

Zeitschrift: Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift
Band: 1 (1897)

Artikel: Die Zettersche Madonna von Solothurn
Autor: Holbein, Hans
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-573803>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Auf einmal weiß sie alles. Im Boot — im See — im Wasser — hui! die Kälte und die Angst! Aber nun — warum ist sie hier allein mit den Fremden? Ein grauenhafter Schrecken packt sie: „Menele! wo bist du? oh, Menele ischt net do! Fräulein, Fräulein, wo ischt mei' Menele?“

Der fremde alte Herr macht eine beschwichtigende Handbewegung: „Ruhig halten. Nicht aufregen. Wie geht's Ihnen denn jetzt?“

Kätterle starrt ihn an, dann das Fräulein, das den Kopf gesenkt hält. „I weiß scho', wie's mir gange ischt, o du mein! Bin im See gwe'; — hant Se mi usezoge? Aber — mei Menele, meine Kamrädin, wo mit mir im Boot war, wo ischt sie?“

Der Herr zuckt abwehrend die Schultern: „Nicht gefunden bis jetzt; man sucht noch.“

„Net g'funde? Oh, du mein Heiland! No kann i net mit Ihne gah', no will i's suche! Heut isch mei Bündelsttag — Sausersontag — i mueß furt.“

Mit Händen, die im Schüttelfrost beben, versucht sie die Wagenthür zu öffnen.

Eine warme Hand legt sich auf die ihren: „Es hilft nicht mehr. Sie müssen sich drein schicken. Danken Sie Gott, daß wir Sie retten konnten.“

Da schlägt sie in lautem Jammer die Hände vor's Gesicht, und schreiend tönt's von den bläulichen Lippen: „Oh, läg' i drunte für di, Menele! O wenn i doch auch schterbe thät! Warum hant Se net lieber mein Menele us 'm See zoge!“



Die Zetter'sche Madonna von Solothurn

von Hans Holbein dem Jüngern vom Jahre 1522.

Ihre Geschichte,

aus Originalquellen ergänzt und zusammengestellt von F. A. Zetter-Collin, Solothurn.

Mit drei Abbildungen.

I. Fortsetzung.



Holbein malte das Bild 1522 in Basel, wahrscheinlich für die LiebFrauentapelle des St. Ursusministers in Solothurn; denn der zur Linken der Madonna stehende Ritter ist St. Ursus aus der thebäischen Legion, der Patron der Stadt. Zur Rechten steht Bischof St. Martinus, einem Armen Almosen spendend. Aus dem architektonischen Teile des Bildes zu schließen, scheint dasselbe in engster Verbindung mit dem Gebäude, für welches es bestimmt war, gestanden zu haben, da der durch Eisenstangen zusammengehaltene Gewölbebogen wahrscheinlich eine Halle von ähnlicher Konstruktion abschließen mußte. Der Bogen öffnet die Aussicht ins Freie, und das reine, durchsichtige Blau des Himmels bildet den natürlichen Nimbus der Madonna, der zunächst am Haupt in ein zartes Mondlicht übergeht (Vergl. Tafel in Heft 15).

Die Madonna selbst, auf einem Stuhle sitzend, der ganz vom reichen Faltenwurfe ihres Mantels bedeckt ist, hält das Kind mit beiden Händen auf ihrem Schoße fest. Ihr sanft geneigtes Antlitz ist durch die Mutterfreude zur höchsten Verklärung erhoben und zeigt die idealisierten Züge von Holbeins Frau. Da nun das Bild zwei Jahre nach Holbeins Vermählung mit Witwe Elisabeth Schmid, also in seiner blühendsten Epoche, entstand, so ist wohl anzunehmen, daß auch sein Erstgeborner, Philipp, der nachherige Goldschmied zu Paris, zum Modelle des unübertrefflich individuellen Christkundes diente.

Eine Stufe tiefer, auf welcher links (vom Bilde aus) des Meisters Monogramm mit der Jahrzahl 1522, nebst den in den reich gemusterten Teppich eingewirkten Stifterwappen sich befindet, und einen Schritt hinter der Gottesmutter stehen zu beiden Seiten derselben die Heiligen Martinus und Ursus in feierlicher Haltung, als Vertreter der beiden Hauptstände des Mittelalters, des Priester- und des Rittertums.

Martinus, der berühmte Bischof von Tours, angethan mit allen Insignien der bischöflichen Würde, ist als besonderer Freund der Armen noch dadurch bezeichnet, daß er mit ausgezogenem Handschuh einem mit dem Ausdruck des höchsten Vertrauens und Dankes zu ihm aufblickenden Bettler einige Goldstücke in das zierlich gearbeitete Holzküßelchen legt. Der Bischof trägt die Casula alten Stiles von violetter Farbe mit dem reichen, auf die Vorderarme fallenden Faltenwurfe.

Die Wahl dieser Farbe ist gewiß nicht zufällig. Denn wie diese Farbe in den Frühlingstitaneien der katholischen Kirche, in denen auch Martinus angerufen wird, liturgisch vorgeschrieben ist, so trägt hier der Heilige dieselbe Farbe der Demut, weil er als Fürbitter gedacht ist.

Der geistige, milde Ausdruck in des Bischofs feinen Zügen bildet sodann den herrlichsten Gegensatz zu dem kühnen Helden Gesicht des hl. Ursus, der hier nicht als römischer Krieger, sondern, dem damaligen Geschmacke gemäß, als Ritter in voller Rüstung dargestellt ist. Seine Rechte hält die rote Fahne mit dem weißen Kreuz in gepanzelter Faust, während die Linke am Griff des Schwertes liegt.

Wenn man nun bei Betrachtung der Krone Marias oder des bischöflichen Stabes fast denken möchte, Holbein müßte selbst selbst Juwelier oder Goldschmied gewesen sein, so könnte man, diesen eifernen Mann beschauend, vermuten, er sei auch Waffenschmied gewesen, so genau bis ins kleinste Detail ist alles gefertigt und gegliedert.

Hier fügen wir bei, daß Holbein sich wirklich diesen Kunsthandwerken stets zugeneigt zeigte, was seine vielen bezüglichlichen Entwürfe zur Genüge beweisen; auch unter seinen Testamentzeugen figurieren sehr bezeichnend ein Goldschmied, Hans von Antwerpen und ein Waffenschmied, Anthony Sneider*).

Die „Allgemeine Augsburger Zeitung“ schließt ihre fachmännische Besprechung mit dem Ausspruche: „Holbein hat an diesem Bilde die höchste Aufgabe der Kunst gelöst, indem er den gewissenhaftesten Fleiß mit schöpferischer Erfindung, die vollkommenste Technik mit der freiesten Auffassung, die sprechendste Realistik mit der reinsten Idealität verband.“

Noch 2 Tage lang mußte das Bild, nach Signers Briefen, in des Künstlers Privatatelier ausgestellt bleiben, bevor es eingepackt werden konnte, so groß war der Zudrang der Kunstfreunde, besonders der auswärtigen, die es noch sehen wollten.

Signer ist ganz stolz auf seinen Erfolg, und wiederholt bezeichnet er diese Restauration als die gelungenste, die er während seiner ganzen langen Künstlerlaufbahn ausgeführt habe; aber

*) Holbein starb 1543 in London an der Pest. Sein Testament trägt das Datum vom 7. Oktober gleichen Jahres und die Vollstreckung desselben wurde am folgenden 29. November vorgenommen.

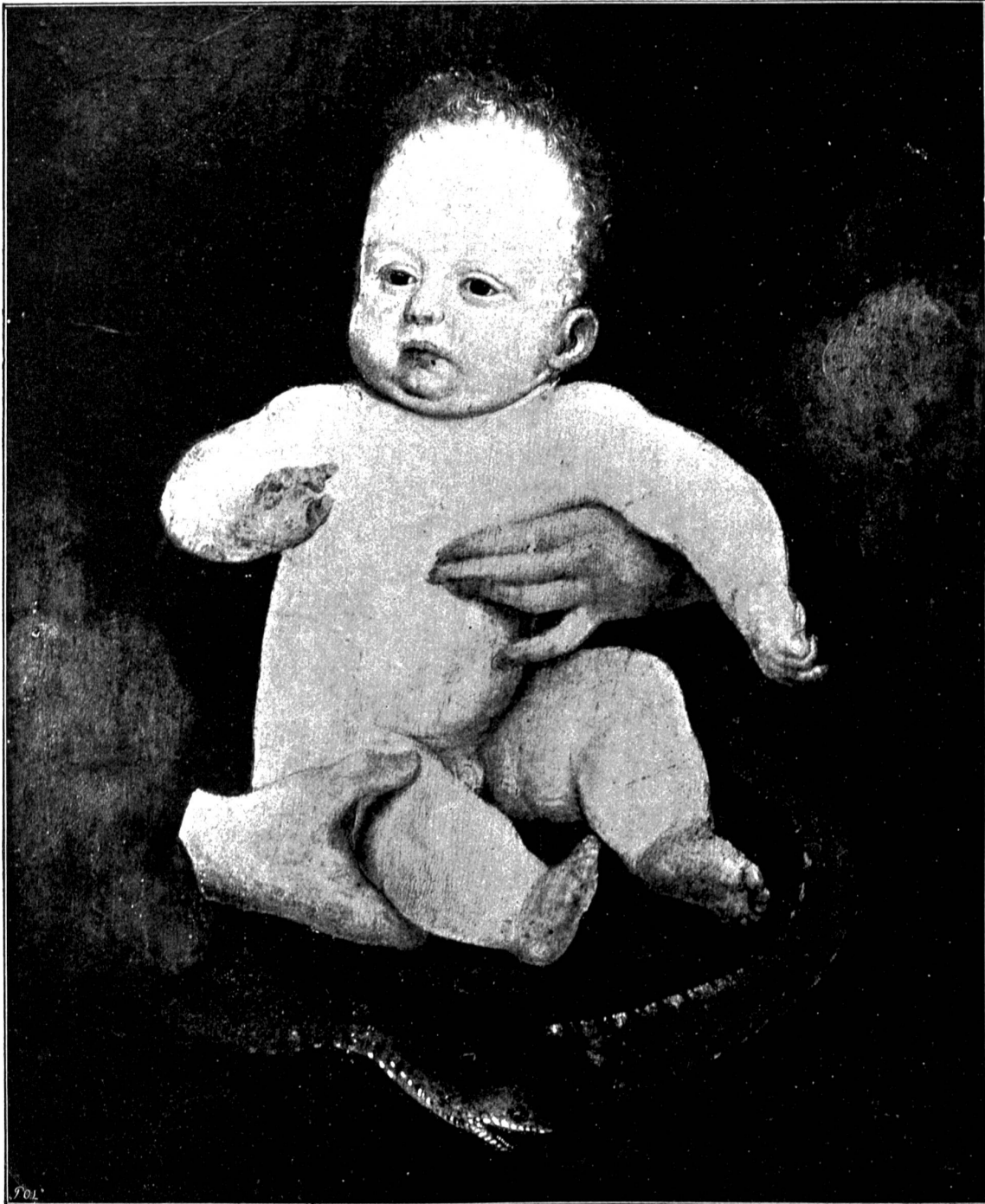


Abb. 1. „Der kleine Herkules“ von Hans Bock, Basel (Mitte XVI. Jahrh.).
Kopie des Kindes auf der Zetterischen Madonna (Kunstmuseum Basel).

mit einer gewissen Vorahnung fährt er fort: „Es ist und bleibt mein Schwanengesang!“

Und es war wirklich die letzte größere Arbeit, die er vollenden konnte. Er starb in Augsburg den 18. November 1870, und Voltmann schrieb ihm einen Nachruf in „Lügows Zeitschrift für bildende Kunst“.

Am 20. Oktober wurde die Madonna von Augsburg abgeschickt.

Es muß eine rührende Scene gewesen sein. „Der Abschied von dem herrlichen Bilde gieng uns allen zu Herzen“ — schreibt Eigner — „insbesondere meiner Frau, die, noch bevor das Bild in die Kiste gepackt wurde, unter Thränen den lebensfrohen Jesusknaben herzlichlich mehrmals küßte.“

Sofort nach dem Auftauchen dieser Holbeinmadonna waren die damals berufensten Männer vom Fache, wie Voltmann, Dr. Ed. His-Heusler in Basel und Prof. Dr. Gottfried Kinkel in Zürich, sowie die Solothurner, Fürspreh Jakob Amiet und der nachherige Bischof von Basel, Dr. Friedrich Fiala, auch Prof. Salomon Wögelin in Zürich eifrig bemüht, sowohl in den Archiven, als auch unter den bekannten hinterlassenen Werken und Studien des schwäbischen Meisters Nachweise für die frühere Existenz eines solchen Werkes aussindig zu machen, um die gewonnenen Resultate dann für die Geschichte des Bildes zusammenzufassen.

Wie wir schon wissen, erkannte Eigner von Anfang an die Aehnlichkeit der Madonna mit dem bekannten Familienbild in Basel von Holbeins Frau und ihrem Knaben Philipp und der Tochter Katharina vom Jahre 1528. Auch His-Heusler und Voltmann teilten diese Ansicht.

„Es ist dieselbe Erscheinung, die wir in der Solothurner Madonna kennen gelernt haben,“ urteilt der Letztere, und auch den etwa 6 Jahre alten Knaben Holbeins betrachtet er als eine und dieselbe Person mit dem Jesusknaben von 1522.

Auch eine Silberstiftzeichnung mit schwarzer Kreide, die Halbfigur eines Kindes mit großem Kopfe, im Profil, samt den Armen der Mutter, darstellend und bezeichnet „Hans Holbein 1522,“ in der Weigel'schen Sammlung in Leipzig, galt ihm als Studie zu diesem Altarbild*, (s. Voltmanns Vortrag in Berlin 1867 und Voltmann I, pag. 183, 1874 und II, pag. 131, 1876).

Wichtiger war der Hinweis His-Heuslers, der die Madonna in Eigners Atelier zum erstenmale im Jahre 1866 sah, auf den „kleinen Herkules“ von Hans Bock aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts in Basel (s. Abb. S. 339), der sich als eine genaue Kopie des Kindes auf der Solothurner Madonna herausstellte.

Hier hatte man endlich den ersten direkten Nachweis, daß das Madonnenbild früher bekannt war und daß es von Holbein gemalt sein mußte; denn im Amerbach'schen Inventare in Basel aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist dieses Gemälde verzeichnet mit folgenden Worten:

„Ein nackend Kindlin sitzt uf einer schlangen kompt von Holbeins gemeld durch H. Bocken uf Holz mit olfarben mehrteil nachgemolt.“

Wo aber Hans Bock das Holbeinbild sah, ist nicht angegeben. Jedenfalls war es nicht in Basel, denn da gab's nach der Reformation wenige Heiligenbilder mehr, und was davon gerettet werden konnte und teilweise noch vorhanden ist, haben uns die Inventarien überliefert. Das Uebrige wurde dem Flammentod preisgegeben oder sonstwie zerstört. Es gieng eben in der Fastnacht 1529 toll her in Basel.

Hören wir, wie Voltmann selbst diese Greuel an der Kunst schildert: „Mit dem Münster wurde der Anfang gemacht; eine der verrammelten Thüren ward gesprengt, und 340 Mann drangen ein, welche alle Bilder und Altäre niederwarfen und zerschlugen. Die Befehle des Rates waren machtlos dieser Eigenmächtigkeit gegenüber. Im Wahn, einer verwerflichen Abgötterei Einhalt zu thun, zogen die Eiferer nach St. Ulrich, St. Alban und anderen Kirchen und Klöstern weiter. Um 5 Uhr nachmittags waren die Helbenthaten beendet, und den Tag darauf, Uchermittwoch den 10. Februar, folgte der nächste Akt des Dramas. Vierhundert Mann, vor ihnen her

der Henker, zogen in das Münster, zertrümmerten was noch übrig blieb, schleppten die Bruchstücke hinaus auf die Pfalz und gaben alles den Flammen von fünf Scheiterhaufen preis.“

Und Erasmus schrieb damals an Birkheimer unter anderem: — — „Nichts blieb an Bildwerken übrig, weder in den Kreuzgängen noch an den Portalen, noch in den Klöstern. Was an gemalten Bildwerken da war, wurde mit Tüncde überschmiert, was brennbar war, auf den Scheiterhaufen geworfen, was nicht, in Stücke zerschlagen. Weder Geldwert noch Kunstwert vermochten irgend etwas zu retten . . .“

Wie sollte da unsere Madonna diesem wahnstünnigen Bildersturm entgangen sein?

Und Hans Bock hat sie doch gesehen? Und das Amerbach'sche Inventar führt das Bild als ein damals bekanntes auf?

Es wird sich also zur Zeit des Bildersturms wohl auswärts befunden haben.

Zieht man dazu noch in Betracht, daß Hans Bock einige Jahrzehnte später sich nicht getraute, das Jesuskind — den kleinen Philipp Holbein, den er wahrscheinlich aus Auftrag kopieren mußte — als solches zu malen, sondern mit der Beigabe einer Schlange, als kleinen Herkules, so haben wir da einen fernern Anhaltspunkt, daß der Maler das Bild damals anderswo sah.

Unwillkürlich gemahnt uns dieses Vorgehen an die damalig Umtaufe der steinernen Madonna über der Uhr an der Rathhausfassade in Basel als Justitia, wie sie jetzt noch in der dortigen mittelalterlichen Sammlung mit der Krone auf dem Haupte, samt dem „Schwert und den zwei wogküsseln“ aufbewahrt wird.

Nicht weniger von Bedeutung war auch des gleichen Herrn Dr. His-Heusler kurz darauf erfolgte Entdeckung, der in Paris eine Studie zur Madonna von Solothurn, von Holbeins Hand gezeichnet, nachwies.

In der Jabach'schen Sammlung im Louvre unter den «Inconnus, Ecole Allemande» fand er nämlich eine Silberstiftzeichnung auf grundiertem Papier, mit Tusche und Rotstift übergegangen, die das Brustbild eines jungen Weibes darstellt, dessen Züge eine frappante Uebereinstimmung mit der Madonna auf dem Solothurnerbilde verraten. (S. Abbildung 2).

Lassen wir hierüber Voltmann selbst sprechen. Er schreibt: „Daß wir hier dieselbe Person wie auf dem Solothurner Bilde sehen, wird schon der erste Blick lehren; in der Zeichnung ist sie mit voller Schärfe und Lebensstreu dargestellt, im Gemälde, wie die Sache es verlangte, über die gemeine Wirklichkeit gehoben. In der Handzeichnung, wie auf dem Familienbilde und auch im Solothurner Gemälde, zeigt sie sich ganz von vorn, nur daß der Kopf ein wenig nach der linken Schulter zu geneigt ist. Das Haupt ist unbedeckt, das Haar hängt hinten in zwei Zöpfen nieder, während es sich vorn etwas aus den Flechten gelöst hat; Nacken und Busen sind unverhüllt, wie auch noch im Familienbilde. Sie trägt den gleichen Halschmuck wie die hl. Ursula (Altarflügel in Karlsruhe von Hans Holbein mit der Jahrzahl 1522), und in den Saum ist die stets wiederkehrende Devise ALS • IN • ERN (Ehren) eingestickt. Die ziemlich schmal geöffneten Augen mit den gedrückten obern Lidern, die große Nase, die nur durch die geschickte Wendung des Kopfes nicht ungeschön wirkt, die etwas starke Kinnpartie und den gleichen Schnitt des Mundes mit den vollen Lippen finden wir in den drei Gesichtern.“

Hier tritt dann auch Voltmann als echter Ritter und Retter der, von Carel van Mander und Sandrart (Holbeins ersten Biographen) so arg verleumdeten Hausfrau Holbeins auf, indem er treuherzig meint, daß in den ersten Zeiten des ehelichen Bundes Frau Elisabeth ihrem Hausherrn doch wohl lieb und wert genug gewesen sei, um ihren Zügen das Motiv zu jener holden Madonna zu entnehmen (I. Band, S. 184 u. 185).

Ferner zielt in hervorragender Weise ein Holzschnitt mit Holbeins Monogramm die 1520 bei Adam Petri in Basel gedruckten „Stadtrechte und Statuten der löblichen Stadt Freiburg im Breisgau,“ der gleichsam als eine Vorempfindung unserer Madonna gelten kann; denn auch da sitzt die Gottesmutter mit dem Kinde zwischen einem Bischof und einem Ritter — den Schutzheiligen der Stadt, St. Lambertus und St. Georg —, nur daß hier der Ritter zur Rechten Marias steht, als Vertreter des Staates, nicht wie auf dem Altarbilde, wo der geistlichen Macht dieser Ehrenplatz eingeräumt wird. (S. Abbildg. 3).

Bei Holbein ist eben nichts willkürlich hingestellt, sondern

*) Nach einer gültigen Mitteilung des Herrn Dr. Daniel Burdhardt, Konservators des Kunstmuseums in Basel, wäre aber diese Ansicht seither fallen gelassen worden. Uebrigens soll diese Zeichnung verschollen sein.



Abb. 2. Studie zur Better'schen Madonna von Solothurn.
v. Holbeins Zeichnung in Silberstift, Rotstift und Tusche im Louvre zu Paris (Sammlung Jabach).

jedes einzelne Detail in der Composition beruht auf feinsten Berechnung und ordnet sich dienend der Gesamtidee unter.

Das waren die einzigen in den ersten Zeiten erbrachten Belege, welche auf die frühere Existenz dieses, im Laufe der Jahrhunderte gänzlich in Vergessenheit geratenen Meisterwerkes hinwiesen. Die Archive blieben stumm und sind es bis heute geblieben.

Unterdessen drang die Kunde von dem neuerstandenen Holzeinbild in immer weitere Kreise. Vorträge wurden darüber von den berufensten Fachgelehrten in Berlin, Stuttgart, Wien etc. gehalten, und beinahe tagtäglich trafen auswärtige Kunstfreunde in Solothurn ein, um diese Madonna zu bewundern.

Aber mit ihrer wachsenden Berühmtheit wetteiferte auch der Neid um ihren Besitz.

Die Gemeinde Grenchen sah ein, daß sie eigentlich das Geschäft selbst hätte machen können — allerdings nur bei einer rechtzeitigen Erkennung des Kunstwertes der dortigen Holztafel und durch die Uebernahme des ganzen Risikos — und schwere Gewitterwolken stiegen am juristischen Prozeßhimmel auf, die sich drohend über dem Haupte meines Vaters zusammenballten.

Diesen Zeitpunkt benutzte der Entdecker, um seine längst gehegte Absicht, das Bild seiner Vaterstadt für immer zu sichern, vollends zur Ausführung zu bringen. Er schenkte zuerst mündlich, sodann durch schriftlichen Vertrag vom 9. Oktober 1869 die ihm noch verbleibende Hälfte seines Anteils an dem Gemälde dem Kunstverein von Solothurn, so daß dieser fortan der einzige Besitzer der Madonna wurde.

Die Bedingungen, die an diese Schenkung geknüpft waren, bestanden in der Rückerstattung der gehaltenen Barauslagen im Betrage von über Fr. 10,000 und der Verpflichtung, dem Bilde den Namen des Entdeckers und Retters beizulegen.

Von da an datiert ihr offizieller Name „Zetter'sche Madonna von Solothurn von Hans Holbein dem Jüngeren“, wie er jetzt auf dem Rahmen des Gemäldes angebracht ist.

Ferner mußte sich der Kunstverein verpflichten, das Bild nicht ohne Einwilligung des Donators zu veräußern, und, sollte dieses geschehen ihm, oder seinen Erben die Hälfte des Bruttoerlöses auszubezahlen*).

Jetzt, nach vollen 5 Jahren, hub die Gemeinde Grenchen den schon längst erwarteten Prozeß gegen meinen Vater wirklich an.

Mit Klage vom 29. Oktober 1869 forderte sie die Rückgabe der Holzeinbild Altartafel, welche sich bis zum Herbst 1864 in der Kapelle zu Allerheiligen befunden habe, behauptend, daß dieses Bild unberechtigt Weise von dort entfernt worden sei, da Herr Oberrichter Gast, obgleich Mitglied der damaligen Baukommission, die Kompetenz nicht gehabt hätte, einen solchen Handel von sich aus rechtsverbindlich abzuschließen.

Dieser große, mit Leidenschaft durchgeführte Prozeß, der seinerzeit viel Staub aufgeworfen hat und an welchem in der Folge auch der Kunstverein Solothurn als dritte Partei Anteil nahm, endete mit der Abweisung der Klage der Gemeinde Grenchen unter Kostenfolge bei beiden Gerichtsstellen, dem Amts- und dem Obergerichte, und am 15. November 1873 konnte mein Vater durch Circular seinen auswärtigen Freunden den obergerichtlichen Spruch, der den rechtmäßigen Erwerb und Besitz des Bildes endgültig sanktionierte, mitteilen.

Höchst charakteristisch bezeichnet eine Stelle aus einem diesbezüglichen Referate des Herrn Jakob Amiet in Nr. 27 des Solothurner Anzeigers von 1874 die damalige Situation.

Amiet schreibt da: „Herr Zetter, vielfach angegriffen und verlästert, ist gerechtfertigt. Die Gerichte Solothurns haben sich Ehre eingelegt. Das Bild bleibt unserer Stadt und wird nicht verschachert, was geschehen wäre, wenn der Prozeß für uns

(Amiet war Komiteemitglied des Kunstvereins) verloren gegangen wäre.“

Den Aufregungen dieses Jahre andauernden Prozesses war aber die sonst starke Konstitution meines Vaters nicht mehr gewachsen.

Zwar machte er noch mit seinem Freunde, Ratsherrn Im Hoff von Basel, eine längere Reise durch ganz Italien; aber kaum 3 Jahre später, den 12. Mai 1876, erlag er einem Herz- und Nierenleiden in seinem 68. Altersjahre.

Seine letzten Gedanken weilten bei seinen Gemälden und hauptsächlich bei dem Meisterwerke des jüngeren Holbein. So empfahl er noch wenige Tage vor seinem Tode dem Schreiber dieses: niemals die Einwilligung zum Verkaufe der Madonna nach auswärts zu geben. Es war dies sein letzter Wille.

Unterdessen hatte Woltmann die notwendig gewordene Neuausgabe seines großen Werkes veranstaltet und demselben im Jahre 1876 einen 2. Band mit vielen neuen Beilagen folgen lassen, worunter namentlich eine Bemerkung zur Madonna von Solothurn auffällt.

Währendem er noch im ersten Bande „Holbein und seine Zeit“ (1874) voll Begeisterung von diesem Bilde spricht, so schreibt er hier bei der nochmaligen kurzen Erwähnung desselben unter anderem (S. 151):

... „Restauriert 1867 von Cigner, nach starken Beschädigungen; das Bild hatte zur Scheibe für Holzlen gedient. Die beiden stehenden Heiligen trefflich hergestellt, der Madonnenkopf stark übermalt, sehr verweicht. Einige Retouchen am Körper des Kindes und an der rechten Seite seines Köpfchens, aber unbedeutend. Auch das rosige Rot am Unterkleide der Maria kaum ganz echt.“

Das wirkt ja wie ein Strahl kalten Wassers.

Solche Worte aus der Feder desjenigen, der zehn Jahre früher Stunden lang ganz entzückt vor dieser holdseligen Jungfrau Maria in Cigners Atelier saß? —

Hier muß offenbar eine Notizverwechslung vorliegen; denn, daß Woltmann als Gelehrter in seinem Mißmute über die bekannnten Augsburger Fälschungen*) plötzlich an Cigner, durch Herabwürdigung der wirklichen Verdienste des Letztern, Rache nehmen wollte, ist rein undenkbar.

Vergeßlich hatte zwar schon Amiet seinerzeit in Wort und Schrift darauf hingewiesen, daß die ganze Schießscheibengeschichte und die Angabe einer Uebermalung des Kopfes der Maria, der „Madonna in den Erdbeeren“ von 1420, und nicht derjenigen des Hans Holbein zukomme, — diese fatale Bemerkung sichert noch bis auf den heutigen Tag beinahe durch alle Beschreibungen des Bildes, namentlich in Touristenbüchern, hindurch.

Aber Woltmann ist tot — er starb den 6. Februar 1880 in Mentone — und kann sich selbst nicht mehr forrrieren.

So wollen wir es denn versuchen, durch Beibringung direkter Beweise.

Das Bild von 1420 befand sich, wie wir bereits wissen, im Jahre 1864 ebenfalls zur Restauration in Augsburg.

Woltmann hat also dort seine Notizen auch über diese Holztafel gemacht und zwar noch bevor ihm das Gemälde von Allerheiligen zu Gesichte kam.

Beide Bilder hatten eine Aehnlichkeit mit einander, nämlich — die Verwahrlosung. Das Holz war bei beiden gleich angefault, morsch und vom Wurmfestig teilweise mehlig geworden. Nur zeigte die „Madonna in den Erdbeeren“ verschiedene **Schnuplöcher**, besonders am Kopfe und an der Brust der Maria.

Hier liegt die Verschiedenartigkeit dieser Holztafel von derjenigen des Holzeinbildes.

(Schluß folgt in Heft 18).

*) Im Jahre 1879 trat sodann der Kunstverein seine ganze kostbare Sammlung von Gemälden und Zeichnungen, einschließlich der Holzeinbild Madonna, mit allen Rechten und Pflichten für die Summe von Fr. 12,000 der Einwohnergemeinde Solothurn ab, sich selbst nur das Ueberwachungs- und Ausstellungsrecht vorbehaltend. So kam die Stadt Solothurn für diese wenigen tausend Franken in den Besitz einer der reichhaltigsten und wertvollsten Kunstsammlungen der Schweiz.

*) Die Fälschungen, die Cigner sich hatte zu Schulden kommen lassen und die nach dessen Tod festgestellt wurden, bestanden in einer von ihm, als Konfessor der Augsburger Kunstsammlung, im Jahre 1864 neuangebrachten Aufschrift auf dem Bilde der hl. Anna des älteren Holbein in der dortigen Galerie, sowie in einer gefälschten früheren Abschrift aus den Annalen des St. Katharinenklosters in Augsburg. Beides that Cigner aber nicht aus materiellem Interesse, sondern lediglich einer Marotte zu Liebe, um noch einen Großvater Holzbeins herauszuonstruieren, der ebenfalls Maler gewesen sein sollte. (Bergl. Woltmann I, 1874, S. 8 f. und II, 1876, S. 27 f.)

