinen Schülern malen und that selbst soviel daran als ihm nöthig dünkte«.

18) Gottfried Kinkel,
Professor in Zürich (1869).

Der Verfasser hat in einer Anzeige der Wornum'schen und Woltmann'schen Holbein-Monographie, in der Lützwow-Seemann'schen Zeitschr. f. bildende Kunst 1869. Heft 6. S. 167 die Aechtheitsfrage unsers Bildes in folgender Weise ins Auge gefasst: Er führt zuvörderst unter 5 Nummern die historischen Angaben von Fesch und Sandrart, die hier nach Abschnitt 6 als bekannt gelten können, unter Anhalt an Wornum's und Woltmann's Mittheilungen derselben, an, und fährt, nachdem er den Widerspruch hervorgehoben hat, dass Fesch unser Bild von Leblon an Maria von Medicis, die es schon früher (um 1606) durch ihren Gesandten habe kaufen wollen, Sandrart aber an Lössert verkaufen lässt, so fort:

6) »Patin, dessen Leben Holbein's vor der Ausgabe von des Erasmus Lob der Narrheit 1676 erschien, kannte beide Angaben. Das Manuscript des Fesch hat er notorisch gekannt und ausgeschrieben; Sandrart's erster Band war ein Jahr vorher erschienen. Patin, dessen Werk ohne Widerspruch leichtsinnig fabricirt ist, sucht [sieht?] die Divergenz der beiden Nachrichten bei Fesch und Sandrart, und löst diese Divergenz gemüthlich, indem er sagt: Le Blond verkaufte das Bild um 1000 Gulden an Lössert*), dieser um 3000 an Maria von Medici. Wer sieht nicht, dass diess eine Aushilfe ist? Le Blond, ein Spe-

*) Vergl. hiezu die Anmerkung der Discussion S. 24.

culant in Bildern, kaufte das Bild in Basel um 1000 Gulden, und soll es um denselben Preis an Lössert abgegeben haben, damit dieser es um die dreifache Summe an Maria von Medici verkaufen kann!«

»Es ist klar: während Le Blond im Besitz des Bildes ist, verdoppelt es sich. Der Bilderhändler verkauft zwei Exemplare, eins an Lössert, eins an Maria von Medici. Der Verdacht entsteht, dass damals eine Copie gemacht worden ist. Aber — und hier sitzt die Lücke im Stammbaum — wer von beiden das Original erhielt, Lössert oder die Medici, das ist aus den äussern Zeugnissen nicht zu ermitteln.«

»Und wer war der Copist? Wornum, dessen unbestechliches Auge in der ganzen Documentenprüfung am schärfsten gesehen, richtet den Verdacht auf jenen Johannes Ludi, der für den jüngern Remigius Fesch eben damals zwei Figuren aus dem Bilde copirte. Es wäre dann vermuthlich Giovanni Battista Lodi aus Cremona, von welchem sich in Cremona noch ein Altarblatt findet (Wornum S. 474). Dawider spricht jedoch, dass die beiden von Fesch bestellten Copien dieses Ludi, die in Basel sich noch befinden, ganz mittelmässige Arbeiten sein sollen.«

»Es ist ferner klar, dass jetzt der weitere Stammbaum für die Frage nach der Aechtheit eines der Bilder werthlos wird. Wenn Woltmann im zweiten Bande (S. 452) aus einem Amsterdamer Auctionscatalog von 1709 und einem der Wappen auf dem Darmstädter Rahmen den Beweis erbringt, dass das an Lössert verkaufte Bild mit dem Darmstädter identisch ist, so bleibt das zwar interessant, aber es ist nicht mehr entscheidend. Denn ob Lössert oder Maria das ächte Bild von Le Blond kaufte, das eben ist es, was der Stammbaum unentschieden lässt.«

»Wenn nun aber nach dem Urtheil aller Kenner aus innern Gründen das Darmstädter Bild das Original ist, wenn ausserdem sich erweisen lässt, dass es aus Lössert's Familienbesitz stammt, so werden wir sagen: die durch Le Bland veranlasste Copie hat dieser an Maria von Medici verkauft. Das

ist auch an sich wahrscheinlicher: es war leichter, die Copie der entfernt, in Brüssel, residirenden Königin anzuhängen, als einem Holländer, der zu Amsterdam, also am Platze selbst, wohnte. Und hieraus wieder entsteht ein starker Verdacht gegen das Dresdener Bild, welches 1743 der Kurfürst von Sachsen und König von Polen aus dem Besitz der Familie Delfino in Venedig kaufte, und dessen Stammbaum dort unbekannt war; sonst hätte man wissen müssen, wen es vorstellte; aber noch 1744, zwei Jahre vor dem Ankauf, sah man es für das Familienbild des Thomas Morus an, und vermuthlich hat erst Walpole dem Besitzer darüber die Augen geöffnet (Walpole bei Wornum, S. 174 f.). Also scheint es, dass das Dresdener Bild eben die durch Le Blond veranlasste und an die Medici verkaufte Copie ist.«

»Gegen diese von Wornum sofort gewonnene Ueberzeugung sträubte sich Woltmann noch, als er das Verzeichniss von Holbein's Werken herausgab: jetzt erklärt er nach nochmaliger Untersuchung des Dresdener Exemplars sich auch dafür, dass es spätere Copie und nicht unter Holbein's Aufsicht ausgeführt ist.«*)

»Die berühmte »Deutungsfrage« ist damit ebenfalls erledigt. In Darmstadt sieht das Kind auf dem Arm der Madonna zwar nicht krank, sondern gesund aus, ja es lächelt, und von dem kranken oder abgesehenen Kindchen, das die Madonna auf dem Arme trägt, kann also für Holbein's Auffassung keine Rede mehr sein.«

14) **Wilhelm Schmidt,**
in München (1869).

In einer »München, Ende August« datirten Besprechung der Münchener Ausstellung alter Bilder in der Lützow-See-mann'schen Zeitschr. 1829. Heft 12. S. 388 gedenkt der Ver-

*) Hiezu die unter No. 8 angeführte Stelle von Woltmann.

fasser zuvörderst der neuern Ansicht Woltmann's von der Unächtheit des Dresdener Exemplares, ferner des sechsten Fingers an der rechten Hand des nackten Knäbleins, worüber seine Bemerkung schon S. 14 der Discussion mitgetheilt ist, und fährt dann fort: »das [Darmstädter] Bild ist mit dem solidesten Impasto gemalt, und zwar ganz gleichmässig, die Ausführung der Haare, des Goldschmuckes, des Teppichs sehr sorgfältig, wenn auch nicht mit niederländischer Feinheit. Geleugnet darf übrigens nicht werden, dass der Vortrag stumpfer und minder geistreich ist, als auf den Bildnissen Holbein's (aus den Jahren 1533 u. 1541), welche Herr Suermondt uns vorgeführt hatte. Zudem schadet auch der äusserst gelbe Firniss, hie und da sind ein paar Löcher ungeschickt zugestopft worden, was jedoch nicht die Wirkung beeinträchtigt. Drei neue Behauptungen stellt Woltmann in jenem Aufsätze auf, zwei, wie ich glaube mit Recht, die dritte mit Unrecht. Die hinter der Gattin des Bürgermeisters, Anna Tschekapürlin, Knieende scheint allerdings, wie W. bemerkt, eine verstorbene frühere Gemalin zu sein. Recht hat er auch mit der Behauptung, dass der Charakter der Architectur des Darmstädter Exemplars mehr verstanden und der Renaissance entsprechend ist. Dass aber die Verstorbene nachträglich noch. . . [u. s. w. Discussion S. 17] verleiht.«

15) Theodor Grosse,
Maler und Professor in Dresden (1869).

Der Dresdener Künstler Grosse, dem die Loggia des Leipziger Museum ihre schönen Fresken verdankt, hat, nachdem er das Darmstädter Bild auf der Münchener Ausstellung sehr genau untersucht, und gleich nach seiner Rückkunft auch das Dresdener einer neuen vergleichenden Betrachtung unterzogen, auf meine allerdings erst einige Wochen nachher an ihn gerichtete Bitte mir (27. Sept. 1869) Folgendes darüber aufgezeichnet.

»Zuerst muss ich constatiren, dass das Dresdener Bild mir entschieden schöner erscheint. Der zunächst auffallende Unterschied ist der der Farbe, welche in dem Darmstädter Bilde unter dem alten Firniss sehr gelb erscheint, doch lässt sich an einigen abgeblätternen Stellen am weissen Gewande des vorn knieenden Mädchens, eine der Dresdener ähnliche Farbe erkennen. Was die höhere Gestalt der Madonna im Dresdener Bilde und der übrigen Personen so wie die damit zusammenhängende Streckung der Architectur betrifft, so hat v. Zahn darüber das Erschöpfende gesagt. — Ins Einzelne zu gehen, so fällt im Darmstädter Bilde vor allem auf, dass der Kopf der Madonna in Formvollendung und Ausdruck so weit hinter dem Dresdener zurückbleibt, dass man selbst die äusserliche Aehnlichkeit der Züge vermisst; ein Gleiches gilt vom Kinde auf dem Arm der Madonna, das aber nicht den wehmüthigen Ausdruck des Dresdener hat. Technisch sind beide Köpfe, auch die Gestalt des Kindes weit weniger sicher vorgetragen, ja soviel mir erinnerlich ist, sind dieselben etwas verschwommen zusammenlasirt. Geradezu schwach und leer ist die Hand der Madonna. Alles Uebrige ist fast mit derselben Technik wie das Dresdener Bild gemacht. Gewänder und Verzierungen eben so vollendet. Den Porträtköpfen im Darmstädter Bilde glaube ich anzusehen, dass dieselben vor der Natur, manchmal nicht ohne Mühe gemalt sind; im Kopf des Vaters sind Stellen die wiederum wie der Madonnenkopf formlos sind, es scheint da fremde Hand darüber gekommen zu sein. Im Dresdener Bilde sind alle diese Porträtköpfe sicherer, ruhiger, aber auch etwas kälter und glatter gemacht, was ganz gut zu Zahn's Annahme passt. Also die Dresdener Madonna eigenhändige Wiederholung mit gereiftem Schönheitssinn, in der Madonna und dem Kinde auf dem Arm, erst da des Malers Absicht erreicht. In Summa die Dresdenerin mir die vorzüglichere erscheinend.«

Einiger mündlicher Aeusserungen Grosse's ist schon S. 34 und 36 gedacht.

16) **Joseph Archer Crowe,**

Maler und Generalconsul in Leipzig 1869).

In den Grenzboten 1869 2. Semester No. 40 befindet sich ein, mit C. unterzeichneter Artikel, überschrieben: »Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister in München. Holbein und Dürer«, als dessen Verfasser der oben bezeichnete sehr geschätzte Kenner bekannt worden ist. Darin ist folgendes hier Einschlagende enthalten.

»Dass wir in dem hier ausgestellten Darmstädter Bilde ein Original haben, welches geraume Zeit vor dem Dresdener entstanden ist, darf jetzt wohl nicht mehr als controvers gelten. Die Fragen, über welche noch beträchtliche Meinungsverschiedenheiten obwalten, sind 1) ob das Bild von Darmstadt in Zeichnung, Anordnung und Typen dem Gegenstück in Dresden überlegen ist und 2) ob das Dresdener Bild eine Replik von Holbein's eigener Hand oder von einem seiner Schüler oder endlich gar eine spätere Copie sei?«

»Von mehreren Seiten wird hervorgehoben, dass die Linien der Architectur sowie die Gesichter der Madonna und des Kindes, welche auf den beiden Exemplaren verschieden sind, auf dem Dresdener vorzüglicher seien als auf dem Darmstädter. Wir unsererseits sind der entgegengesetzten Meinung und provociren auf eine Confrontation der Bilder, die ja in Aussicht gestellt ist, und von der wir überzeugt sind, dass sie uns Recht geben wird. Der Punct, welcher die aufmerksamste Erwägung erheischt, ist die Technik. Je nach dem Urtheil, das hierüber gewonnen wird, steht und fällt die Behauptung, wonach Holbein der Meister beider Gemälde sein soll. Aber auch hierbei wird man am besten thun, die directe Vergleichung abzuwarten.«

Hienach verschiedene Bemerkungen über die Composition des Darmstädter Bildes, die unsrer Frage etwas fern liegen*)

*) Darunter folgende, dem Verfasser eigenthümliche: »kann die von manchem Kritiker zugelassene Annahme, wonach das untere nackte

und die früher [Discussion S. 13] angeführte Stelle über mehrere Retouchen in diesem Bilde. Dann weiter:

»Wir sehen in diesem Meisterwerke die Kunst Johann's van Eyck ausgereift unter dem Einfluss der Fortschritte des 15. und 16. Jahrhunderts. Es verbindet den Realismus der alten Handwerksleistungen mit der harmonischen Einheit von Aufbau und Färbung, die den späteren Künstlern eigen wird. Dürer's herbe Strenge und tiefe Kenntniss besitzt Holbein nicht, aber er entzückt uns durch die stille Weihe seiner Persönlichkeiten und ihren sanften Ausdruck, durch die Weichheit seiner Modellirung und die Fülle seiner Töne. Obgleich er bis zu einem Grade durchführt, der kaum eine Steigerung zulässt, so behält doch Alles körperhafte Masse; Licht und Schatten sind aufs wirkungsvollste vertheilt, das Ganze mit sattem Auftrag und ungemeiner Sauberkeit in Guss gebracht. Die Sonne Italiens liegt auf dem Bilde, man glaubt vor dem Meisterstück eines zweiten Lionardo zu stehen. Eine kleine Sonderbarkeit ist deshalb um so auffälliger. Man kann das Bild nicht betrachten, ohne das Geschick, womit die Verkürzungen der Hände gezeichnet sind, und die liebevolle Durchbildung zu bewundern: gleichwohl sind an dem Händchen, welches das auf dem Teppich stehende nackte Kind dem hinter ihm knieenden Knaben auf den Aermelvorstoss legt, in übernatürlicher Weise 5 Finger statt 4 sichtbar. Sonst ist die Behandlung normal.«

»Ueber Herkunft und Geschichte des Bildes und seines Widerspiels in Dresden hat man sich in neuester Zeit gründlich orientirt. Die Thatsachen, wie sie von His-Heusler, v. Zahn, Woltmann, Fechner beigebracht sind, hat Gottfried

Kind den jüngsten Sprössling des Meyer'schen Hauses vorstellen soll, wirklich Bestand haben? Uns dünkt hiegegen lässt sich vielerlei einwenden, vor allem die Frage, wesshalb man die nächstliegende Deutung umgeht, dass in diesem Knäbchen Niemand anderes als der junge Täufer zu suchen sei? Dabei darf freilich nicht vergessen werden, dass bei dem Mangel der Heiligenscheine die Idealfiguren hier nicht so kenntlich sind, wie anderwärts.«

Kinkel in dem nachfolgenden Resumé vereinigt, das wir für jetzt auf sich beruhen lassen. [Es folgt dies Resumé, dessen Wiedergabe durch No. 13 entbehrlich wird, wobei zur Verstärkung des von Kinkel gegen Leblon gerichteten Verdachtes die auf S. 65 angezogene Stelle über den Charakter Leblon's aus Sainsbury's Papers wörtlich mitgetheilt wird. Hienach weiter:]

» Wir erklärten bereits, dass wir die Entscheidung der Frage, ob das Dresdener Bild Copie oder Original sei, bis zu einer Confrontation desselben mit dem Darmstädter vertragen möchten. Einiges Thatsächliche mag aber schon jetzt festgestellt werden: das Dresdener Exemplar ist jünger als das andere, der Gesamnton ist bleicher und es zeigt weder die Fülle des Colorits, noch hat es überall dieselben Farben wie das Gegenbild. Das Kleid der Dresdener Madonna ist grün, die Aermel haben keine Goldlichter, das so hoch bewunderte Antlitz zeigt ganz andere Züge und Formen, die Gestalt ist von der Brust abwärts in die Länge gezogen, und zwar dermassen, dass das Christuskind nicht mehr an Leib und Hüfte der Mutter ruht, sondern offenbar in Gefahr ist, hinter dem Arme hinabzugleiten. Auch ist der Mantel nur ganz unmerklich über den Bürgermeister gebreitet; und dieser selbst hat seine Hände nicht auf die Schulter des Knaben gelegt. Ferner kniet die zunächst der Maria angebrachte Frauengestalt nicht im Schatten der Heiligen, sondern empfängt volles Licht auf das Profil. Die Nischenconsolen beginnen einige Zoll oberhalb der Köpfe und der Bogen selbst ist wesentlich in die Höhe gestreckt, sodass er keinen Halbkreis mehr bildet; der Teppich ist dagegen viel kürzer und hat weniger Farben. Die grösste Abweichung aber liegt im Gesicht des Jesuskindes. Dies hat in Dresden eine so kränkliche Farbe und so melancholisches Aussehen, dass man die Entstehung der allbekannten müssigen Legende wohl begreifen kann, wonach die Madonna das eigene Kind auf den Boden niedergesetzt und dafür den kranken jüngsten Meyer auf den Arm genommen haben sollte. Hätte das Darmstädter Bild nur das eine Verdienst, dieser Deutung

der Composition ein Ende gemacht zu haben, so wäre das schon ein Gewinn für die Kunstgeschichte.«

17) **Karl Förster,**

herzogl. Rath in Meiningen u. s. w. (1869).

Ein Correspondenzartikel des Verf. über die Münchener Ausstellung alter Bilder in den Schasler'schen Dioskuren 1869 No. 35. S. 272 enthält Folgendes bezüglich unserer Frage:

»Wenn bei oberflächlicher Betrachtung . . . [u. s. w. Discussion S. 34] kämpfen zu wollen.«

»Ein Anderes ist es mit dem in Rede stehenden Darmstädter Bilde; denn hier kann ich, wie erwähnt, nur zugeben, dass der erste Entwurf und die Untermalung Holbein's Werk sei, während sonst nirgends in demselben seine Hand zu erkennen ist. Die Zeichnung ist hier schwach, des grossen Meisters nicht würdig, die Composition zusammengedrückt; die Köpfe sind von sehr materieller Auffassung, ohne die feine Charakteristik Holbein's und ohne sein künstlerisches Verständniss in der Ausführung. Die realistische Richtung des Meisters zeigt sich im Dresdener Bilde in ihrer edelsten Ausbildung, besonders in der schon mehr idealen Gestalt der »Jungfrau«. Die Züge des Gesichtes sind von grosser Lieblichkeit, edel weiblich und milde, und die Gestalt hat das Gepräge einer stillen, einfachen Hoheit; die sehr lebendig und individuell wiedergegebenen Köpfe der in knieender Stellung um sie gruppirten Figuren haben einen sprechenden Ausdruck wahrer, tiefempfundener Frömmigkeit. Das Darmstädter Bild bietet von dem Allen nichts.«

»Mehr noch als diese allerdings evidenten Schwächen und Fehler in Zeichnung und Composition ist für mich die Farbentechnik überzeugend: diese ist es, was ich die Handschrift des Meisters nenne, hier suche ich seine charakteristischen Merkmale, hier muss ich in seiner Eigenart ihn erkennen. Umsonst sucht man hier die leichte, fast hingehauchte Touche

Holbein's, seine blendend klare, leuchtende Farbe vom feinsten Impasto, wodurch er gleichwohl mit den einfachsten Mitteln durch seine Meisterschaft die grösste Wirkung erzielt. Hier ist die Farbe eine schwere, gequälte, so stark impastirte, wie wir sie weder bei Holbein noch überhaupt in der ganzen damaligen Kunstperiode finden, vielmehr gehört sie einer viel späteren Zeit an. Dieser Umstand hat mich auch zu der sicheren Ueberzeugung geführt, dass dieses Bild, wenn schon von Holbein entworfen, doch erst vielleicht 80—100 Jahre später von einem weit geringeren Künstler ausgeführt worden ist. Die schwere, stark impastirte Farbe ist ein zu gewichtiger Beleg dafür.«

»Man sieht, wie der Maler sich erfolglos bemüht, Holbein's Kunstweise nachzubilden, seine zarten, meisterhaften Contouren festzuhalten und die Formen mit dem Verständniss wiederzugeben, welches bei Holbein einen so hohen Grad der Ausbildung erreicht hatte.« —

»Wenn man einwenden sollte, dass ein dicker trüber Firniss die Schönheit und den Glanz des Bildes verhülle, so ist dagegen zu erwidern, dass, wenn man auch auf diesen Umstand Rücksicht nimmt, doch es für einen wirklichen, hinlänglich mit der Technik vertrauten Kenner unschwer ist zu beurtheilen, in welchem Grade der Firniss das Ansehen des Bildes schädigt.«

»Ein weiterer Beweis für meine Behauptung ist die Ungleichheit in der technischen Behandlung der Farben: so ist z. B. der rechte Fuss des Kindes, welches Maria auf dem Arme trägt, meisterlich gemalt, der linke dagegen höchst mangel-, ja stümperhaft in Zeichnung und Ausführung, ebenso der Mund des Kindes und der Jungfrau. Die Hände zeigen weder das Gefühl für Naturwahrheit noch die feine Durchbildung Holbein's ebenso der Kopf der rechts im Bilde knieenden weiblichen Figur. Dem Kopfe des Bürgermeisters aber fehlt vollends das künstlerische Verständniss hinsichtlich der Modellirung. Ich verweise zur Unterstützung meiner Ansicht auf zwei zu Basel befindliche Handzeichnungen; es sind Studien-

köpfe, von denen der eine das Bildniss des Bürgermeisters Meier en face giebt, der andere ihn, wie hier im Bilde, emporblickend darstellt. Das königl. Kupferstich-Cabinet in München besitzt davon zwei ganz getreue, sehr schöne photographische Abbildungen.«

»Selbst für den Fall, dass ich mit meiner Behauptung ganz isolirt stände, würde ich unwandelbar dabei beharren, weil ich zu tief von der Richtigkeit meiner Anschauung und der Kraft meiner Beweisgründe durchdrungen bin, um auch nur einen Moment zu schwanken. Was das Dresdener Bild betrifft, bemerke ich noch, dass ich dasselbe während meines zwölfjährigen Aufenthaltes daselbst nach jeder Richtung hin gründlich studirt habe.«

»Hiezu noch in einer folgenden Nummer der Dioskuren Urtheile über einige andere, Holbein zugeschriebene Bilder derselben Ausstellung, deren S. 44 gedacht ist.

E. Förster, 1869, s. No. 3.

F. Hübner, 1869, s. No. 5.

18) Bruno Meyer,

Kunstschriftsteller in Berlin (1870).

In einem Artikel der Hildburghausener Ergänzungsblätter zur Kenntniss der Gegenwart 1870 H. 1 u. 2, welcher Leben und Werke unsers Holbein überhaupt bespricht, findet sich nach manchen historischen und descriptiven Bemerkungen über die beiden Exemplare unseres Bildes, welche hier von keinem Belang sind, Folgendes, was uns näher angeht.

Der Verf. macht zuvörderst geltend, dass nach Woltmann's Entdeckungen die Zurückführung des Dresdener Bildes auf die Stifterfamilie nicht mehr Stich halte, die Superiorität in der Durchführung des Darmstädter Bildes »von Allen«, die es gesehen, constatirt sei, der Schatten auf dem Gesicht der Alten als Ergebniss einer durchgewachsenen Untermalung und der

Fechner, Holbein'sche Madonna.

sechste Finger an der einen Hand des untern nackten Knäb-
leins die Priorität des Darmstädter Bildes beweisen, und man
hienach ernsthaft zu fragen habe, »ob das Dresdener Bild
überhaupt aus Holbein's Atelier hervorgegangen sein könne«,
wofür »wesentlich und scheinbar stichhaltig nur vorzubringen,
ein Copist würde sich solche Abweichungen nicht erlaubt
haben; und der Dresdener Madonnenkopf sei zu schön, sei
eine originale Schöpfung und Holbein's allein würdig«. Die
Widerlegung dieses Scheines wird vom Verfasser wie folgt ein-
geleitet:

»Es sei an dieser Stelle dem Unterzeichneten gestattet,
seine Beobachtungen und Ansichten in dieser Frage vorzu-
legen. Er glaubt dazu berechtigt zu sein, da er an beiden
Orten unter Assistenz namhafter Kunstkenner — in München
Woltmann's selbst, — beide Bilder so kurz hinter einander,
so lange und häufig, unter so günstigen Umständen, und mit
einem solchen Reichthum von Einzelbeobachtungen und von
Notizen versehen, untersucht hat, wie noch Niemanden vorher
die Gelegenheit dazu geboten war.«

Als erstes Verdachtsmoment macht der Verf. dann das
zuerst von Woltmann in dieser Hinsicht hervorgehobene grüne
Madonnenkleid des Dresdener Bildes geltend, indem er dabei
das Darmstädter Bild für »wundervoll intact« erklärt, und,
ungeachtet man sonst überall [auch selbst von Woltmann] das
Kleid der Darmstädter Madonna als »bläulichgrün« bezeich-
net findet, sagt: das Kleid sehe durch den Einfluss des Lackes
»so entschieden grün aus, dass ein namhafter Münchener Künst-
ler es als grün recognoscirte«. »Grün also — fährt er fort,
so wie es noch erscheint, darf man wohl annehmen, sah der
Urheber des Dresdener Bildes das Kleid, und malte es dess-
halb so, wie er gethan.« Dann weiter: »Es fragt sich nun,
wie es um jene beiden Einwände steht.«

»Das Darmstädter Bild hat in den Figuren etwas Gedrück-
tes; die Composition ist in und mit ihrem Raum gedacht, aber
die Personen, namentlich der Bürgermeister selbst, haben sich
den Raumbedingungen beugen müssen. Ein modern fühlendes

Auge konnte leicht daran Anstoss nehmen und dem Copisten den Auftrag geben, bei der Wiederholung mehr Raum zu schaffen. Ob das im Ganzen besser thut oder nicht, geht uns nichts an; wohl aber, ob die Veränderungen durchweg einen empfindenden und erfindenden Künstler verrathen. Nichts weniger! Die Darmstädter Madonna steht bis zu den Schultern und mit Einschluss des Kindeskopfes in der halbkreisförmigen Muschelnische, die Rippen der Muschel stehen wie Strahlen um ihr Haupt, sie füllt den Raum aus, das ergänzte Kreisrundschlösse ihre Hände und das ganze Kind in sich. Die Dresdener ragt noch nicht einmal mit ihrem ganzen Kopf in die ungeschön und ohne Noth etwa um ein Elftel des Durchmessers überhöhte Wölbung hinein, das Kind bleibt draussen, der Raum leer, der Zusammenhang mit der Muschelform ist verloren, das ergänzte Rund schlösse kein Bild ein. Bei der Erhöhung des ganzen Raumes aber war der Copist auf die eigene Erfindung angewiesen, da er Architekturtheile zeigen musste, die ihm Holbein nicht vorgebildet. Während nun bei diesem Alles statisch untadelhaft richtig gedacht ist, die Consolen sich vorkragend entwickeln, ein Deckblättchen — im Original auch über die Consolen hinlaufend — den gegliederten Aufbau abschliesst, die Details in klar erkennbarer Structur sich auswachsen, ist alles das in dem Dresdener Bilde so wild, so allem gesunden architektonischen Stilgefühl zuwider durchgebildet, dass man unmöglich Holbein dafür verantwortlich machen kann, der die Architektur verstand, besser als die gleichzeitigen Baumeister in Deutschland. So etwas hätte er nicht unter seinen Augen entstehen lassen; und es war überhaupt nur möglich zu einer Zeit, wo man gar nicht im Stande war, einfach und gross architektonisch zu componiren, sondern höchstens unorganisches, krauses, freilich das ungetübte Auge blendendes Detail zu erfinden. So ist mit der ganzen Erhöhung des Raumes nichts weiter gewonnen, als dass der Bürgermeister sich etwas freier aufrichten kann, verloren dagegen sehr viel, und viel Wesentlicheres, das aber ist gewiss kein zu schwieriges Stück für einen Copisten.

» Untersuchen wir jetzt den zweiten Einwand. Das Dresdener Bild ist bis jetzt langsam zerpfückt, so zu sagen von unten herauf gerädert, erst liess man den wirklich elend ausgeführten Teppich fahren; dann kamen die kalt, stumpf und trocken gemalten knieenden Figuren daran; ohne sie hielten sich aber auch bald die zugehörigen Hände und Köpfe nicht mehr als eigene Holbein'sche Arbeit. Das Gewand der Madonna zu retten, hat man den Mythos von einer nie geschehenen Uebermalung erfunden; die Architektur stürzt der Gesellschaft über den Köpfen zusammen, und das Christkind kann man nicht froh genug sein los zu werden: bekanntlich hat es ein elendes, schwächliches Ansehen und ein weinerliches, verdriessliches Gesicht, während das Darmstädter Kind in gutem körperlichen Zustande ist und aufs Freundlichste und Lieblichste lächelt. Jener hässliche Kinderkopf aber hat der hirnverbrannten Hypothese ihren Ursprung gegeben, dass das Kind in den Armen der Madonna ein krankes Mitglied der Familie sei, einer Hypothese, um derentwillen viel Dinte und Papier versudelt worden, und die, was sie freilich schon von jeher war, jetzt wo das Darmstädter Bild wenigstens unbedingt als das frühere und originalere anerkannt werden muss, gewiss einfach lächerlich, weil gegenstandslos geworden ist. Es bleibt also thatsächlich nunmehr von dem ganzen Dresdener Bilde nichts als der Kopf der Madonna übrig, wovon es noch der Mühe verlohnte zu reden. Der Unterzeichnete hat nun durch wiederholte eingehende Betrachtung und unterstützt, ausser den möglichen äusseren Hilfsmitteln, durch ein geübtes und zuverlässiges Gedächtniss für Gesichtsformen und physiognomischen Ausdruck je mehr und mehr die Ueberzeugung gewonnen, die sich, seiner Meinung nach, bei unmittelbarer Vergleichung beider Bilder jedem Vorurtheilslosen und Urtheilsfähigen alsbald ebenso aufdrängen würde, dass der Dresdener Madonnenkopf eben keine originale [u. s. w. Discussion S. 28] nicht an. Diese Urtheile sind nicht so handgreiflich, wie die Thatsachen, die bei dem vorigen Punkte in Betracht kamen, und sie werden deshalb vorläufig namentlich von solchen, die das Darmstädter Bild gar

nicht oder nur oberflächlich kennen, angezweifelt und vielleicht verlacht werden; aber die Zeit wird die Zweifel niederschlagen.«

»Es bleibt für uns nur zweierlei übrig; zu sagen, was wir denn nun positiv von dem Dresdener Bilde halten, und zu erklären, wie dasselbe sich so lange hat in Autorität halten können. Das Dresdener Bild, zum Ersten, ist ohne alle Frage spätere Copie, ohne einen Strich von Holbein's Hand, und, setzen wir hinzu, sogar eine sehr mässige Copie. Die Formen haben keine Rundung, die Stoffe sind unklar und unbezeichnend gemalt, die Köpfe ermangeln des Lebens und sind empfindlich vergrößert, die Hände sind hölzern und ungelenk. Die Farben haben keine Kraft, sie sind staubig, kreidig, das Ganze macht den schwächlich matten Eindruck eines Pastellbildes, die Harmonie fehlt, die das Original auszeichnet. Der Mangel an Verständniss für die Architektur, der in dem Kopf sich kund gebende Sinn für das Zierliche und der Charakter der Farbenhaltung lässt es uns keinen Augenblick zweifelhaft erscheinen, dass das Bild nicht viel älter ist als seine beglaubigte Geschichte, und dass wir in ihm eine Arbeit aus dem zweiten bis vierten Decennium des 18. Jahrhunderts vor uns sehen.« [Hienach die S. 73 angeführte Hypothese; dann weiter:] Das in Venedig aufgefundene Dresdener Bild sollte von dem Banquier Avogadro nach den Erinnerungen eines alten Mannes in Amsterdam an Zahlungsstatt angenommen sein. Als historisch hat diese Notiz keinen Werth, aber wie in allen Sagen leben auch wohl in ihr wahre Momente fort, so hier die Erinnerung an den holländischen Ursprung des Bildes. Nach diesem Wink und nach dem Stil hängt die Entstehung desselben viel wahrscheinlicher also wohl mit jenem Ereigniss zusammen, das gewiss Aufsehen erregte und die Aufmerksamkeit auf das Original lenkte, dass das letztere 1700 um den bedeutenden Preis von 2000 Gulden zu Amsterdam in einer Auction verkauft wurde, bei der ein grosses Altarstück von Rubens nur 1000 Gulden einbrachte.«

»Sein Erfolg nun zweitens ist nichts weniger als überraschend: Das Original selber blieb über ein Jahrhundert ver-

schollen; Holbein's Madonna gehört aber zu den Bildern, die gar nicht zu verderben sind, aus jeder, auch der mangelhaftesten Reproduction leuchtet die Grösse und Gewalt der ursprünglichen Conception hervor. So ergriff also auch das Dresdener Bild alle Gemüther, und es wurde als der Ausbund der Vollendung gepriesen, weil man keinen Grund hatte, an der Aechtheit zu zweifeln, und keine Gelegenheit, es mit noch Besseren zu vergleichen. Selbst der für die Madonna vernichtende Vergleich mit dem jetzt daneben hängenden Porträt des Morett von Holbein innerhalb der Dresdener Sammlung fiel fort; da dieses als ein Werk des Lionardo da Vinci galt; und die übrigen Holbein's in Dresden kamen, als ziemlich unbedeutend, nicht in Rede. Das Bild hatte ja zudem gerade Etwas, was ihm Eingang verschaffen musste: es war durch seine Modernisirung der Empfindung unmerkbar näher gerückt, es entsprach hier ein vorgeblich altes Bild in seltenem Grade dem neuen Geschmack.«

»Kommt die Confrontation der beiden Madonnen, die für diesen Herbst beabsichtigt war, wie zu hoffen steht, im laufenden Jahre in Dresden zu Stande, so wird die Dresdener »Holbein'sche« Madonna in der Kunstgeschichte von da an nur noch als das interessante Denkmal eines langen Irrthums fortleben.«

Endlich die S. 96 der Discussion angeführte Bemerkung bezüglich des Teppichs.

J. Hübner, 13. April 1870 *ib.* No. 5.

Fechner, April 1870 s. No. 9.

19) **Jacob Felsing,**

Kupferstecher und Prof. in Darmstadt (1870).

Die wichtige briefliche Bemerkung des Verfassers bezüglich eines Pentimento im Darmstädter Bilde (nach brieflicher Mittheilung vom 15. April 1870), welches, wenn allgemein anerkannt, vielleicht den entscheidendsten Beweis für die Priorität des Darmstädter Bildes wird zu liefern im Stande sein, ist

S. 18 angeführt. Der Verfasser selbst weist auf diese Bedeutung des *Pentimento* hin, mit Hinzufügung der Bemerkung: »so wie ich auch der Erste war, der die veränderten Proportionen der Figuren bezeichnete und Herrn v. Zahn darauf aufmerksam machte, woraus sich unbedingt die Priorität unsers Bildes erklären lässt, ohne deshalb so weit gehen zu wollen, wie Woltmann gegangen ist.« [Vergl. auch die Anm. S. 115.]

20) **Otto Heyden,**

Hofmaler in Berlin (1870).

Der nur mit O. H. unterzeichnete Verfasser beschreibt in den Berl. Nachr. von Staats- und gelehrten Sachen 1870 No. 271 einen Besuch bei dem Darmstädter Bilde in Darmstadt, wobei er wesentlich die früheren Ansichten Woltmann's, wie sie noch in dessen *Holbein* enthalten sind, über das Aechtheitsverhältniss beider Bilder reproducirt, wonach das Darmstädter Bild nicht nur das früher, sondern auch ganz von *Holbein's* Hand gemalt ist, indess »manche Härten und Ungleichheiten in den Köpfen und Händen« darauf schliessen lassen, »dass das Dresdener nicht durchgängig von *Holbein* selbst, wenn auch von sehr geschickter Hand unter seiner Leitung ausgeführt ist«. Auch er findet »nicht die mindeste *Retouche*« in dem Darmstädter Bilde. Hiezu noch die S. 18 mitgetheilte Bemerkung, dass es auf Leinwand gemalt und nur auf Holz aufgeklebt sei.

Hübner, 1869, s. No. 5.