

kennen welches ihr vornehmster Gebrauch ist: die gefalteten Hände, ja die Stirn darauf ruhen zu lassen. Rückt man aber eine solche mit untadeligem Feingefühl gezeichnete Figur mechanisch vom Boden in die Höhe, so löst sich der natürliche und wünschenswerthe Zusammenhang mit der Stütze auf: wir haben das Dresdener Bild, das in diesem Punkt eben so hinter der originalen Feinheit des Darmstädter zurückbleibt, wie im Ausdruck des Bürgermeisterkopfes.

Man sagt weiter auf Seite der Gegner: „So lange nicht der Maler des Dresdener Bildes in einem andern als Holbein sicher nachgewiesen ist, kann nur Holbein selbst der Urheber dieser Trefflichkeit sein.“ Nun wäre es allerdings, zum Theil um den Streit gänzlich abzuschneiden, zum Theil auch an sich ganz interessant, denjenigen kennen zu lernen dessen mäßige Arbeit sich des unerbittlichen Glückes zu erfreuen gehabt hat sich über ein Jahrhundert im Glanze des Holbein'schen Namens zu sonnen. Aber nöthig ist ein solcher Nachweis nicht, um dem negativen Resultat des Madonnen-Vergleichs die Sicherheit einer wissenschaftlich feststehenden Thatsache zu geben: die Dresdener Madonna rührt in keinem Theil von Holbein her. Unendlich viele und zum Theil sehr vorzügliche Originalwerke schmücken die Räume unserer Gallerien als „unbekannt.“ Sollte sich nicht noch viel leichter ein Copist dem forschenden Auge entziehen, um so mehr, als beim Copiren immer etwas von der eigenen Manier ausgeht und also selbst der bekannte Meister leicht unkenntlich wird?

Ferner ist es viel leichter mit vollkommener Sicherheit zu sagen: „Der und der ist nicht der Meister dieses Werkes,“ als weiter mit derselben Zuverlässigkeit zu bestimmen: „Dieser andere ist der Meister.“

Wer will da die Möglichkeit behaupten daß der Copist überhaupt jemals zu finden sei? Das ist aber auch nur eine interessante, keine wichtige Sache. So viel steht fest: daß in den ersten hundert Jahren nach Holbeins Tode hundertweise holländische und andere, namentlich durch die italienische Schule gelaufene, Künstler existirt haben die eine solche Copie sehr viel besser hätten machen können als das Dresdener Bild mit seinen tausend effectiven Stümpereien gemacht ist. So eine Copie wie die nach Raphaels belle jardinière von Karel van Mander in Dresden — um ein ganz nahe liegendes Beispiel zu nennen — ist, was treue Wiedergabe der eigenthümlichen Schönheiten des Originals und tüchtige sichere Maltechnik betrifft, der Dresdener Madonnen-Copie, die sich Holbeins Namen angemacht hat, unendlich überlegen. W. Vobe's Vermuthung daß Franz Francken der vielgesuchte Künstler sei, kann sich ja möglicherweise bestätigen, was hat jedenfalls den Werth daß wieder einmal eine competente kundige Hand nach derselben Richtung weist, nach der auch alle übrigen ausgespäht haben.

Vergleicht man die beiden Madonnen-Exemplare besonders mit Rücksicht auf das Verhältniß ihrer Abweichungen und ihrer Uebereinstimmungen miteinander, so befremdet es daß derselbe Künstler welcher sich in den allgemeinen Verhältnissen der Composition große Freiheiten herausgenommen, sich in den allerpenibelsten Details auf das strengste an sein Vorbild angegeschlossen hat. Dieß scheint doch wohl nur für einen Copisten wahrscheinlich zu sein, der sich aus eigenem oder fremdem Antriebe zu einigen mechanischen Veränderungen der Composition verstieg, darüber hinaus aber nichts zu ändern wagte. Stellte sich Holbein, wie die Vertreter des Dresdener Bildes sagen, frei über sich selbst, und corrigirte seine ursprüngliche Composition, so mußte er einer solchen Verbesserung so hohen Werth beilegen, daß er sie in einer seiner Kunst überhaupt würdigen Weise durchführte. Holbein, der sich mit ein paar mechanischen Aenderungen selber corrigirt und in allen wesentlichen Theilen seiner Technik hinter sich selbst zurückbleibt, ist ein Unding.

Und wenn es sich noch nur um Flüchtigkeiten und nicht gleichzeitig auch um die entschiedensten Stylosigkeiten handelte! In dieser Beziehung muß immer wieder auf die decorativen Details, und zwar vor allem auf die verschlechterten ornamentalen Motive in der Architektur zurückgegriffen werden. Solche Dinge sind wichtig für die Zeitbestimmung, und wenn sie auch nicht immer die genaue Datirung geben, namentlich in Copien nach älterem, wo der nachgebildete Styl-Charakter immer einen etwas hindernden Einfluß ausübt, so steht doch leicht der terminus ante quem non, das früheste mögliche Datum, fest. Das ist auch hier der Fall, und das ist auch von der Gegenseite im Streite gefühlt; daher die Bemühungen diese tektonischen Bedenken zu beseitigen.

Holbeins Architektur ist, wie die aller Maler, häufig nicht vorwurfsfrei, wenn man sie als wirklich gebaute oder zu bauende betrachtet. Hingegen zeigt sie immer seinen Sinn für Verhältnisse und besonders für tektonische Folgerichtigkeit. Unter allen Holbein'schen Zeichnungen konnte man nur ein einziges Beispiel zeigen wo die statische Function nicht in der Form des Bautheiles zum leicht verständlichen Ausdruck kam, und dieses Beispiel — war nur ein scheinbares, mußte nach genauer Untersuchung aufgegeben werden.

Wie überhaupt, so auch im Darmstädter Bilde, beweist Holbeins Architektur tektonischen Sinn: ein zweigliedriger Architrav über der Nischenwand wächst in zwei über einander vorkragende Console aus. Ueber Architrav und Console läuft ein beendigendes Leisichen hin, und über der ganzen Oberfläche dieses Unterbaues — die Console mit eingeschlossen — wölbt sich die Nischenhalbkuppel. Im Dresdener Bild ein einfacher Architrav, vorn rechtwinkelig abgeschnitten. Vor die Stirn der Nischenwand ein schwacher Pilaster gesetzt, der so in ein zweitheiliges Capital — ohne tektonischen Zusammenhang mit dem Architrav — endigt, daß das untere Glied aus einer volutenförmigen Aufrollung des Pilasters selber besteht. Das schützende Glied wird also von oben her angewickelt und — für das Gefühl — allmählich aufgewickelt. Eine Beendigungsform (Leisichen) fehlt, und die Kuppel wölbt sich nur über dem Architrav, nicht auch über der Fläche des Pilaster-Capitals. Das ist ein tektonischer Widerspruch, den man dem Urheber des Darmstädter Bildes nicht unterschreiben darf.

Mit den Veränderungen des Teppich-Musters ist es dieselbe Sache. Man sagt: Holbein könne nicht Lust gehabt haben ein zweitesmal auf einen Teppich große Sorgfalt zu verwenden. Das Porträt des Gyze im Berliner Museum mit seiner prächtigen Tischdecke, die dem Darmstädter Teppich nichts nachgibt, könnte beweisen daß Holbein sich nicht scheut bei wiederkehrender Gelegenheit dieselben Nebendinge mit demselben Fleiße zu gestalten; selbst bei Wiederholung derselben Bilder zeigt sich keine Widerwilligkeit und Ungebuld alles wieder mit Liebe und Verständniß zu gestalten. Jedenfalls konnte und durfte Holbein nicht den Charakter verändern. Es verschlägt nicht so viel daß die Farbenscala in der Wiederholung ärmer, daß die Harmonie der Töne greller und trockener, daß das Muster in unwesentlichen Partien etwas anders geworden ist; das könnte man allenfalls der Unlust des sich wiederholenden Künstlers zu gute halten, der durch Vereinfachung über die Sache hinweg zu kommen und durch Neuerungen sie sich interessant zu machen suchen mochte. Aber in dem Einsatze zwischen den quadratischen Hauptfeldern des Musters ist der Styl-Charakter des persischen Teppichs verlassen: an Stelle des geometrischen Musters im Darmstädter Bild ist ein breit und schwer geschwungener Renaissance-Schnörkel getreten, von einer Form die vor dem Ende des 16ten Jahrhunderts vorkommen zu sehen jeden Kenner der Entwicklung des Ornaments befremden muß. Zeugt die Gleichgültigkeit gegen den Styl des Teppich-Musters schon gegen Holbeins Urheberschaft, so verräth sich in dem Charakter der eingeschmuggelten Form vollends der spätere Nachahmer.

Wer sich weiter für die Sache interessiert, den verweisen wir auf die meisterhafte vergleichende Beurtheilung der Technik beider Bilder von J. A. Crowe (im „Neuen Reich,“ Nr. 37); was dort ausgesührt ist, darf daher als bekannt vorausgesetzt werden. Niemand der unbefangen sieht, wird anstehen Crowe heizupflichten wenn er, nach dem Hinweis auf die zu Dresden vereinigten Hauptbilder Holbeins, sagt: „Kein einziges dieser Meisterstücke das nicht in der Technik an die Darmstädter Madonna erinnerte, kein einziges das nur dazu führen könnte das Dresdener Bild als Original anzuerkennen.“ Ganz ähnlich urtheilt Schnaase (an derselben Stelle Nr. 45), und A. v. Zahn hat im „Dresd. Journal“ (und daraus in der „Zeitschr. f. bild. Kunst“) noch so viele und treffende Bemerkungen hinzugefügt, daß kaum noch etwas in dieser Richtung zu wünschen übrig bleibt.

Traurig sieht es dagegen im Heerlager der Dresdener aus. Ganz verunglückt ist der Versuch von Albert Jansen („Die Echtheit der Holbein'schen Madonna in Dresden, bewiesen von Albert Jansen“). Der Verfasser geht von einer unbewiesenen Voraussetzung aus, verwendet das vorliegende Material mit Willkür, und untergräbt schließlich seine eigene Voraussetzung, nämlich die Echtheit des Darmstädter Bildes, indem er Verdacht gegen diese erhebt durch Raisonnements die nur beweisen daß er die sehr speciellen und unbedingt zuverlässigen archaischen Erhebungen über die Schicksale der Holbein'schen und der Meyer'schen Familie kaum vom Hörensagen kennt. Die „Erklärung der Dresdener Künstler,“ welche sie der Erklärung des größeren Theils der deutschen Kunstgelehrten entgegen gesetzt haben, zeigt nur wie der Sinn dieser letzteren Erklärung von ihnen mißverstanden worden ist. Man durfte wohl den Unterzeichnern dieser letzteren Erklärung, die ja doch Männer sind, zutrauen daß sie nicht die kindische Vorstellung haben konnten mit einem „sic volo, sic jubeo“ eine Frage zu beseitigen die vielleicht gar nicht vor ihr Forum gehörte, und die leicht nicht spruchreif war. Sie haben nur, wozu sie wohl berechtigt waren, Zeugniß ablegen wollen von der Ueberzeugung die sich ihnen gemeinsam, in dem Moment der für die möglichst unbügelte Entscheidung gegeben war, als die richtige aufgebrängt hatte; sie haben zu dem Zwecke nur die großen Hauptsachen, auf die es für die Wissenschaft ankommt und über die sie in gleichmäßiger Richtung klar geworden zu sein glaubten, in scharfer Fassung formulirt, es jedem Einzelnen überlassend sich die speciellen Gesichtspunkte, die hiemit noch nicht erlebigt sind, und die neuen Fragen