



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Fechner: Der Streit um die beiden Madonnen von Holbein.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Der Streit um die beiden Madonnen von Holbein*).

Wer hätte noch vor wenigen Jahren denken sollen, daß eins der beiden Kleinode der Dresdener Gemäldegallerie, die vor allen beigetragen haben, diese Gallerie selbst zum Kleinode des Landes zu machen, unsere allbekannte und allbeliebte Holbein'sche Madonna eines Vertheidigers ihrer Aechtheit und ihrer Schönheit bedürfen sollte, und doch ist es so. Die Schönheit zwar möchte sich genügend selbst vertheidigen, mit der Aechtheit ist es anders; beide Fragen aber spielen in den Verhandlungen darüber so sehr in einander, daß sie fast nur wie eine Frage erscheinen. Doch soll es sich hier vorzugsweise um die Aechtheit handeln. Unter Aechtheit unseres Bildes verstehe ich hier, wie in Folgendem immer, die früher nie bezweifelte Autorität desjenigen Künstlers, dessen Name sich von jeher an das Bild geknüpft hat, des Hauptes der alten schwäbischen Malerschule, des jüngeren Holbein, gegenüber der neuerdings aufgetretenen und mit Gründen, die nicht einfach zu ignoriren sind, vertretenen Behauptung, das Bild sei nur die späte Copie von fremder Hand nach einem anderen, wirklich ächt Holbein'schen Werke, dem nach seinem jetzigen Aufstellungsorte sogenannten Darmstädter Exemplar der Holbein'schen Madonna, einem erst seit etwa 40 Jahren bekannt gewordenen Bilde, das bei wichtigen Abweichungen in der Ausführung im Hauptinhalt mit dem Dresdener übereinstimmt und nicht selten mit ihm gemeinsam unter dem Namen der „Meier'schen Madonna“ zusammengefaßt wird, da die in beiden vor der Madonna knieend dargestellte Familie die des Baseler Bürgermeisters Meier ist, welche um den Anfang des 16. Jahrhunderts lebte.

Vor Auftreten dieses Darmstädter Exemplares war von einer Aechtheitsfrage bezüglich des Dresdener überhaupt noch gar nicht die Rede; seine Aechtheit stand außer Frage. War es doch von Algarotti in Venedig als Holbein'sches Bild für Dresden angekauft worden. Alte Nachrichten, von Fesch und

*) Da im folgenden Aufsatz nur die Hauptpunkte der sehr verwickelten Frage übersichtlich vorgeführt werden sollten, so behält sich der Verfasser eine monographische Behandlung derselben mit den Unterlagen zu einer gründlichen Beurtheilung für ein besonderes Schriftchen vor.

Sandart, wiesen auf ein aus der Stifterfamilie Meier stammendes Bild vom Inhalt des unsren hin, ohne auf ein anderes als unser Bild zu passen; unser Bild war nach seinem Ankaufsorte Venedig aus Amsterdam gekommen, und jene alten Nachrichten ließen das Holbein'sche Madonnenbild, was sie besprachen, von seinem Ursprungsorte Basel nach Amsterdam kommen; endlich erschien die Vortrefflichkeit und der Charakter der Ausführung unseres Bildes den sonst anerkannten Werken Holbein's ebenbürtig. Woher also hätte ein Verdacht kommen sollen? Nie schien die Aechtheit eines alten Bildes nach äußeren und inneren Merkmalen so sicher constatirt, und unstreitig hätte Spott denjenigen getroffen, der sich mit einem Zweifel an ein Bild gewagt, was so zu sagen als der Chorführer aller Holbein'schen Gemälde galt, während wir es noch erleben können, daß künftig von manchen Seiten Spott den trifft, der noch von seiner Aechtheit redet.

Die Sache wandte sich nämlich als mit dem Jahr 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 schwesterlich in den Namen Holbein mit dem Dresdener theilen zu dürfen und einen gegen seine eigene Aechtheit gemachten Angriff leichtthin abgeschlagen zu haben; bald aber fing es an oder — um lieber gleich eigentlich zu sprechen — fing man an, seine Aechtheitsansprüche auf Kosten des Dresdener geltend zu machen, sprach in diesem mit wachsender Bestimmtheit erst Nebenfiguren und Nebendinge, der Vollendung derselben Theile im Darmstädter Bilde gegenüber, Holbein ab, fand dann selbst die Hauptfigur, die Madonna, kurz das ganze Bild zu schlecht für Holbein, und nachdem kürzlich noch ein äußeres historisches Zeichen, oder was man doch dafür hielt, für die Aechtheit des Darmstädter Exemplars zugleich als Verdachtsgrund gegen das Dresdener aufgetreten war, verurtheilte man dies nun völlig auf Grund dieses Verdachtes und seine früher wundervoll gefundene Schönheit half ihm nichts mehr. Geschah das allgemein? Nein. Sind die Gründe dafür entscheidend? Nein. Aber sie wollen beachtet und erwogen sein, und nach allen Erwägungen wird ein Streit darüber wahrscheinlich bleiben und nur subjective Entscheidungen wie bisher fortfahren, sich als objectiv geltend zu machen.

Unsere Frage berührt nicht bloß ein kunsthistorisches Interesse, was auf der Hand liegt, sondern sie greift auch auf das ästhetische Interesse über. Denn wie der zur Kunst erzogene Mensch nun einmal ist, gewinnt das Urtheil über die Aechtheit eines Werkes unwillkürlich auch einen Einfluß auf sein Urtheil über dessen Schönheit, und verliert ein

Werk leicht seine Schönheit, wenn es seinen Meister verliert. Ja, was unser Bild in dieser Hinsicht zu besorgen hat, läßt sich aus dem schließen, was es schon erfahren mußte. Bei Woltmann, dem neuesten deutschen Holbein-Monographen, der jetzt in Holbeins Sachen die Hauptstimme führt, ist der Enthusiasmus für die Schönheiten unseres Dresdener Bildes auf einmal tief herabgestimmt, nachdem er erst durch äußere Gründe dahin geführt worden war, es für unächt zu halten, so sehr, daß er sogar Vorzüge desselben, die er früher selbst als solche anerkannte, da er es noch für ächt hielt, jetzt als Mängel gegen die Aechtheit geltend macht. Dies eclatante Beispiel wird Nachfolge finden. Denn Woltmanns Stimme ist überhaupt nicht bloß als einzelne zu schätzen. Er ist Professor im Kunstfache zu Karlsruhe und seine Werke über Holbein sind Guldigungen wie wenig anderen kunsthistorischen Werken zu Theil geworden. Zu diesem Einflusse auf das Urtheil Deutschlands tritt Wornum, der englische Holbein-Monograph, Inspector der Nationalgalerie zu London, mit einem gleichwiegenden Einflusse auf das Urtheil Englands hinzu, das früher in Bewunderung unserer Madonna mit Deutschland wetteiferte. Noch vor Woltmann nämlich hat Wornum sich zugleich als Gegner der Aechtheit und der Schönheit unseres Bildes ausgesprochen, nur daß er umgekehrt als Woltmann zu seiner ungünstigen Aechtheitsansicht hauptsächlich durch seine ungünstige Schönheitsansicht geführt worden ist. Immer geht doch Eins mit dem Anderen; nur daß bald das Eine, bald das Andere den Vortritt hat.

Diesen entschiedenen Gegnern der Aechtheit unseres Bildes reihen sich noch weiter mindestens als starke Zweifler, die den Gegnern beinahe gleich zu achten sind, an: Kinkel und ein nur mit G. unterzeichneter Beurtheiler in den Grenzboten*), in welchem man jedoch leicht einen sehr geschätzten Kunstforscher erkennt. Und auch leherem gilt das minder ächte Werk als das minder schöne. —

Gewinnt das Urtheil dieser oberen Kunstinstanzen Verbreitung und Bestand, so steht unsere Madonna fortan nur noch auf den Ruinen ihres alten Ruhmes und das Kind in ihren Armen hat Recht, so trübselig dreinzuschauen. Dresden ist dann um eine seiner größten Kostbarkeiten ärmer; denn wer bezahlt für die Copie eines alten guten Bildes auch nur ein Zehntel so viel als für das Original, und nach der äußeren Schätzung richtet sich nur zu sehr die innere.

Also gleichgiltig ist die Aechtheitsfrage bezüglich unseres Bildes nicht; vielmehr sie ist zu einer brennenden Kunstfrage geworden, vor der sogar die Deutungsfrage, die sich noch vor Kurzem lebhaft genug rührte, jetzt ganz in den Hintergrund tritt. Es ist wie der Streit um ein Kunstpalladium. Nun besteht aber die Frage von vorn herein nicht bloß bezüglich des Dres-

*) S. Grenzboten Jahrg. 1869, Heft Nr. 40.

dener Exemplars, sondern ist eben so sehr bezüglich des Darmstädter zu erheben, und nach beiden Seiten trägt zum Interesse der Frage der Aufwand von Scharfsinn bei, der schon zur Erledigung derselben gemacht ist. Indem ich mir die Aufgabe stelle, die hauptsächlichsten der dafür aufgeborenen Gründe hier vorzuführen, muß ich freilich zugleich bedauern, nicht auch ein einheitlich abschließendes Resultat derselben vorlegen zu können; denn der Streit ist mindestens betreffs des Dresdener Exemplars noch in vollem Gange. Soll ich aber vorweg von dem Resultate sprechen, das ich selbst aus der Gesamtheit der Acten, soweit sie bisher vorliegen, ziehen möchte, so würde es das sein, daß die Aechtheit keines der beiden Exemplare als absolut erwiesen gelten kann, nur daß jedenfalls eins von beiden ächt sein muß, daß sie aber für beide mindestens nach ihrem Hauptbestande weit überwiegend wahrscheinlich ist. Doch ich überlasse es jedem, das Gewicht der dafür aufzubringenden Gründe selbst zu beurtheilen. Von der Frage aber, ob nicht bei einem ächten Hauptbestande beider Bilder doch diese oder jene Theile des einen oder anderen der Hand eines Gehilfen zuzuwiesen seien, muß ich hier überhaupt absehen, um nicht zu sehr ins Detail geführt zu werden. Nur kurz: daß in dieser Hinsicht nichts Entscheidendes zum Vorschein gekommen ist.

Da die Kenntniß des Darmstädter Exemplars bis jetzt noch viel weniger ins große Publicum gedrungen ist, als die des Dresdener, die Aechtheitsfrage beider aber zusammenhängt, so glaube ich zur Orientirung über diesen minder bekannten Gegenstand der Frage einige Notizen vorausschicken zu müssen.

Das Darmstädter Bild wurde wahrscheinlich ums Jahr 1822 von einem Pariser Kunsthändler Delahante nach Berlin zum Verkauf gebracht, ohne daß in Erfahrung zu bringen gewesen, wie es in dessen Hände gekommen ist. Einige Nachforschungen, die ich selbst deshalb in Paris anstellen ließ, haben keinen Erfolg gehabt. In Berlin wurde es vom Prinzen Wilhelm von Preußen zum Geburtstagsgeschenk für seine Gemahlin um 2500 oder 2800 Thaler erkaufte und blieb auch anfangs in Berlin aufgestellt, hieß daher früher das „Berliner“ Exemplar, bis es 1852 als Erbstück nach Darmstadt übersiedelte. Hier befindet es sich im Besitze der Tochter des hohen Käufers, der Frau Prinzessin Carl von Hessen und bei Rhein, und ist durch die liberale Vergünstigung derselben jedem Kunstfreunde leicht zugänglich. Im Sommer und Herbst vorigen Jahres (1869) war es in der Münchener Ausstellung alter Bilder mit ausgestellt und beschäftigte durch die dargebotene Gelegenheit seines Vergleichs mit den daneben hängenden besten Nachbildungen des Dresdener Bildes die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde und Kenner mehr als jedes andere Bild. Inzwischen bleibt jeder Vergleich zweier Bilder aus der

Ferne durch Uebertragung mittelst Nachbildungen stets etwas sehr Unvollkommenes, und so ist der Wunsch immer dringender geworden, daß doch einmal eine unmittelbare Zusammenstellung beider zu Stande kommen möchte. Jetzt ist Hoffnung vorhanden, daß eine solche nächsten Herbst stattfinden wird. Unstreitig werden sich da manche Vergleichspunkte, über die bisher nicht recht ins Reine zu kommen war, fester stellen; fraglich nur, ob der Streit über das Schönheits- und Nectheitsverhältniß beider Bilder damit abnehmen oder wachsen wird. Jedenfalls kann er dadurch ein sicheres Fundament erhalten.

Insoweit sich überhaupt ein Vergleich nach Nachbildungen ziehen läßt, stehen für das Dresdener Exemplar der bekannte Steinla'sche Kupferstich und die Brockmann'sche Photographie nach der Zeichnung von Schurig, für das Darmstädter die Photographie nach der Zeichnung von Felsing zu Gebote; auch gewährt für die allgemeinsten Compositionsverhältnisse beider Bilder die Zusammenstellung ihrer Umrißzeichnungen in einem aus dem Archiv für die zeichnenden Künste besonders abgedruckten Schriftchen A. von Zahn's (das Darmstädter Exemplar der Holbein'schen Madonna. Lpzg. 1865) einen brauchbaren Anhalt, welches Schriftchen überhaupt das Ausführlichste und Gründlichste enthält, was bisher über den Vergleich beider Bilder vorliegt. — Wenn wir den handgreiflichsten Unterschieden zwischen beiden Bildern nachgehen, an die sich der Streit über ihr Nectheits- und Schönheitsverhältniß hauptsächlich geknüpft hat, so dürften es etwa folgende sein:

Das Darmstädter Bild erscheint für den ersten Anblick wie ein altes, etwas verlebtes, das Dresdener fast wie ein neues Bild, was aber nur davon abhängt, daß das Darmstädter noch mit einem, durchs Alter gelb gewordenen Firniß überzogen ist, der beim Dresdener durch eine im Jahre 1840 vorgenommene Restauration entfernt wurde. Der Nachtheil, in welchem hierdurch das Darmstädter Exemplar gegen das Dresdener steht, wird aber wenigstens bis zu gewissen Grenzen für die Anschauung, wenn auch nicht für das kunsthistorische Interesse, dadurch ausgeglichen, daß das Colorit des Darmstädter Exemplars durch jenen Ueberzug eine wohlthuernde einheitliche Haltung den etwas grellen Contrasten des Dresdener gegenüber erhält, welche übrigens wahrscheinlich nur durch ein starkes Nachdunkeln der Gewandmassen den heller gebliebenen Gesichtern gegenüber verschuldet sein mögen*). — Das Darmstädter Bild ist nach allen Dimen-

*) Lassen wir die Darmstädter Madonna sprechen:

„Wenn ich könnte, wie ich wollte,
Wenn ich könnte, wie ich sollte,
Streift' ich ab den alten Graus;
Kühner dann, in frischem Glanze
Strebt' ich nach dem Siegestranze;
Ach! wie führ' ich's endlich aus?“

tionen etwas kleiner, dabei verhältnißmäßig niedriger als das Dresdener und sein Inhalt enger zusammengeschoben, wodurch die Proportionen des Bildinhaltes zu seinem Nachtheile gedrückt erscheinen. Die Figur der Dresdener Madonna ist etwas schlanker und ihr Kleid dunkelgrün, während das der Darmstädter ursprünglich blau, jetzt durch den Einfluß des Firnisses bläulich-grün ist. Dem Streite über den Vorzug der Schönheit bei der künftigen Zusammenstellung scheint das Auge der Dresdener Madonna mit holdseliger Ruhe, das der Darmstädter mit Ernst entgegenzusehen. Jedenfalls sind beide verschieden genug zum Streite und abgesehen von einigen specifischen Kennern dürfte der Dresdener Madonna wohl immer und überall der Vorzug bleiben. Hingegen ist der Ausdruck mehrerer Nebenfiguren (Bürgermeister, mittlere und jüngste weibliche Figur) im Darmstädter Bilde charakteristischer und lebendiger als im Dresdener, und Teppich und Kopfpuß des weißen Mädchens, obschon auch im Dresdener Exemplare sehr ausgeführt, im Darmstädter von noch vollendetere Ausführung. Merkwürdig: das Kind der Darmstädter Madonna lächelt, ist ein ganz freundliches Christkind, während das der Dresdener das bekannte trübselige Aussehen eines kranken Kindes hat. Die beiden Exemplare haben sich offenbar in die beiden Ansichten, die über das Kind bestehen, getheilt, und geben meines Erachtens selbst erst beide zusammen die volle, wahre Aufsicht, worauf später mit einigen Worten zurückzukommen ist.

Auf Hirt folgend haben sich an den Discussionen über das Nectheits- und Schönheitsverhältniß beider Exemplare nach der Reihe betheiltigt: Kugler, Waagen, J. Hübler, Schäfer, von Zahn, Woltmann, Wornum, Fechner, Kinkel, E. Förster, W. Schmidt, C. (Grzben.), R. Förster; wozu mir noch private Urtheile von Liphardt, H. Grimm und Th. Große vorliegen. Die Zahl dieser Beurtheiler beweist das große Interesse, was die Frage gefunden hat, und gern würde ich eine Uebersicht des Ganges geben, den die Verhandlungen dabei genommen haben; aber die Raumbeschränkung nöthigt, sich hier nur an die Gründe zu halten, die dabei eine Hauptrolle spielen. Indem ich dazu übergehe, habe ich eine allgemeine Bemerkung vorauszuschicken.

Natürlich, daß man von vornherein einen hauptsächlichsten Anhalt bei unserer Frage darin sucht, wiefern die Malweise des einen und des anderen Exemplares zur Malweise acht Holbein'scher Bilder stimmt. Mit der Malweise eines Bildes ist es fast so wie mit der Handschrift eines Autors: man kann aus der Handschrift auf den Autor schließen. Aber wenn man schon bei der Handschrift in dieser Hinsicht auch irren kann, so unterliegt die Beurtheilung der Malweise in derselben Hinsicht wegen eines Zusammentreffens mehrerer Umstände unseres Falles noch viel größerer Schwierigkeit. Zuvörderst erstreckt sich die Nectheitsfrage von unserem Bilde, man kann wohl sagen

auf die Mehrzahl der sogenannten Holbein'schen Bilder überhaupt, sodaß schon aus diesem Grunde zweideutig wird, was überall als ächt Holbein'sche Malweise anzusehen sei. Zweitens ist Holbein, der überhaupt ein sehr versatiler Künstler war, sich im Fortschritte der Zeit in seiner Malweise nicht gleich geblieben, sodaß man aus der Nichtübereinstimmung eines Bildes in dieser Hinsicht mit diesem oder jenem ächten Bilde Holbeins nicht ohne Weiteres auf seine Unächtheit schließen kann; es gälte auf die Zeitepoche der Entstehung Rücksicht zu nehmen; aber von weitaus den meisten Holbein'schen Bildern, die unseren mit eingeschlossen, ist die Zeit der Entstehung nicht genau zu bestimmen, und die Untersuchung, wie und in welchen Grenzen die Holbein'sche Malweise überhaupt variiert hat, bisher weder erschöpft noch präcisirt. Endlich fügt der alte gelbe Firnißüberzug, mit dem das Darmstädter Bild noch behaftet ist, und den es unstreitig mit vielen anderen Holbein'schen Bildern theilt, während wieder andere davon befreit sind, zu diesen Schwierigkeiten der Beurtheilung eine neue nicht unerhebliche hinzu, denn der Eindruck des Colorits wird wesentlich dadurch verändert. Es haben daher zwar alle Kenner, die sich ernsthaft mit unserer Frage beschäftigt haben, auch Schlüsse auf die Malweise der beiden Bilder zu gründen gesucht, ja die meisten sich vorzugsweise darauf gestützt; aber, man muß es leider sagen, es finden so haarsträubende Widersprüche zwischen ihren Urtheilen in dieser Hinsicht, und zwar selbst bei Kennern gleichen Ranges statt, daß ich kein anderes sicheres Resultat als das der großen Unsicherheit dieses Kriteriums überhaupt daraus zu ziehen vermöchte. Eine gründlich durchgeführte vergleichende Betrachtung der Malweise beider Bilder mit anderen 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 Apercus, die mit einander streiten. Hoffentlich wird die künftige Confrontation beider Bilder, da sie mit einer Zusammenstellung möglichst vieler anderer Holbein'scher Arbeiten verbunden werden soll, auch in dieser Hinsicht zu etwas sichern Ergebnissen führen; hier aber muß ich darauf verzichten, auf das Kriterium der Malweise näher einzugehen, um nicht durch eine unfruchtbare Discussion widerspruchsvoller Ansichten resultatlos ins Weite geführt zu werden. Es giebt aber noch andere Kriterien, die wir in Betracht ziehen können, und fassen wir zunächst die ins Auge, welche für die von vornherein gar nicht selbstverständliche Aechtheit des Darmstädter Exemplares sprechen, wobei ich nur kurz bemerken will, daß allerdings die Mehrzahl der Kennerstimmen sich dahin vereinigt hat, die Holbein'sche Malweise im Darmstädter Bilde wiederzufinden — ja manche sehen sogar darin ein vorzugsweise charakteristisches Exempel der Holbein'schen Malweise; — daß aber auch dies Urtheil nicht

ohne erheblichen Einspruch geblieben ist, so daß, wenn auch eine überwiegende Wahrscheinlichkeit auf die überwiegende Zahl und das Uebergewicht jener Stimmen, doch keine objective Gewißheit zu gründen ist.

Entscheidender scheint Folgendes: man hat Gründe, das Darmstädter für das erstgemalte zu halten. Ist es aber das erstgemalte, so kann es nicht eine Copie des Dresdener sein, sondern, da überhaupt nur die Frage ist, welches von beiden Exemplaren das ächte sei, und ob nicht beide ächt sind, so kann, falls die Priorität des Darmstädter Bildes constatirt ist, dasselbe nur für das ursprünglich ächte Exemplar gelten, was zwar nicht ausschließt, daß das Dresdener Exemplar von der Hand desselben Künstlers, also auch ächt sei, aber doch für das Dresdener noch eine Frage übrig läßt, die danach für das Darmstädter nicht mehr besteht. Die Gründe aber, das Darmstädter Exemplar für das früher gemalte zu halten, liegen in der Beschaffenheit der Veränderungen, die zwischen beiden Bildern bestehen. — Heben wir hier nur das Auffälligste in dieser Hinsicht hervor. Vom Darmstädter zum Dresdener Bilde übergehend, sieht man die Madonna, so zu sagen, aus einem Zimmer, dessen Decke fast auf ihrer Krone lastet, in ein anderes mit frei und hoch sich darüber wölbender Decke treten; und das letzte Verhältniß erscheint so viel vortheilhafter, daß man sich nicht wohl denken kann, der Künstler habe die Madonna die Bewegung in umgekehrter Richtung machen lassen, wie es der Fall wäre, wenn das Dresdener Exemplar das erstgemalte, das Darmstädter das zweitgemalte ist. Etwas Entsprechendes, als der Madonna, begegnet aber auch den Nebenfiguren, die vor den Seitenpfeilern der Nische knien. Im Darmstädter Bilde lasten die Tragsteine dieser Pfeiler fast auf den Köpfen der darunter Knieenden, sodaß diese sich nicht erheben können, ohne unmittelbar anzustoßen; im Dresdener Bilde sind die Tragsteine höher hinaufgerückt, sodaß eine freiere Erhebung möglich ist. Im Darmstädter Bilde ist die Nische so eng, daß die Madonna nicht mit beiden Armen darin Platz hat, sondern mit dem einen Arme darüber hinausreicht und an den Tragstein des Pfeilers dieser Seite anstößt, im Dresdener Bilde ist die Nische weit genug, um die Madonna mit ihren beiden Armen ganz zu fassen. Kurz, die ganzen Verhältnisse des Bildinhaltes sind im Darmstädter Exemplare, wie ich sagte, gedrückter, und der Vortheil des Dresdener Exemplares ist in dieser Hinsicht so entschieden — ich appellire in dieser Hinsicht, einem ganz isolirt stehenden Urtheile Woltmanns gegenüber, auf das allgemeine Urtheil — daß man nicht wohl anders kann, als annehmen, der Künstler habe sich im Dresdener Bilde als dem zweitgemalten verbessernd über die unvortheilhaften Verhältnisse des Darmstädter Exemplares erhoben. — Nur folgender Gedanke würde sich noch etwa damit vertragen, daß doch das Darmstädter Exemplar das zweitgemalte sei: Wie, wenn das Darmstädter Exemplar als

spätergemaltes für einen engeren Raum bestimmt gewesen wäre als das Dresdener und nicht nur deshalb seine Dimensionen im Ganzen verkleinert worden, sondern auch der Inhalt enger zusammengeschoben, aber ohne wesentliche Veränderung der Größe der Figuren, womit sie freilich in ein gedrücktes Verhältniß kommen mußten? Vielleicht ist die Möglichkeit dieses Gedankens nicht schlechtthin abzuwerfen, doch bleibt es immer sehr unwahrscheinlich, daß der Künstler, sei er nun der erste Urheber oder ein Copist gewesen, einer solchen äußeren Rücksicht so viel von der Schönheit geopfert haben sollte; und warum hätte er nicht lieber mit der Verkleinerung des ganzen Bildes die Figuren in entsprechendem Verhältnisse verkleinert, womit der Nachtheil ihres gedrückten Verhältnisses weggefallen wäre? Also bleibt die Priorität des Darmstädter Bildes aus dem angegebenen Gesichtspunkte immer überwiegend wahrscheinlich; aus der Priorität aber folgt die Richtigkeit. Es giebt noch mehrere andere Punkte, die man im Sinne der Priorität des Darmstädter Bildes deuten kann, als: die vollendetere Darstellung der Madonna im Dresdener Bilde, die frischere Auffassung mehrerer Nebenfiguren im Darmstädter, einige sogenannte Pentimenti (Correcturen des Künstlers) im Darmstädter und ein sechster Finger (?) an der einen Hand des untenstehenden nackten Knäbleins; da jedoch diese Punkte theils minder schlagend sind, theils noch einer verschiedenen Auffassung, theils selbst noch Zweifeln unterliegen, welche die genaue Untersuchung bei der künftigen Zusammenstellung erst heben muß, so spreche ich hier nicht davon.

Zu den Gründen, welche sich aus der Priorität des Darmstädter Bildes für seine Richtigkeit ziehen lassen, treten aber noch historische Gründe, denen ich doch nicht gleiches Gewicht beilegen möchte, als die Gegner der Richtigkeit des Dresdener Bildes thun. Diese halten, auf Grund einiger neueren Entdeckungen Woltmanns, der alten Baseler Nachrichten von Fesch, dessen Großvater ein Exemplar unseres Bildes selbst besaßen, und der aus Amsterdam stammenden Angaben von Sandrart, die Zurückführung des Darmstädter Bildes auf Basel, ja auf den Besitz durch die Stifterfamilie selbst für gesichert, und es stellt sich hiernach die Geschichte des Darmstädter Exemplares vom Anfange herein im Wesentlichen so: Das Bild vererbte sich durch eine Enkelin des im Bilde selbst dargestellten Bürgermeisters Meier an ihren Gatten, den Großvater des Berichterstatters Fesch, wurde von demselben an einen Baseler Rathsherrn Iselin verkauft, ging aus dessen Nachlasse (um 1630) nach Amsterdam an den Künstler und Kunstmäkler Leblon über, von diesem an einen gewissen Buchhalter Köffert, und erscheint endlich (1709) in einem Amsterdamer Auktionskatalog der Herren Cromhout und Roskart wieder, welcher letztere Name nach der früher sehr unsicheren Rechtschreibung der Eigennamen mit „Köffert“ identificirt werden kann, und wonach dieser Roskart

für einen Nachkommen jenes Köffert zu halten wäre. Das Cromhout'sche Wappen aber findet sich noch jetzt mit einem anderen ähnlichen (Köffert'schen?) verknüpft am Rahmen des Darmstädter Bildes, und hat den Anknüpfungspunkt geboten, die Geschichte desselben auf diese Weise zurückzuverfolgen.. Mit dieser Zurückführung des Bildes auf die Stifterfamilie aber wäre die Aechtheit des Darmstädter Bildes am directesten erwiesen und bedürfte es gar keiner anderen Kriterien derselben. Inzwischen muß bemerkt werden, daß die Kette der historischen Data, auf welchen diese Zurückführung fußt, an einer gewissen Stelle einer unklaren Verwicklung unterliegt, von der wir noch zu sprechen haben. Es begegnen uns dabei Zweideutigkeiten und Widersprüche, welche jener Zurückführung auf die Stifterfamilie die Sicherheit entziehen, ja sogar möglich lassen, den Beweiskgang vom Darmstädter Exemplar auf das Dresdener zu übertragen.

Und nach all' dem: wenn jemand noch an der Aechtheit des Darmstädter Exemplares zweifeln will, so ist ein solcher Zweifel nicht schlechtin unmöglich; aber sollte man auch die historische Zurückführung noch anzweifeln, so treffen doch damit so überwiegende Wahrscheinlichkeitsgründe bezüglich der Malweise und Priorität zusammen, um dem Zweifel wenig Berechtigung zu gönnen; auch ist die Aechtheit des Darmstädter Bildes jetzt wohl allgemein acceptirt, und wenn ausnahmsweise Karl Förster die Ausführung und Ernst Förster einige Theile des Bildes Holbein absprechen möchten, so lassen doch auch sie die Anlage oder den Hauptbestand des Bildes als Holbeinisch gelten. Der Hauptstreit dreht sich jedenfalls nur noch um das Dresdener Bild, zu dem wir uns jetzt wenden, und zwar zunächst zu den Verdachtsgründen, die gegen dessen Aechtheit aufgestellt worden sind.

Im Grunde sind es nur zwei, die eine ernsthaftere Betrachtung verdienen, und denen auch Woltmann, der sie zuerst aufgestellt hat, das meiste Gewicht beilegt. Er fügt allerdings noch einige andere Gründe hinzu, diese glaube ich jedoch um so leichter im Interesse der hier gebotenen Kürze übergehen zu können, je leichter ihnen bei einer eingehenderen Betrachtung zu begegnen sein wird. In der Hauptsache kommen sie darauf zurück, daß Woltmann, nachdem er sich durch jene wichtigeren Momente von der Unächtheit des Dresdener Bildes überzeugt zu haben glaubt, nun fast Alles, was er im Dresdener Bilde nur anders als im Darmstädter findet, für schlechter und hiermit Holbein's weniger würdig oder für abhängig von einem Mißverständniß des Copisten erklärt, nicht ohne dabei in Widerspruch mit seinen eigenen früheren Ansichten und dem unbefangenen Urtheile Aller zu gerathen.

Von jenen ernsthafteren Verdachtsgründen knüpft sich der erste an die historischen Verhältnisse, welche oben bei der Geschichte des Darmstädter

Bildes kurz zur Sprache kamen. Zuvörderst kann es schon im Allgemeinen verdächtig erscheinen, daß das nach Vorigem als ächt anzusehende Darmstädter Exemplar früherhin in Amsterdam war, ebendaher aber auch das Dresdener Exemplar gekommen ist, da es ja, wie bemerkt, aus Amsterdam nach seinem Verkaufsorte für Dresden, d. i. Venedig, überging. Denn wenn es schon möglich wäre, daß einmal zwei ächte Exemplare durch Zufall in Amsterdam zusammengetroffen, liegt es doch näher zu denken, daß von dem ächten Darmstädter Exemplare eine Copie in Amsterdam gemacht worden und mit dem Ruf eines ächten Bildes nach Venedig gelangt sei. Und dieser Verdacht gewinnt zugleich eine Verstärkung und bestimmtere Gestaltung dadurch, daß, während nach Sandrart Leblon das Darmstädter Bild an den Buchhalter Rössert verkaufte, wie oben angegeben, nach Fesch's Angabe derselbe Leblon ein Exemplar unseres Bildes, was dann nur das Dresdener sein kann, an die französische Königin Wittve Marie von Medicis, während sie in den Niederlanden war, verkaufte. Dahin nämlich war die Königin aus Frankreich, wo sie wegen Zernürnissen mit ihrem Sohne Ludwig XIII. und dessen Minister Cardinal Richelieu gefangen gehalten wurde, im Jahre 1631 geflohen und hielt sich bis 1638 in Brüssel auf, Umstände, die sich für das Folgende von Einfluß zeigen werden. Offenbar also, sagt man, hat sich das ächte Bild, was Leblon aus Basel erhalten, das Darmstädter, unter seinen Händen verdoppelt. Er hat davon eine Copie machen lassen, und während er das ächte Bild an Rössert verkaufte, die Copie (das Dresdener Bild) der Königin Marie verkauft. Und als fernere Verstärkung des Verdachtes tritt noch hinzu, daß nach einer anderweiten Notiz der Charakter Leblon's als Kunstmäkler keinesweges unverdächtig war, denn er wird an einer gewissen Stelle*) geradezu als ein gewinnsüchtiger Schwindler bezeichnet.

Man kann nicht leugnen, daß alles dies zusammengenommen wirklich einen ernsthaften, nicht zu leicht zu nehmenden Verdacht begründet. Aber es ist eben auch Alles dabei zusammengenommen, was ihn begründen und verstärken kann, und, wie seither allgemein von den Gegnern des Dresdener Bildes geschehen, Alles bei Seite gelassen, was ihn abschwächen und heben kann. Rechnet man aber dies ebenfalls zusammen, so erleichtert sich der anfangs so schwer scheinende Verdacht fast bis zur Gewichtslosigkeit, um nicht zu sagen, er überträgt sich auf die andere Seite der Waage. Der Hauptverdacht gegen unser Bild knüpft sich daran, daß derselbe Leblon beide Bilder verkauft haben soll, das eine ächte an Rössert, das andere an die Königin Marie, während es doch ganz unwahrscheinlich wäre, daß er in den Besitz zweier ächter Exemplare gelangt sei; also müsse das Dresdener

*) Vgl. den oben angeführten Aufsatz von C. in den Grenzboten.

eine von ihm veranstaltete Copie sein. Aber hierbei sind die nicht miteinander stimmenden Angaben zweier Autoren als stimmend zusammengenommen, und Fesch's ausdrückliche Bemerkung, daß das aus der Stifterfamilie stammende Bild, was er bespricht, was sein Großvater, Gatte einer Enkelin des Bürgermeister Meier, selbst besessen, an Königin Marie (nicht an Löffert) gekommen, dahin verkehrt, daß es an Löffert gekommen, mithin vielmehr das von Löffert erkaufte Darmstädter als das Dresdener sei; wofür man nur geltend machen kann, einmal, daß Fesch's Bericht auch sonst an Ungenauigkeiten leidet, zweitens, daß, wenn wirklich Leblon eine Copie von dem ächten Bilde hat machen lassen — was doch gerade erst das zu Beweisende ist — bei der vorausgesetzten Aechtheit des Darmstädter Exemplars nicht dieses, sondern nur das Dresdener die Copie sein kann. Aber abgesehen von den Zweifeln, die man etwa noch gegen die Aechtheit des Darmstädter Exemplars erheben kann, und denen ich selbst kein Gewicht beilege, ist die Ungenauigkeit von Fesch's Angaben, wenn man sie doch einmal zugestehen muß, unstrittig an einem ganz anderen Punkt zu suchen, und wird es, wenn man seine Angabe nicht für gänzlich aus der Luft gegriffen ansehen will, nach Zusammenhalten aller Umstände wahrscheinlich, daß zwar wirklich das Dresdener Exemplar an die Königin gelangt sei, aber nicht durch Leblon und nicht in der Zeit, als Marie flüchtig in den Niederlanden war (wo sie gar nicht in der Lage gewesen und nicht in der Stimmung gedacht werden kann, das Bild zu kaufen), sondern daß sie es unmittelbar aus Basel selbst, während sie noch in Frankreich weilte, erhalten hat. Fesch aber, der offenbar nur von der Existenz des Einen Exemplars wußte, was sein Großvater besessen, aber von beiden etwas gehört haben mochte, von einem, daß es an Leblon, vom anderen, daß es an die Königin Marie gelangt sei, warf nun beides dahin zusammen, daß er das Bild durch Leblon an die Königin, von deren Aufenthalt in den Niederlanden er wußte, gelangen ließ. Hierfür spricht namentlich auch, daß Fesch für den Verkauf des von ihm besprochenen Bildes an die Königin denselben Verkaufspreis angibt, wie Sandrart für den Verkauf des Darmstädter an Löffert, nämlich 3000 Gulden. — Also statt einer Verdoppelung des Bildes durch Leblon vielmehr eine Verschmelzung zweier Bilder durch Fesch. — Ich sagte: die Königin war als Flüchtling in den Niederlanden weder in der Lage noch in der Stimmung, das Bild, namentlich ein so theures Bild, zu kaufen. Sie befand sich während der ganzen Zeit ihres Aufenthaltes in den Niederlanden in prekären Verhältnissen, bot vergeblich Alles auf, um Mittel zu einem Kriege gegen Frankreich zusammenzubringen, ihr Leibgedinge war eingezogen; sie verpfändete ihre Juwelen, mußte sogar später aus Mangel ihre Domestiken entlassen, es wird von einem täglich zunehmenden „pitiable state“

derselben gesprochen; wie sollte sie da Geld und Interesse gefunden haben, ein Bild um einen für damalige Zeit so hohen Preis von 3000 Gulden zu kaufen? Hingegen konnte sie beides wohl gefunden haben, als sie noch Königin in Frankreich war; denn sie war eine sehr kunstliebende Herrscherin und hat in Frankreich große Summen für Kunstwerke verausgabt. Ueberdies findet sich bei Fesch eine bläher viel zu wenig oder nicht triftig berücksichtigte Randnotiz, mit der eigenen Angabe des Baseler Käufers Iselin, wonach im Widerspruch mit dem Haupttext Fesch's, der das Baseler Bild um 1630 aus dem Nachlasse Iselins an Leblon übergehen läßt, dasselbe wirklich schon um 1606 von Iselin für den französischen Gesandten erworben wurde*). Iselin aber mußte besser wissen als Fesch, an wen er das Bild verkauft hat. Hätte aber doch die Königin das Bild in den Niederlanden von Leblon erworben, so hätte es ja von Brüssel, wo sie sich aufhielt, nicht aber von Amsterdam nach Venedig übergehen müssen, was schon allein so ziemlich hinreicht, dem Verdacht den Boden zu entziehen; denn wenn schon man die Hypothese aufstellen kann, es sei von Brüssel nach Amsterdam zurückgelangt, so verliert doch eine Hypothese um so mehr an Halt, je mehr sie sich auf andere Hypothesen zu stützen nöthig findet.

Jedenfalls scheint es mehr als gewagt, aus so widerspruchsvollen, zweideutigen Daten ein sicheres Argument gegen die Aechtheit des Dresdener Bildes ziehen zu wollen, da man viel eher ein Bestätigungsmoment daraus ziehen kann; ein sicheres Resultat ist aber weder nach der einen noch anderen Seite daraus zu entnehmen. An sich kann es freilich nicht für unwahrscheinlich gelten, daß ein gewinnsüchtiger Kunsthändler einmal irgendwo und irgendwann das ächte Bild verdoppelt habe, denn Holbein's Bilder waren schon frühe sehr gesucht; aber eben so wahrscheinlich, als man dies finden mag oder noch wahrscheinlicher kann man es finden, daß es ursprünglich zwei ächte Exemplare, ein als Motivbild für die Kirche und ein als Familienbild für das Haus bestimmtes gab. Denn das Bild ist wirklich beides zugleich. Möglich auch, daß beide Exemplare für zwei verschiedene Zweige der Familie bestimmt waren. Daß zwei ächte Bilder einmal in Amsterdam zu-

*) Wörtlich so: „Tabula haec fuit avi nostri Remigii Faeschii Consulis, unde Lucas Iselius eam impetravit pro legato Regis Galliarum, uti ferebat, et persolvit pro eadem centum coronatos aureos solares, anno circa 1606.“ Der starke Ausdruck: „impetravit pro legato“ läßt der allerdings noch möglichen Ausflucht, daß das Bild doch nicht an den Gesandten Frankreichs gelangt sei, wenig Raum. Auch hätte Fesch in diesem Falle die ganze Angabe, daß es doch an den Gesandten Frankreichs hätte kommen sollen, als interesselos bei Seite gelassen, oder den Widerspruch mit der frühern Angabe im Haupttext, daß das Bild aus Iselins Nachlasse an Leblon gelangt sei, durch die ausdrückliche Bemerkung, daß es nicht wirklich an den Gesandten gekommen sei, gehoben. Da er aber dies nicht vermochte, stehen beide Angaben unvermittelt nebeneinander. Uebrigens lassen sich Punkte angeben, welche Fesch zu der unrichtigen Angabe im Haupttext wohl verführen konnten, nur daß es hier zu umständlich sein würde, darauf einzugehen.

sammengetroffen sind, kann freilich nur als ein Zufall, aber doch als ein nicht zu unwahrscheinlicher Zufall gelten, da von jeher ein lebhafter Kunstverkehr in Amsterdam stattgefunden zu haben scheint. Andererseits steht dem Verdachte, daß das Dresdener Exemplar eine betrügerische Copie des Darmstädter sei, die Thatsache der beträchtlichen Veränderungen entgegen, die sich zwischen beiden finden; denn es fehlt zwar nicht an Beispielen, daß alte Meister, Maler wie Kupferstecher, wenn sie sich auf die Copie von fremden Bildern einließen, beträchtliche Veränderungen daran vorgenommen haben, (wie denn unter Anderen Rubens in dieser Hinsicht genannt wird); aber dann handelte es sich nicht darum, mit der Copie zu täuschen; und Niemand, der ein falsches Cassenbillet ausgeben will, macht es absichtlich anders als das Original. Zudem spricht der Charakter der Veränderungen viel mehr für das selbständige 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. Wo gibt es nur eine Analogie solcher Veränderungen bei einem Copisten? Woltmann selbst hat dies früher ganz in unserem Sinne gesagt, jetzt freilich anders.

Genug von dem historischen Verdachtsgrunde gegen die Aechtheit der Dresdener Madonna; jetzt zu dem andern, der aus der vergleichenden Betrachtung beider Exemplare geschöpft ist.

Das Kleid der Darmstädter Madonna ist, wie früher bemerkt, ursprünglich blau, jetzt durch den Einfluß des gelben Firnisses bläulich-grün; das Kleid der Dresdener Madonna von vornherein grün. Nun sagt man: der Madonna ein grünes Kleid zu geben, ist gegen alle Convention; wenn sie doch im Dresdener Exemplare ein solches trägt, kann dies nur daher rühren, daß der Copist des Darmstädter Bildes ein grünes Kleid im Originale vor sich sah und nachgemacht hat. Auch dieser Verdachtsgrund ist der Beachtung werth; aber Folgendes ist zu entgegenen. Erstens ist das Kleid der Darmstädter Madonna verhältnißmäßig licht bläulichgrün, das der Dresdener rein dunkelgrün; also hätte der Copist das Kleid der Darmstädter Madonna nicht nachgemacht, wie er es gesehen, und zerfällt gewissermaßen hiermit der Einwand in sich selbst. Man könnte nur etwa entgegenen: der Copist nahm doch von dem bläulichgrünen Kleide der Darmstädter Madonna Anlaß, das Kleid in der Copie überhaupt grün zu machen, machte es aber nun gleich ganz grün, da er sich überhaupt nicht streng an das Original hielt. Aber warum, wenn er sich doch überhaupt nicht streng an das Original hielt, machte er es nicht lieber gleich ganz blau, da einem so geschulten Künstler die conventionelle Farbe des Madonnenkleides, falls eine solche feststand, nicht unbekannt sein konnte. Da ist es doch viel wahrscheinlicher, daß der

ursprüngliche Künstler selbst ein Motiv hatte, das Kleid einmal blau, das anderemal grün zu malen; und an ein solches wird sich denken lassen. Nun bestand aber nicht einmal zu Holbein's Zeit eine bestimmte Convention betreffs der Farbe des Madonnenkleides. Denn weit entfernt, daß es immer blau gewesen, sieht man es in den Bildern aus jener Zeit auch roth, auch weiß, auch goldbrokaten, und daß Grün von den Farben des Madonnenkleides ausgeschlossen gewesen, stünde durchaus noch zu beweisen. Nach dem unmittelbaren Anblick kann man sogar genug grüne Madonnenkleider aus jener Zeit finden; besuche man nur in dieser Hinsicht, was uns hier am nächsten liegt, die altdeutschen Zimmer im Leipziger und Dresdener Museum; ja, in einem Bilde unseres 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 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 genommen werden müßte), finde ich weder von Woltmann noch sonst wo geführt; und nur auf eine solche könnte sich der Einwand stützen. Sei es aber auch, daß Grün sonst nicht leicht zum Kleide der Madonna gewählt wurde, so konnte doch Holbein folgenden Grund haben, es in einem beider Exemplare zu wählen. Nachweislich hat Holbein öfters in den Madonnen und heiligen Frauen seiner Bilder die Frauen oder Töchter der Besteller oder Stifter dieser portraitiert und ihnen nicht nur die Züge derselben geliehen, sondern ich kann auch wenigstens einen Fall anführen, wo er mit den Zügen das ganze weltliche Kleid einer solchen auf eine heilige Elisabeth übertragen hat. Nicht unwahrscheinlich, daß etwas Aehnliches auch bei unserm Falle statt fand. Blickt doch das Portraitartige noch durch die Züge unserer Madonna durch, und die schon mehrfach hervorgehobene Aehnlichkeit derselben mit dem unten knien- den halbwüchsigem Jüngling oder Knaben spricht auch dafür, daß nur ein weibliches Glied der Familie in ihr idealisirt dargestellt worden sei. Hiernach aber ist es sehr denkbar, daß Holbein in dem einen, dem für die Kirche bestimmten Bilde der Madonna, das jedenfalls gewöhnlichere blaue Kleid, im anderen, dem Hausbilde, das grüne Staatskleid gab, was die betreffende Person tragen mochte. War doch wirklich das parallelsfaltige Kleid, was die Madonna trägt, ein Costüm der Zeit, indes Holbein der Madonna sonst immer nur ein Kleid mit gebrochenen Falten gegeben hat; auch stimmt das lose um den Leib geschlungene rothe Band mit fallenden Zipfeln noch besser zu einem häuslichen als einem heiligen Kleide. Ja, liegt nicht die einfachste

Erklärung vielleicht darin, daß Holbein, nachdem er erst die malerische Wirkung dieses rothen Bandes auf einem blauen Kleide erprobt, beim zweiten Bilde meinte, es würde noch besser zu Grün stehen, dessen Nachdunkeln freilich den ursprünglichen Erfolg nicht mehr recht beurtheilen läßt. Holbein scheint sich überhaupt nicht gern in beiden Bildern ganz wiederholt zu haben, und hatte natürlich in dieser Hinsicht gerade das entgegengesetzte Interesse, als ein Copist.

Ich gebe zu, daß, da nach der Umkehrung eines bekannten Sprichwortes viele Hasen nicht des Hundes Tod sind, es erwünschter wäre, wenn statt der vielen unbestimmten Möglichkeiten, den Einwand abzulehnen, ein einziger Grund zu Gebote stünde, der ihn niederschläge; aber der Einwand scheint mir doch auch zu wenig scharfe Zähne zu haben, um es nicht für genug zu halten, seiner drohenden Geberde mit entsprechender Geberde zu begegnen.

Und nun, nachdem ich gezeigt zu haben glaube, daß keinem von beiden Haupteinwänden, die sich gegen die Aechtheit unseres Bildes aufstellen ließen, eine durchschlagende Kraft zukommt, halten wir denselben auch die positiven Gründe gegenüber, die für die Aechtheit sprechen und jenen Einwänden mehr als die Waage zu halten vermögen.

Erstens ist es die alte Tradition der Aechtheit, die zwar für sich allein keine Sicherheit gewährt, aber doch gegen nicht minder unsichere Gegengründe mit ins Gewicht fällt, und die historischen Data mindestens ebenso gut als das Darmstädter Exemplar zu ihrer Stütze in Anspruch nehmen kann.

Zweitens ist schon erwähnt worden, daß man Gründe hat, die ursprüngliche Entstehung zweier ächten Exemplare für wahrscheinlich zu halten, indeß die großen Veränderungen, welche zwischen beiden Exemplaren bestehen, der gegentheiligen Wahrscheinlichkeit, daß das Dresdener Exemplar eine betrügerische Copie des Darmstädter sei, widersprechen. Endlich drittens, — und hierin liegt ein Hauptgewicht — wenn Holbein nicht der Künstler unseres Bildes war, dasselbe eine Copie von fremder Hand ist, so weiß man diese fremde Hand nicht zu finden, und sind die Gegner der Aechtheit unseres Bildes in dieser Hinsicht in voller Verlegenheit geblieben; ja nach einem verunglückten Versuche, den Wornum gemacht hat, hat man sich diese Verlegenheit selbst eingestehen müssen. Nun ist es aber doch sehr mißlich, durchaus eine Copie in unserem Bilde sehen zu wollen, und durchaus keinen Copisten dazu aufzutreiben zu können. Das heißt doch die Behauptung der Copie schwebt in der Luft.

Und hierzu füge ich nun noch eine scheinbar unbedeutende Kleinigkeit, in der ich doch, wie überhaupt in Kleinigkeiten öfters die stärksten Kriterien liegen, die größte bindende Kraft für die Aechtheit unseres Bildes sehe. Es ist erwähnt, daß das Kind der Darmstädter Madonna lächelt, während das der

Dresdener das trübselige Aussehen eines kranken Kindes hat. Was in aller Welt hätte einen Copisten bestimmen können, aus dem lächelnden Christkinde des Originalen ein krank aussehendes Kind zu machen? Worum will in dem veränderten Ausdrucke nur ein Ungeschick des Copisten sehen; diese Ausflucht aber ist selbst ungeschickt. Der verschiedene Ausdruck hängt in der Hauptsache daran, daß beim Darmstädter Kinde die Mundwinkel leicht herausgezogen, beim Dresdener herabgezogen sind; die Richtung der Mundwinkel aber kann kein Schüler verfehlen und verwechseln, geschweige ein Meister, als welcher sich der Künstler des Dresdener Bildes sonst beweist. Es muß eine bestimmte Absicht der Veränderung des Ausdruckes vorgelegen haben, eine solche ist für einen Copisten schlechterdings nicht, hingegen leicht für den ursprünglichen Meister selbst zu finden, unter Voraussetzung einer auch sonst wahrscheinlichen Deutungsansicht, die aber in unserem Falle nicht bloß präferirter Weise angenommen zu werden braucht, sondern durch den veränderten Ausdruck des Kindes zugleich mit bewiesen wird, sofern sich gar keine andere Erklärung davon geben läßt, als unter solidarischer Voraussetzung der Richtigkeit und dieser Deutungsansicht zugleich. 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 schlechtthin oder auch, nach Holbeins sonst erwiesener Neigung zu Doppelrollen, das Christkind mit Bügen des kranken Kindes 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 noch gedrückt genug aussehenden Kindes, ein zweites Mal den Ausdruck der Kränklichkeit des Kindes gegenüber dem lachenden Ausdruck des unten als geheilt entlassenen Kindes bevorzugen. Beides hängt in derselben Idee zusammen, und da der Künstler nicht beides zugleich in demselben Bilde darstellen konnte, ließ er beide Bilder sich dazu ergänzen; wogegen, wenn man, sei es die Richtigkeit des Dresdener Bildes oder jene Deutungsansicht antasten will, keine Rechenschaft von der Veränderung des lächelnden Christkinds in ein krankes Kind überhaupt zu geben ist.

Wie nun stellen sich die Gegner der Richtigkeit des Dresdener Bildes gegen dieses Argument dafür? Da sie es nicht zu widerlegen wissen, so ignoriren sie es, und machen nur das Lächeln des Darmstädter Kindes für sich gegen die Deutung auf ein krankes Kind geltend, indeß dieses Lächeln zusammen mit dem krankhaften Ausdrucke des Dresdener Kindes den schönsten Beweis dafür liefert. Und man sollte doch einen Beweis, der sicher auf zwei Füßen steht, nicht damit widerlegen wollen, daß man den einen beider Füße unterschlägt. Uebrigens gibt es noch genug andere Gründe für jene Deutung, wovon die bindendsten in dem Verhältniß des unteren nackten Knäblein zum oberen und in dem Dasein einer Holbein-

ſchen Handzeichnung von entsprechender Deutung (Nr. 65 des Baseler Museums) liegen, vor welcher die Gegner dieser Deutung auch am liebsten die Augen schließen möchten; nur kann ich hier nicht näher darauf eingehen, um nicht von Erörterung der Richtigkeitfrage in die der Deutungsfrage abgeführt zu werden.

Ziehe ich nun endlich das Résumé, so komme ich, um nicht letzterer Kleinigkeit ein übertriebenes Gewicht beizulegen, darauf zurück, daß die Richtigkeit keines beider Exemplare als absolut erwiesen, doch von beiden als überwiegend wahrscheinlich gelten kann. Gegen das Dresdener Exemplar lassen sich allerdings mehr Verdachtsgründe erheben, als gegen das Darmstädter, aber es sprechen auch noch positivere Gründe dafür. Ein durchschlagender Grund, die alte Tradition der Richtigkeit des Dresdener Bildes zu verlassen, ist jedenfalls bis jetzt nicht gefunden, und was man dafür ausgegeben hat, ist es nicht. Bei dieser Sachlage aber kann meines Erachtens sich der Freund des Dresdener Bildes wohl beruhigen und weiter müßte ich die Vertheidigung desselben nicht zu treiben. Denn von einer vollen Sicherheit ist in der ganzen Frage überhaupt nicht zu sprechen; dazu ist sie viel zu sehr durch Unklarheiten und Widersprüche in den historischen Daten und den Urtheilen der Kenner verwickelt. Und was thut's zuletzt, wenn noch ein Rest von Zweifel nach beiden Seiten übrig bleibt? Er wird nur beitragen können, das Interesse an der vergleichenden Betrachtung beider Bilder fortgehend wach zu erhalten und durch Anregung immer neuer Discussionen und Forschungen das Kunstleben selbst zu fördern.

Fechner.

Bevölkerungs-Fragen.

Die Frage, ob eine rasche und starke Zunahme der Bevölkerung im Allgemeinen wünschenswerth sei, ist zu verschiedenen Zeiten sehr verschieden beantwortet worden. Im vorigen Jahrhundert herrschte die Bejahung vor, in diesem eher die Verneinung. Allerdings waren die Schriftsteller, welche jene hauptsächlich vertraten, Deutsche: Süßmilch in Berlin, dessen Buch von der „göttlichen Ordnung in den Veränderungen des menschlichen Geschlechts“ zwei Jahre nach der Thronbesteigung Friedrichs des Großen (1742) erschien; und Sonnenfels in Wien, der zwei Jahre nach der Beendigung des siebenjährigen Krieges (1765) seine „Grundsätze der Polizei, Handlung und Finanzwissenschaft“ veröffentlichte, in denen die Lehre von dem Segen starker Volks-