

Einige Werke der lombardischen Kunst in ihren Beziehungen zu Holbein

Autor(en): **Burckhardt, Daniel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge = Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série**

Band (Jahr): **8 (1906)**

Heft 4

PDF erstellt am: **07.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-158246>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Einige Werke der lombardischen Kunst in ihren Beziehungen zu Holbein.

Von *Daniel Burckhardt*.

Der im Jahre 1905 dahingeschiedene Basler Forscher Eduard His-Heusler hatte die letzten Untersuchungen seines arbeitsreichen Lebens der Aufgabe gewidmet, die hohe Wahrscheinlichkeit einer Italienfahrt Holbeins zur wissenschaftlichen Tatsache zu erheben. Wohl am prägnantesten hat er seiner Meinung Ausdruck verliehen in dem Aufsätze „Einige Gedanken über die Lehr- und Wanderjahre Hans Holbeins“ (Jahrb. der königl. preuß. Kunstsammlungen 1891); Mantegna und Lionardo erschienen ihm als die am klarsten ersichtlichen Vorbilder des Basler Meisters, daneben gönnte er auch der lombardischen Plastik, ohne besondere Meister und Werke namhaft zu machen, einen entscheidenden Einfluß. Ähnlich, nur etwas vager haben sich H. A. Schmid (Jahrb. d. königl. preuß. Kunstsammlungen 1896, 87), Schneeli (Renaissance in der Schweiz 159 ff.) und Ganz (Handzeichnungen Schweiz. Meister II. Serie Nr. 3) geäußert, so daß man den Eindruck gewinnt, Holbein habe während seines Mailänder Aufenthaltes fleißig die Kirchen und Paläste der lombardischen Hauptstadt abgesehen und jedes ihm wertvoll erscheinende Dekorationsmotiv seinem Skizzenbuch einverleibt.

So dürftig begründet dem Schreiber dieser Zeilen von jeher die Hypothese einer in das Jahr 1494/95 fallenden Italienfahrt *Dürers* erschienen war, so voll ist er davon überzeugt, daß *Holbein* von Luzern aus über die Alpen gewandert ist und Mailand gesehen hat. Zweifellos ist der Künstler an den Werken der Architektur und Bildnerei nicht blind vorbeigegangen, aber doch wird er — ein Maler — gewiß in allererster Linie aus den lombardischen *Gemälden* seine Anregung geschöpft haben. Diese ganz naturgemäße Voraussetzung wird uns den Weg zu den Holbeins Frühkunst und insbesondere seinen Dekorationsstil bestimmenden Einflußfaktoren weisen. Junglichen Talenten pflegt eine ausgesprochene Vorliebe für das Reiche, Glanzvolle, Überladene und stark Bewegte eigen zu sein; der Künstler wie der Mann von der Feder wissen genugsam aus eigener Erfahrung zu berichten, wie erst nach schweren Kämpfen und harter Selbstzucht jene „Simplicitas“ konnte erworben werden, die einst Dürer nach einer Erzählung Melanchthons als „summum artis decus“ rühmte. Mailands Quattrocentokunst hat daher sicherlich den jungen Holbein ungleich stärker angezogen als es die im Aufbau, besonders aber in der dekorativen Ausstattung weit schlichter, einfacher gehaltenen Werke der Lionardoschule vermocht hätten.

Als der Schweizermaler um das Jahr 1517 in Mailand eintraf, stand das dortige Kunstleben längst schon unter dem Zeichen des Lionardo. Von den namhafteren Meistern der ältern Richtung lebte einzig noch Ambrogio Borgognone; Bernardino dei Conti war, wenn Lermolieff mit seiner Zuweisung (kunstkrit. Studien, Galerie Borghese 248 ff.) das Richtige getroffen, zur Fahne des Lionardo übergegangen. Wie aber in den Niederlanden selbst unter der Herrschaft des krassesten Italismus die Tafelbilder der Eyck-Schule als kostbarer Besitz immerfort hoch gehalten wurden, so hat auch im alten



Fig. 186. Bernardino Butinone, Madonna mit Heiligen.
(Isola Bella, Gräfl. Borromeo'sche Sammlung.)

Mailand die moderne, von Lionardo ausgehende Strömung der Wertschätzung der Gemälde eines Foppa, Zenale und Butinone keineswegs starken Abbruch getan; in den Oratorien der Adelshöfe mögen namentlich die auch koloristisch wertvollen Andachtsbilder kleinen Formates nach wie vor ihren Ehrenplatz behauptet haben.

Unter den verhältnismäßig zahlreich erhaltenen Tafelbildern der alten Mailänderschule haben wir kein Werk gefunden, das den ganzen Motivenschatz der Holbein'schen Dekorationsweise so vollständig umschlüsse wie ein kleines Altarbild der Gräfl. Borromeo'schen Sammlung auf Isola Bella. Die Textillustration (Fig. 186) enthebt uns einer eingehenden Beschreibung; wir fügen nur bei, daß als Meister des Bildchens der aus dem gemeinsam mit Bernardo Zenale gemalten Altarwerk von Treviglio ziemlich bekannte *Bernardino Butinone* gilt (Malaguzzi-Valeri, Pittori lombardi del Quattrocento 41 ff.; Suida, Neue Studien z. Geschichte der lombard. Malerei d. 15. Jahrhunderts [Repert. f. Kunstw. XXV 335]); eine abweichende Meinung hat Lermolieff mit wenig Glück geäußert (kunstkrit. Studien; Galerie von Berlin 129 ff.).

Im Bildchen fesseln die stark mantegnesken Heiligenfiguren weit weniger als der überaus reiche, mit großer Liebe und Sorgfalt gegebene architektonische Hintergrund, der wohl jeden Freund Holbeins wie ein Gruß aus der Heimat anmuten wird. Die Tempelhalle der thronenden Madonna hat der Maler als ein wahres Schmuckkästchen gebildet und die feinen, goldschmiedmäßigen Zierformen der frühen lombardischen Renaissance voll darin ausgebreitet. Kaum ein einziges Dekorationsmotiv enthält das kleine Heiligenbild, das nicht Holbein direkt aufgenommen und in seinen persönlichen, etwas derberen Stil übersetzt hätte; überhaupt scheint bei der großen Mehrzahl der innert der Jahre 1519 und 1522 geschaffenen Holbeinwerke der Mailänder Dekorateur Butinone ein gewichtiges Wort mitgesprochen zu haben.

Von den Medaillons mit Imperatorenköpfen, den Festons, den kassetierten Tonnengewölben wollen wir nicht reden, sie sind Allgemeingut der oberitalienischen Renaissance und von Mantegna ererbt. Zu den individuelleren Motiven gehört schon das Flechtwerk, das sich bei Butinone an den Archivolten, bei Holbein ziemlich häufig an Säulenschäften findet (z. B. „Kreuztragung“ und „Annaglung ans Kreuz“ aus der getuschten Passion [His, des-sins d'ornements XIII et XIV]); ferner die Perlschnüre an den Säulenschäften, die eigenartige Bildung der Lampe (Holbein, Signet des Valentin Curio [Heitz & Bernoulli, Basler Büchermarken Nr. 102]), die Form der Muschel in der kleinen Apside des Hintergrundes (Holbein, Façadenzeichnung mit dem Bilde Karls d. Großen, His XXV). Noch frappanter erinnert an Holbein'sche Frühwerke der in einer Backsteinmauer angebrachte Rundbogen, auf dessen Pilasterkapitellen zwei nackte Männer stehen (das große auf Leinwand gemalte „Abendmahl“ wäre zu vergleichen); ebenso war der den ganzen Tempelraum des Butinone-Gemäldes umziehende Figuren-Fries in den frühen 1520er Jahren ein Lieblingsmotiv Holbeins (vergl. den „Tod des Charondas“ auf den Wandgemälden des Basler Ratssaales; abgebildet in

„Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde“, IV 27). Schließlich mag noch die amüsante Genesis eines Holbein'schen Kapitell-Details vorgeführt sein: Vom korinthischen Stil hatte die italienische Renaissance jene blumenartige Zierform übernommen, die aus dem Kapitell herauswächst und den Abacus überschneidet. Butinone pflegte der Zierform die Gestalt eines Cherub zu geben, ein Motiv, das Holbein derart fleißig nachahmte, bis unter seinen Händen der Cherubkopf in ein banales vegetabilisches Ornament ausartete.



Fig. 187. Kapitellformen bei Butinone und Holbein.

Durch die Feststellung dieser Beziehungen dürfte der Beweis erbracht sein, daß Holbein seine dekorativen Formen durch Vermittlung der lombardischen Quattrocento-Malerei, vornehmlich aber durch Tafelbilder des Butinone überkommen hat. Wir wüßten kein zweites Werk, das ein solch vollständiges Kompendium der von Holbein benutzten Motive darstellte wie Butinones „Madonna von Isola Bella“.

* * *

Ungleich spärlicher und zum guten Teil auch schattenhafter sind bei Holbein jedenfalls die Erinnerungen an Lionardeske Kunst. Daß die Komposition des Abendmahls in dem bekannten, auf Holz ausgeführten Gemälde des Basler Museums leise nachwirkt, ist bekannt. Aber auch das zweite hochgefeierte Hauptwerk aus Lionardos Mailänder Zeit hat unseres Erachtens in einem Holbein'schen Wandgemälde deutliche Spuren zurückgelassen, der „Koloss“, das Reiterdenkmal des Francesco Sforza mit dem sich über einem gedemütigten Feinde hoch aufbäumenden Pferd.

Als Holbein in Mailand weilte, war das mächtige Werk schon seit fast zwei Jahrzehnten unwiederbringlich verloren; der Basler Künstler hat sich indes nicht an das definitive, von den Bogenschützen Ludwigs XII. zerstörte Modell gehalten, welches das Pferd in der Bewegung des Schrittes oder eher des Trabes zeigte; er muß vielmehr irgendwo das wohl in Wachs geformte Originalbildwerk Lionardos (oder dessen Abguß) gesehen haben, welches die *frühere* Redaktion der Darstellung, das sich *bäumende* Pferd aufwies. Daß auch dieses, später aus praktischen Erwägungen von Lionardo aufgegebenes Motiv aus der stillen Werkstatt des Meisters zur Kenntnis der großen Öffentlichkeit gedrungen war, beweist u. A. eine Plakette des Berliner Museums; zudem ist in Mailänder Privatbesitz eine kleine, in Bronze gegossene Nachbildung der Rundfigur des niedergeworfenen Feindes erhalten,

womit wohl die Tatsache bewiesen ist, daß einst auch Bronzen des Reiterbildes mit dem aufbäumenden Pferde vorhanden waren.

Dank den eindringenden Untersuchungen von Müller-Walde (Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsamml. XVIII u. XX) sind wir heute über die Geschichte des grandiosen Monumentes nicht übel unterrichtet; auch kennen wir eine große Anzahl von zumeist in Windsor aufbewahrten Handzeichnungen Lionardos, die interessante Lichter auf die einzelnen Etappen der langsam fortschreitenden Arbeit werfen. Offenbar war vom Besteller des Denkmals, Herzog Lodovico d. Mohren, das Thema des galoppierenden Pferdes vorgeschrieben. Lionardo brachte der Lösungen manche vor, am häufigsten sehen wir den Herzog auf gewaltig sich bäumendem Roß gegen einen knieenden, den rechten Arm zur Abwehr emporhaltenden Feind heranstürmen; mit hellem Jauchzen scheint der Reiter, den rechten Arm mit dem Streitkolben oder Kommandostab rückwärts geworfen, seinen Sieg in die Lande hinaus zu verkünden.

Modelle der beschriebenen Anordnung müssen den vielfach geschilderten, gewaltigen Eindruck auf die Zeitgenossen ausgeübt haben; es ist wohl



Fig. 188. „Der Reiter“. Motiv aus der von Holbein gemalten Façade des „Hauses zum Tanz“ in Basel.

das Bildwerk mit dem galoppierenden Pferd gewesen, auf dessen Thonsockel einst die Hand eines Bewunderers das Sprüchlein eingeritzt hatte:

EXPECTANT ANIMI MOLEMQUE FUTURAM
SUSPICIUNT; FLUAT AES; VOX ERIT; ECCE DEUS!

Unter dem Eindruck dieses eine neue Aera der plastischen Kunst bedeutenden Werkes muß Holbein gestanden haben, als er um das Jahr 1523 zu Basel die Façade des Hauses zum Tanz malte (Fig. 188). Auf der an ein enges Gäßlein stoßenden Seitenwand des Hauses war einstmals die Gestalt eines antiken Reiters zu schauen, der auf sich bäumendem Pferde von seinem Standort aus in die Tiefe herunterzusetzen scheint. Das Motiv ist wohl irrtümlich von altersher (z. B. 1676 von Charles Patin) als Darstellung des Marcus Curtius gedeutet worden. Will aber der Triumphgestus des Reiters zu Curtius passen? Und was hat mit der Curtiusgeschichte der etwas weiter unten stehende, seinen rechten Arm zur Abwehr emporhaltende Mann zu tun? Dieses Reiterbild samt dem gedemütigten Feind ist wohl lediglich ein Holbeins Mailänder Skizzenbuch entnommenes Prunkstück und gehört dem nämlichen künstlerischen Kreise an wie das zu Häupten des Reiters sichtbare Medaillon mit dem nach Caradossos Fries zu S. Satiro (Mailand) gemalten Kriegerkopf. Ein derartiges, bis ins Kleinste hinein von Lionardos *terribilità* durchsprühtes Bildwerk wie die Reiterfigur hätte Holbein, der nicht eben der beste Pferdezeichner war, wohl schwerlich jemals frei erfinden können. Die Hauptgruppe mag sich besonders eng an das Mailänder Denkmal angeschlossen haben, während beim „Besiegten“ offenbar nur das Bewegungsmotiv des Oberkörpers das Original von Lionardo wiedergab.

Kaum ein Spiel des Zufalls wird auch die merkwürdige Übereinstimmung gewisser Einzelheiten sein wie z. B. der – hier zum Faustriemen gewordenen – Spange am rechten Handgelenk von Holbeins Reiter, die sich schon auf einem Entwurfe Lionardos (Müller-Walde, a. a. O. XVIII 94) vorfindet und in letzter Linie auf das von Lionardo vielbewunderte, einst als Wahrzeichen von Pavia geltende, halb klassisch-antike, halb barbarische Reiterstandbild des sogen. Regisole zurückgehen mag.

Von den Malereien des Hauses zum Tanz waren schon 1777 nur noch geringe Reste vorhanden, die ein in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts vorgenommener Umbau völlig beseitigte. Nur zu den Malereien der gegen die Eisengasse gekehrten Front des Hauses haben sich Originalentwürfe erhalten (Basel und Berlin); von den Kompositionen an der Nebenseite – welchen das Reiterbild angehörte – gibt einzig die im Basler Museum befindliche Pause einer verlorenen Holbein'schen Originalzeichnung Kunde. Unsere Abbildung geht auf eine sorgfältige, durch E. v. Berlepsch genommene Kopie dieser Durchzeichnung zurück.

* * *

Auf die lombardische Provinzialkunst scheint die Richtung Lionardos lange Zeit ohne stärkern Einfluß geblieben zu sein. Bis tief ins neue Jahr-

hundert hinein war für das Andachtsbild die „fromme Weise“ eines Borgognone maßgebend und in der äußern Form der Altarwerke herrschte noch auf lange hinaus das altbewährte System der prunkvollen „Ancona“, d. h. jener Altaraufsätze, die aus mehreren, durch einen reichgeschnitzten Rahmen zusammengefaßten Tafeln bestanden. Ein charakteristisches Werk dieser Gattung hat kürzlich die Gottfried Keller-Stiftung aus der jedem Luganopilger wohlbekannten Kirche von *Gandria* erworben; der h. Bundesrat hat den Altar dem Landesmuseum zur Aufstellung überwiesen. (Taf. XXII).

Das Werk zeigt die lombardische Ancona in ihrer vollständigsten Ausbildung mit Staffel, Seitenflügeln, Mittelstück, Fries und Lunette.

Es will scheinen, als ob die beträchtlich rohe Predella (Staffel) dem ursprünglichen Altarwerk nicht angehört habe. Es fehlt ihr die architektonische Gliederung, die Betonung der äußern Seitenteile als Sockel der das Oberstück einrahmenden Pilaster; ziemlich ungewöhnlich — vielleicht durch die Natur der Bestellung bedingt — ist auch die Höhe des Friesstückes. Im allgemeinen nähert sich aber die Form der Ancona dem köstlichen, jedoch einfacher gehaltenen Hausaltärchen des Borgognone, der Perle der Gräfl. Borromeo'schen Galerie zu Mailand (Mittelstück: Madonna im Rosenhag); selbst die Bildung der Kapitelle ist hier wie dort die nämliche.

Bei der Feststellung des Gegenstandes der einzelnen Darstellungen durfte sich der Verfasser der sachkundigen Beihilfe von Prof. E. A. Stükelberg erfreuen. Der Inhalt der verschiedenen Tafelbilder ist demnach folgender:

- Lunette: Die Heiligen Antonius, Ambrosius und Franciscus.
 Fries: Beweinung des toten Christus durch Maria und Johannes im Beisein der Heiligen Petrus und Rochus.
 Mittelstück: Madonna mit einem männlichen und weiblichen Stifter.
 Flügel links: Johannes der Täufer.
 Flügel rechts: St. Sebastian.
 Predella: Christus und die Apostel.

Figürliche Darstellungen enthielten auch die Füllungen der seitlichen Pilaster; auf der linken Seite läßt sich mit Wahrscheinlichkeit die Gestalt der heiligen zu Pavia begrabenen Eremitin Alda erkennen.

Leider wollte es nicht gelingen, über die Persönlichkeiten von Stiftern und Maler sowie über die Zeit der Entstehung des Werkes urkundliche Nachrichten beizubringen; die Gemälde selbst müssen Antwort auf diese Fragen geben.

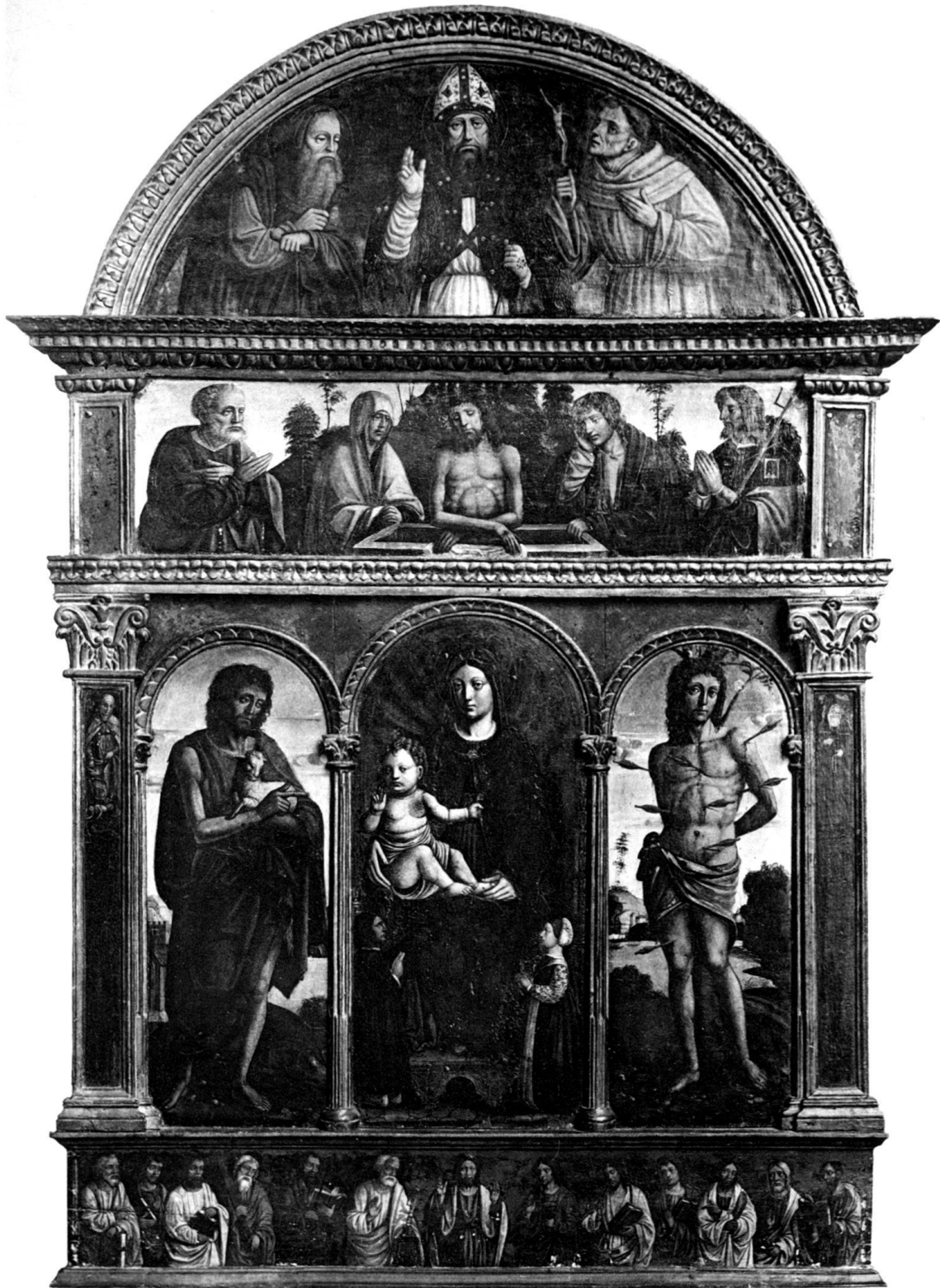
Ob der Künstler ein in Lugano einheimischer Meister oder ein lombardischer Wandermaler war, mag nebensächlich sein. Sicher ist es, daß er seine Ausbildung in einer Mailänder Werkstatt empfangen hat. Der auf der Ancona vorkommenden, bei Borgognone üblichen Kapitellform ist bereits gedacht worden; auf Borgognone weist dann auch der Stil des ziemlich handwerklich ausgeführten Frieses hin (das Altarwerk Nr. 258 der Brera zu Mailand wäre in Vergleich zu ziehen); auch die in ihrer Schlichtheit anziehende Landschaft der leider nicht ganz intakten Seitenbilder findet

in Werken Borgognones ihr Gegenstück (St. Rochus, Brera Nr. 257). Ganz sicher gehört die „Madonna in trono“ nebst dem Lunettenbild zu den am meisten archaischen Teilen des Werkes, weshalb sich Carl Brun mit Recht angesichts der Marien tafel, deren kleine Stifterfiguren schon rein äußerlich genommen altertümlich anmuten — an das Butinone-Zenale'sche Altarwerk von Treviglio erinnert fühlte. Aber auch unter den in den 1480er Jahren entstandenen Tafelbildern Borgognones, den Arbeiten der sogenannten „maniera grigia“ des Meisters (Beltrami, Ambrogio Fossano, 18) finden wir des Verwandten mancherlei; es genügt, die imposante Tafel der Ambrosiana in Mailand zu nennen (Beltrami, a. a. O. Nr. 38), deren herbe, fast byzantinisch morose Heiligengestalten in der Lunette des Gandria-Altars ihre Genossen besitzen; auch die strenge Madonna mit den steifen, schlecht gezeichneten Händen hat innerhalb des frühen Borgognone-Stiles nichts Überraschendes.

Demnach wäre der Künstler ein etwas derber Provinzmalers gewesen, der sich Borgognone zum Vorbild genommen und ohne Wahl nach Werken aus dessen Früh- und Spätzeit studiert hat. Ähnlich haben wir uns das Verhältnis des Hans Schüffelin zu Dürer zu denken. Da das Werk mit einziger Ausnahme der Predella aus einem Guß scheint gemalt worden zu sein, möchten wir seine Entstehungszeit in das erste oder zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts setzen.

Als charakteristischer Typus einer reich ausgebildeten Ancona des ennetbirgischen Quattrocentostiles ist es für unsere heimatliche Kunstgeschichte von hohem Wert.





ALTAR VON GANDRIA.

Lichtdruckanstalt Alfred Ditisheim, Basel.