Werk

Titel: Studien und Forschungen

Ort: Berlin

Jahr: 1901

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523141572_0022|LOG_0037

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

BONIFAZIO DI PITATI DA VERONA, EINE ARCHIVALISCHE UNTERSUCHUNG

VON GUSTAV LUDWIG

I

Die Alten kannten nur einen venezianischen Maler Namens Bonifazio; Lomazzo, Sansovino, Biancolini und Bartoli geben ihm den Beinamen Veronese, Vasari, Ridolfi, Boschini, Zanetti und Brandolese den Beinamen Veneziano. Unter den Kunsthistorikern herrschte blofs die Frage vor, welches der richtige Beiname sei.

Antonio Maria Zanetti entdeckte in dem Nekrolog der Kirche SS. Ermagora e Fortunato in Venedig das Todesjahr des Malers. Gianantonio Moschini machte dann darauf aufmerksam, dass doch viele Bilder des Bonifazio ein späteres Datum trügen, dass es also zwei Maler dieses Namens gegeben haben müsse. Endlich fand Bernasconi in dem Register der Konfraternität SS. Siro e Libera in Verona, dass daselbst ein Maler Bonifazio im Jahre 1540 gestorben sei, und verteidigt nun an mehreren Orten die Ansicht, dass es drei Maler des Namens Bonifazio gegeben habe, von denen zwei aus Verona gebürtig wären; der dritte könne aber aus Venedig stammen, alle drei aber gehörten zu derselben Familie. B. Cecchetti fand dann in Venedig ein Testament des Malers und stellte zuerst den richtigen Zunamen desselben fest.

Giovanni Morelli hat dann mit Energie die Ansicht Bernasconis vertreten und das gesamte Bildermaterial vom stilkritischen Standpunkt in diese drei Gruppen geordnet. An verschiedenen Stellen seiner Werke spricht er von diesen Meistern und stellt folgende Kennzeichen für sie fest.

Die Ohrform, ohne Ohrläppchen, sei im ganzen länglich und schmal (Die Galerien Borghese e Doria S. 99 Abbildung); diese Form findet sich in der That auf allen den drei Bonifazios zugeschriebenen Gemälden. Auf S. 322 der Galerien von München und Dresden 1891 hat er die Absicht, noch weiter zu spezialisieren, und sagt: »Um diese Verschiedenheiten in den Formen z. B. des Ohres ... zu vergegenwärtigen, teile ich hier in Umrissen die Ohrform mit bei Palma (I) ..., Bonifazio senior (II) ..., den von den beiden älteren Bonifazios in Gemeinschaft ausgeführten Gemälden (III)«, hat es aber ganz vergessen, diese Abbildungen überhaupt zu bringen.

Der zweite Bonifazio soll die Körperformen mehr in die Länge ziehen und in seinen Umrissen unsicher umherschwanken, während die Gestalten des ersten Bonifazio klar und lebendig vor unseren Augen stehen; die Licht- und Schattenpartien sind scharf voneinander getrennt, die Formen neigen mehr zum Vollen und Runden hin. Dann sagt Morelli noch, dass die beiden älteren Bonifazios gemeinschaftlich gearbeitet hätten, so dass es in solchen Fällen sehr schwierig sei, ihre Hände auseinanderzuhalten.

Von dem dritten Bonifazio sagt er: »Ihm gehören unter anderen alle jene Figuren von Heiligen an, je zwei und zwei gruppiert, deren wir mehrere in den Kirchen Venedigs begegnen, so auch in der venezianischen Pinakothek ... Alle diese Bilder sind vom Jahre 1562, gehören also in die jugendliche Epoche dieses Meisters, welcher etwa zwischen den Jahren 1525 und 1530 geboren sein muss« (Die Galerien zu München und Dresden S. 325).

Bei den Galeriedirektoren haben im allgemeinen diese Lehren grofsen Anklang gefunden; sie teilen meist ihre Bonifazios in drei Gruppen ungefähr so, dass Bonifazio primo solche erster Qualität, Bonifazio secondo solche zweiter Qualität und Bonifazio terzo solche dritter oder noch schlechterer Qualität bezeichnen. Eine Ausnahme machte E. von Engerth, der in dem grofsen dreibändigen Katalog des k. k. Hofmuseums in Wien noch ganz auf dem alten Standpunkt verharrt.

Da die stilkritischen Unterscheidungsmerkmale, wie Morelli ja selbst zugiebt, doch nicht sehr prägnant sind und da bei näherer Untersuchung der Datierung der Bilder Bonifazios doch sehr starke Bedenken aufsteigen, ob Moschini, Bernasconi und Morelli diese Zahlen auch richtig interpretiert haben, so wurde es unabweislich, das archivalische Material über Bonifazio einer neuen Prüfung zu unterziehen. Diese Untersuchung erstreckte sich auf folgende Fragen:

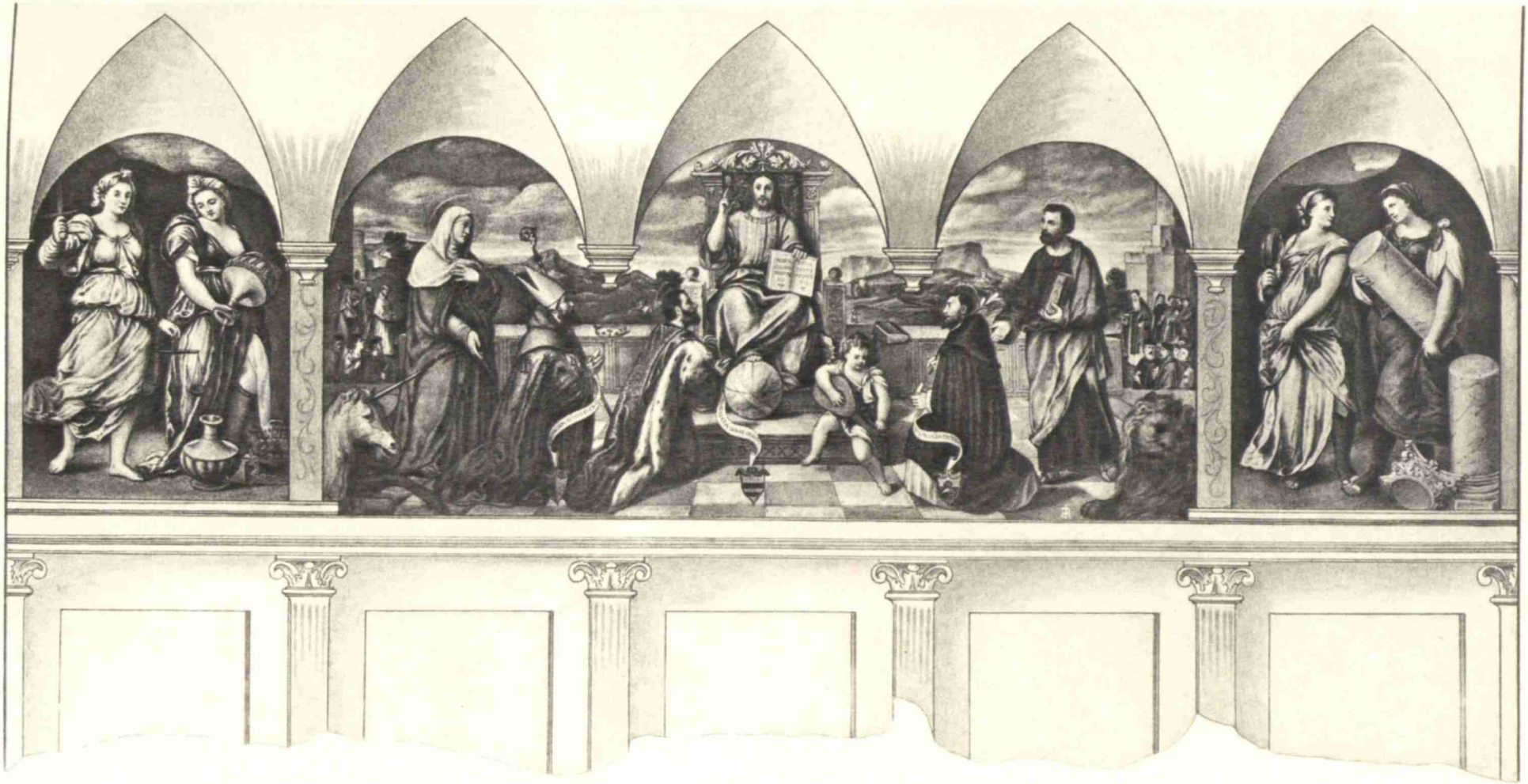
1. Wer war der sogenannte Bonifazio primo?
2. Die Genealogie Bonifazios überhaupt.
3. Seine Biographie und Familienverhältnisse.
4. Welche Schüler hatte er? Wie hiefsen sie?
5. Die Datierung seiner Gemälde auf Grund von archivalischen Belegen.
6. Wer waren seine Nachfolger nach seinem im Jahre 1553 erfolgten Tode?

Die Beantwortung dieser Fragen auf Grund von Untersuchungen in den Archiven von Verona und Venedig soll in den folgenden Zeilen versucht werden. Um die Datierung der Gemälde klarzulegen, war es notwendig, sein Lebenswerk, die Ausmalung des Palazzo Camerlenghi am Ponte Rialto, ausführlicher darzulegen. Die Rekonstruktion dieses herrlichen Werkes gelingt mit Hilfe von Dokumenten und Photographien der weitzerstreuten Bilder wenigstens teilweise ziemlich gut. Der wunderbare Einblick in die stolze prunkvolle Verwaltung der unvergleichlichen Republik, den diese Studien gewähren, macht es, um das Verständnis zu erleichtern, wünschenswert, die offizielle Malerei dieser Staatsbureaus einer kurzen Besprechung zu unterziehen, besonders da schon seit einem Zeitraume von hundert Jahren überhaupt kein einziges derselben mehr in seinem ursprünglichen Zustand zu sehen war. Erst in ganz neuer Zeit wurden Versuche gemacht, einige dieser kleinen Amtslokale im Dogenpalast wenigstens wieder in ihrem alten Glanz herzustellen.

DER SOGENANNTE BONIFAZIO PRIMO

Die altehrwürdige Bruderschaft SS. Siro und Libera in Verona[1]) besteht heute noch; in den Sommermonaten versammeln sich die Brüder Sonntags um 7 Uhr morgens zur statutarischen Messe in dem alten, hoch an einem Abhang gelegenen Kirchlein. Nach der Messe gestattet der Vorstand bereitwilligst, das über der Sakristei aufbewahrte Archiv einzusehen; während der Wochentage ist niemand in der Kirche anzutreffen.

[1]) Vittorio Salvaro, La Chiesa dei SS. Siro e Libera e La Ven. Compagnia in essa eretta. Verona 1882.



BONIFAZIO DI PITATI DA VERONA

WANDDEKORATION IM ERSTEN ZIMMER DES MAGISTRATS DER GOVERNATORI DELLE ENTRATE, VENEDIG, PALAZZO CAMERLENGHI. REKONSTRUKTION

DAS MITTELBILD IN DER AKADEMIE ZU VENEDIG, DIE SEITENTEILE IN DER GALLERIA ESTENSE ZU MODENA

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEI

BONIFAZIO DE PITATI DA VERONA

WANDDEKORATION IM ZWEITEN SAALE DES MAGISTRATO DEL SALE, VENEDIG, PALAZZO CAMERLENGHI. REKONSTRUKTION

DAS MITTEL- UND LINKE SEITENBILD IN DER AKADEMIE ZU VENEDIG, DAS RECHTE SEITENBILD IN DER K. U. K. AKADEMIE ZU WIEN

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

Wir finden da zunächst einen Pergamentband Nr. 3 auf dessen erster Seite die Bemerkung steht: A dì 25 Marzo 1692 Recopiato li nomi del presente in ordine al giorno della lor morte nel Libro di Registro delle morti.

Der eigentliche Text beginnt so:

Incipit catalogus confratrum, quo posteris memoria non ingrata servetur, per seriem inceptam ab ijs qui primi primae creationi officialum interfuerunt praesente V. P. Fratre Hieronymo aurichalcho nostrae consortionis fundatore.

Die 10 Maij MDXVII.

Weiter unten in dieser Liste der Mitglieder findet sich der Eintrag:

†Bonifacius pictor 13 Sept. 1523.

Dann folgt später die Überschrift:

Catalogi Reformatio a primo ducta Mense Maij 1531 Mandante P. Gubernatore.

Dann folgt später der Eintrag:

Bonifacius pictor 13 Sept. 1523 und als Marginalnote

Bonifacius obijt 17 Aprilis 1540.

Bücher wie das vorliegende nennt man in Venedig Libri dei Morti und Alfabeti dei Confratelli, und es haben sich im Staatsarchiv daselbst viele solcher wichtigen Urkunden erhalten. Auf die Anfrage, ob nicht noch andere solcher Bücher existierten, wurde geantwortet, dass noch ein solches Buch vorhanden sei; da aber der heilig gesprochene frühere Bruder der Konfraternität, Gaetano da Thiene, sich darin mit eigener Hand unterschrieben habe, werde dieses Buch jetzt in der Kirche unter den Reliquien aufbewahrt, man habe aber eine Kopie.

Diese ist alt Nr. 5 des Archivs, neu Nr. 25.

Coppia del Libro Entrate dei Consorti

Sottoscriti di proprio pugno con la sottoscrition di S. Gaetano.

In diesem Buch sind die »Cariche« und die Resultate der Wahlen eingetragen, da heiſst es nun:

XXVII electio officiales electi in oratorio de consuetudine nostra, diè XVII decembris 1525

Sacriste:

Bonifacius pictor.

Bonifacius wurde, wie aus dem weiteren Verlauf erhellt, am 22. April 1527, am 16. August 1528, am 26. Dezember 1529, am 16. April 1531, am 26. September 1533, am 16. April 1535, am 26. April 1537, am 26. Dezember 1538 immer regelmäſsig zum Sakristan der Konfraternität erwählt.

Dann heiſst es LXVII electio D. 17 aug. 1539.

Bonifatio pictor infermeri obijt 17 April 1540.

Sehen wir uns nun in dem Stadtarchiv nach dem Bonifacius pictor um, so ergiebt sich aus der wichtigen und den Stolz des Veroneser Archivs bildenden Sammlung der Bücher der Steuereinschätzungs-Kommission, der Libri Estimi, folgendes:

Campionum Estimi CommunisVeronae compilatum de Anno CCCCLXXXXII trägt keinen Eintrag eines Malers Namens Bonifazio, ebenso nicht das Buch des Jahres 1501. Dagegen findet sich in dem nächsten Buche vom Jahre 1515 in dem Stadtviertel »De Clavica« der Eintrag:

Bonifacius pictor, und dies ist der einzige Maler dieses Namens.

Im Jahre 1518 finden wir den Eintrag:

D. S. Pietro in carnario.

Bonifacius pictor q. Bartholomei de *Pasinis*, und dies ist wieder der einzige Maler dieses Namens. In dem nächsten Buche vom Jahr 1531 finden wir:

De St. Joanne in valle.

Bonifacius q. Bartholomei pictor.

In den zu diesen Büchern gehörigen Büchlein, in denen der Beamte beim Umhergehen in den einzelnen Häusern seine Original-Aufnahmen machte, den sogenannten »Anagrafi«, finden wir folgendes:

1. De S. Joanne in Valle — 1529
   Bonifacius q. Bartholomei pictor annorum 40
   Alferana eius uxor annorum 40
   Catharina massara annorum 14

2. De S. Zuane in Valle —
   Presentatus die X Maij 1541
   D. Alferana muger q. de m bonifacio
   depentor annor. 60

3. S. Joanne in Valle — 1545
   D. Alferana uxor q. M. bonifatii pictoris
   de pasinis annorum 65
   Angela nepta 18
   Helena ancilla 18
   Sta in casa de Jac.° paterno

In dem Notariatsarchiv in dem alten Stadtpalast finden wir folgende Testamente:

Nr. 98. Testamentum nuncupativum sine scriptis Egregii pictoris magistri Bonifacii quondam ... (fehlt). In Christi nomine amen. Anno a Nativitate Ejusdem Domini millesimo quingentesimo trigesimo secundo, inditione quinta, di Martis ultimo mensis Aprilis, Veronae in contracta Sancti Stephani in domo Ecclesiae Sancti Bartholomei in Monte ... Egritudinis vehementia corporalis solet plerumque mentem hominis avertere, ut ne dum temporalia verum etiam semetipsum dignoscere non voleat, quam rem considerans *egregius pictor magister Bonifatius quondam magistri Bartholomei de Pasinis* de Sancto Johanne in Valle Veronae, sanus per Domini Nostri Jesu Christi gratiam mente et corpore et intellectu volensque dum in corpore quies esset et mente sobrietas bonis et substantiae suae temporalibus providere ne inter posteros et successores suos lis seu questio aliqua oriatur de sua sana mentis dispositione suum sine scriptis testamentum nuncupativum in hunc modum infrascriptum fecit, ut infravidelicet ...

Item dictus testator jure institutionis reliquit et legavit honestae dominae Cassandrae ejus filiae legittimae et naturali et uxori magistri Bartholomei Sartoris de Salarinis de Sancta Maria in Organis ... honestam dominam Alferanam ejus uxorem dilectam filiam quondam Domini Jacobi Palermi causidici, suam sibi heredem universalem instituit reliquit et esse voluit ... (L. T.). Ego Johannis Baptista filius Francisci Carariae de Nigrario Valli Policellae, Veronae districtus pubblicus imperiali autoritate notarius praedictis omnibus et singulis dum sit ... illud signo et nomine meis consuetis signavi. (Archivio Notarile di Verona. Test. M.° 124. Nr. 97.)

Nr. 97. Testamentum nuncupativum sine scriptis *honestae dominae Alferanae uxoris magistri Bonifatii pictoris de Pasinis* de Sancto Johanne in Valle et filiae domini Jacobi Palermi.

In Christi Nomine amen, anno a nativitate Ejusdem Domini millesimo quingentesimo trigesimo secundo inditione quinta, die martis ultimo mensis Aprilis, Veronae, in contracta Sancti Stephani in domo ecclesiae Sancti Bartholomei in monte ... considerans igitur

haec omnia honesta Domina Alferana uxore magistri Bonifatii pictoris quondam Bartholomei de Pasinis de contracta Sancti Johannis in Valle sana quidem mente, corpore et intellectum volens ... testamentum nuncupativum in hunc infrascriptum modum fieri procuravit et fecit ... magistrum Bonifatium ejus maritum dilectum suum sibi heredem universalem instituit, reliquit et esse voluit ... (L. T.). Ego Johannes Baptista filius Francisci Carrariae de Nigrario Vallis Policellae, Veronae districtus, publicus Imperiali autoritate Notarius (Archivio Notarile di Verona. Test. M.° 124, Nr. 96).

Nr. 169. Codicilli magistri Bonifatii pictoris, de Sancto Johanne in Valle, quondam magistri Bartholomei de Pasinis.

In Christi nomine, amen, anno a nativitate Ejusdem Domini millesimo quingentesimo quatrogesimo, Inditione tertia decima, die Sabathi tertio mensis Aprilis, Veronae, in contracta Sancti Johannis in Valle, in camera superiori domus egregi viri Jacobi Palermi Notarii quondam domini Johannis Peregrini inhabitata per infrascriptum codicillantem; ... *Egregius pictor magister Bonifatius filius quondam magistri Bartholomei de Pasinis* de Sancto Johanne in Valle Veronae, sanus quidem mente et intellectu, licet corpore infirmus, sedens ibidem supra lecto et considerans se alias suum ultimum condidisse testamentum ... Item dictus codicillator jure institutionis reliquit et legavit dominae Cassandrae ejus filiae legiptimae et naturali et uxori magistri Bartholomei Sartoris de Salarinis de Sancta Maria in Organis ... ducatos quinquaginta auri ... dominae Alferanae ipsius codicillantis uxoris dilectae et heredis universalis ... (L. T.). Ego Johannes Baptista, filius Francisci Carrariae de Nigrario Vallis Policellae, Veronae Districtus, publicus Imperiali auctoritate Notarius ... publice scripsi (Archivio Notarile di Verona. Test. M.° 132, Nr. 169).

Dies wäre das gesamte archivalische Material, welches über den Maler Bonifazio von Verona vorliegt und von dem Bernasconi nur eine Notiz, das Todesjahr, veröffentlicht hat. Es ergiebt sich aus diesen Dokumenten, dass der *Maler Bonifazio Pasini* im Jahre 1489 als ein Sohn des Bartolomeo geboren wurde. Vom Jahre 1515 an ist er als Maler in Verona nachweisbar; er wohnte damals in der Pfarrei Clavica, im Jahre 1518 in der Pfarrei S. Pietro in Carnario, später bis zu seinem Tode in S. Giovanni in Valle. Am 13. September 1523 trat er in die Bruderschaft SS. Siro und Libera ein und bekleidete dort bis zu seinem Tode das Amt des Sakristan. Seine Frau hiefs Alferana und war eine Tochter des Jacobo Palermi; er hatte eine Tochter Cassandra, die mit dem Schneider Bartolomeo de Salarinis verheiratet war. Am 3. April 1540 liegt er krank zu Bett und fügt ein Kodizill zu seinem Testament hinzu, welches er in guter Gesundheit am 30. April 1532 verfasst hatte; am 17. April 1540 ist er gestorben. Von seinen Werken wissen wir gar nichts. Auf Grund der Dokumente ist anzunehmen, dass er vom Jahre 1515 bis zu seinem Tode Verona nie auf längere Zeit verlassen hat; während dieser Zeit existierte kein anderer Maler mit dem Vornamen Bonifazio in Verona. *Es fehlt jeglicher Grund, diesen Bonifazio Pasini in verwandtschaftliche Beziehung zu dem Bonifazio di Pitati zu bringen.* Im Jahre 1515 kommt er durch einen Zufall in dem alphabetisch geordneten Libro estimi vor einen Bernardino de Pitatis zu stehen. Der Schreiber hätte sicher, wie man in diesen alten Dokumenten so oft findet, einen Zusatz über den Verwandtschaftsgrad, frater ejus oder cognatus ejus, beigefügt; aber nichts der Art hat stattgefunden.

Wir halten uns daher für berechtigt, auszusprechen, dass die *Existenz eines älteren Verwandten des Bonifazio de Pitati* (des Bonifazio secondo nach Morelli), der in Verona und Venedig die Malkunst ausgeübt haben soll, *nicht erwiesen ist.* Einige Meilen von Verona liegt das alte Schloss und der Flecken Sambonifazio, dem alten Grafengeschlechte gleichen Namens gehörig; so darf es uns nicht wundernehmen, wenn in Verona der Vorname Bonifazio häufiger vorkommen sollte. Was würde man dazu sagen, wenn man, von ähnlichen Voraussetzungen wie Bernasconi und

Morelli ausgehend, die Theorie aufstellen wollte, dass in Venedig diejenigen Maler, welche den Vornamen Marco führten, in einem Verwandtschaftsverhältnis zu einander stehen müssten?

BONIFAZIO DI PITATI DA VERONA

Betrachten wir nun die Dokumente, die sich auf den Maler Bonifazio di Pitati beziehen, so werden wir in den Archiven von Verona und Venedig eine reichlichere Ausbeute finden, als die Angabe Bernasconis vermuten liefs. Die Familie der Pitati ist eine sehr alte und ist Veroneser Ursprungs; schon zu Zeiten der Scaligeri werden die Pitati erwähnt. Hier folgen die wichtigsten Ahnen Bonifazios nach den Libri Estimi und einigen anderen Dokumenten:

1307 Alberto de pitatis de decime de certe pecie de terra in mezanis videlicet da mis. Albuinum de la Schala, chapitano del populo (Archivio del Comune, processi, busta 35 Nr. 2440).

1409	De	clavica.	Albertus de pitatis condam dñi nicolaij
1409	»	»	Nicolaus condam Marcii de pitatis
1418	»	»	Albertus condam dñi Nicolaij de pitatis
1418	»	»	Heredes et bona Nicolaij de pitatis
1425	»	»	Bonifacius et fratres condam Alberti de pitatis
1425	»	»	Dña Novella de pitatis
1425	»	»	Elena filia condam Nicolai de Pitatis
1433	»	»	Federicus de pitatis condam Alberti
1433	»	»	Bonifacius de pitatis condam Alberti
1433	»	»	Marcius de pitatis condam Alberti cum matre
1443	»	»	Federicus de pitatis
1443	»	»	Bonifacius de pitatis
1443	»	»	Martius de pitatis
1447	»	»	Federicus de pitatis
1447	»	»	Bonifatius de pitatis
1447	»	»	Heredes q. Marci de pitatis cum Matre
1456	»	»	d. Malgarita q. vxor Marci de pitatis
1456	»	»	Ochidecane de pitatis
1465	»	»	D. Margarita vxor q. Marcis de pitatis
1465	»	»	Ochidecanus de pitatis
1473	»	»	d.ª Margarita vx q. Marci de pitatis
1473	»	»	Occhidecanis de pitatis

Hieran schliefsen sich dann die wichtigen Angaben, die wir noch in extenso geben werden. Auch in dem Archiv von Vicenza (Nr. 777 des Inventario) wird ein Marcio di Pitati (April 1361) erwähnt. In dem handschriftlichen Band des Stadtarchivs, welches betitelt ist: Veronensium civium Nomina, quae in Comitijs Magi consilij ac in officijs mq^{ue} civitates reperiuntur — Josephi Antonij Verza Opus, finden sich Pitatis vom Jahre 1423 bis zum Jahre 1613, teils als Consiliarij, teils als Aediles Domus Mercatorum, als Consules, als Notarij und Massarij dieses Domus Mercatorum vermerkt.

Andere sind Milites Procuratorum oder Consules Militum Procuratorum. Der Letzte dieses Stammes, der in dieser Liste vorkommt, ist ein Carolus de Pitatis Notarius S. Montis vom Jahre 1613.

Auch in dem Notariatsarchiv finden wir Testamente von Pitatis, darunter auch Priester; um die Mitte des XVI Jahrhunderts scheint ein Petrus q. Bernardini de Pitatis geadelt worden zu sein, denn er führt nun das Prädikat »Nobile«. Es würde zu weit führen, diese vielen Notizen näher zu verfolgen; sie haben für unsere Unter-

suchung nur insofern Wert, als daraus hervorgeht, dass *ein anderer Maler* Namens *Pitati* nie vorkommt.

In dem Buch der Estimi MCCCCLXXXXII finden wir in der Pfarrei »De S. Vitale« verzeichnet: Martius q. bonifatii de pitatis armiger. Die zur Herstellung dieses Buches im Jahre 1491 angefertigten »Anagrafi« enthalten den Eintrag:

Contrata S. Vitalis

Marcius Armiger q. bonifacij de pitatis	aetatis annorum	37
D. Benevenuta ejus uxor	ae/a	30
Bonifatius, eorum filius	ae/a	4
D. Margarita mater ms. marci	ae/a	67
Antonius frater suprascripti marci	ae/a	30

Dieser kleine vierjährige Bonifatius ist nun der zukünftige berühmte Maler, und der Anagrafo giebt uns ein schönes Bild seiner Familienverhältnisse. Bei dem Marcius, dem Sohn des älteren Bonifazio de Pitatis und seiner Frau Benevenuta, wohnt die alte Mutter und Witwe Margarita und aufserdem noch ihr Sohn Antonius. Das Haupt der Familie ist Armiger, Berufssoldat.

Wir sehen also aus den Altersangaben, *dass unser kleiner Bonifazio im Jahre 1487 geboren wurde.*

Das nächste Buch vom Jahre 1502 enthält den Eintrag: De Insulo infra.

Marcius de pitatis q. bonifacij

und der dazu gehörige Anagrafo vom Jahre 1501:

Contrata Insuli inferioris Veronae

Marzo de ipitati q. do. bonifatio	añi	50
Bevegnua soa mugier	añi	40
Bonifatio suo filio	añi	14
Domenego suo nevodo	añi	15

Ähnlich der abweichenden Schreibart »ipitati« kommt auch in venezianischen Dokumenten »epitati« vor; es scheint dies eine physiologisch im venezianischen Ohr und Dialekt begründete Eigentümlichkeit zu sein, Namen so zu verändern. Ähnliche Vorkommnisse in anderen Dialekten beschäftigen in neuerer Zeit ja viel die Sprachphilosophen.

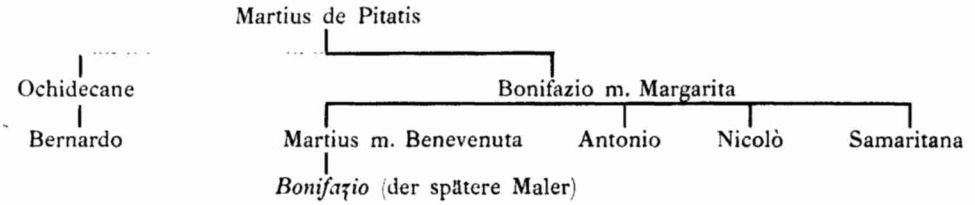
Wir sehen, die Familie hat sich verändert. Die alte Mutter ist wohl gestorben, und der Bruder Antonio ist weggezogen; wie der Neffe Domenego mit dem Zunamen hiefs, ersehen wir nicht.

In der Aktensammlung der von dem Bischof von Verona erteilten Investituren von Lehen, die der Mensa episcopalis gehörten, finden wir folgendes Dokument, in dem die Familie und der Vater des Bonifazio erwähnt werden:

I. N. Christi nomine Amen: Anno ab ejusdem nativitate Millesimo Quingentesimo Quinto indictione octava die Veneris vigesimo tertio mensis Maij: Veronae in episcopali palateo . . . presentibus . . . Coram R.^{do} in christo patre dño Matthia Ugonio iuris utriusque doctore Clarissimo Dei, et apostolice sedis gratia Episcopo Phamaugustano R.^{mi} in christo patris et dñi dñi Marci miseratione divina Sancte Marie in portica sacrosante romane ecclesie Diaconi Cardinalis Cornelii Episcopi Veronensis ac Comitis, in eodem Episcopatu Veronae Vicario . . . comparverunt Egregi uiri *Nicolaus filius, et heres quondam dñi Bonifacij de Pitatis* de sancta Maria in Clavica Verone Nec non *Bernardinus filius et heres quondam dñi Ochidecanis*, etiam *de Pitatis* et de dicta contrata et humiliter ac reverenter dixerunt et exposuerunt: Quod alias Joannes Mattheus Ricius nominibus ipsius *Nicolaj* et *Antonij*, etiam *filii* dicti quondam dñi *Bonifacii*, ac etiam *Bonifacii* filii quondam *Marcii* olim filii dicti dñi *Bonifacii de pitatis* pro duabus partibus, ac etiam ipsius Bernardini pro reliqua

tertia parte infrascripti *feudi*, et decime rite et legittime fuerunt *investiti* per quondam Reverendum d. Georgium Venerio olim et tunc in dicto Episcopatu in spiritualibus Vicarium generalem, et commissarium pro R.^{mo} dño Joanne Michael Episcopo Portuensi Cardinale sancti Angeli nuncupato et Episcopo Verone prelibati R.^{mi} dñi Cardinalis Cornelij proximo, et immediato predecessore, ut de huius modi sua investitura clare constare fecerunt publico instrumento scripto sul anno dñi millesimo quadringentesimo nonagesimo sexto indictione quarta decima die sabbati vigesimo quarto mensis Septembris manu quondam Augustini notarii filii Alberti de salutellis de sancto Stephano ... quod dudum idem *Bernardinus emit et acquisivit pro se et dicto eius patre a dicto Martio tantam partem infrascripte decime de porcillis*[1]) *de parte sibi Marcio spectante*, que capiat summam unius quarte cum dimidia pro quoque plaustro alias per ipsum Marcium acquisitam a dicto Antonio eius fratre, prout de huiusmodi acquisitione facta per ipsum Bernardinum constat publico instrumento ... Et dictum Bernardinum uti filium, et heredem dicti patris sui, et vigore dicte acquisitionis, ut supra facte a predicto Marcio pro parte predicta, coram ipso dño Commissario, et locumtenente genibus flexis constitutos petentes, et acceptantes, pro sese et cuiuslibet eorum heredibus utriusque sexus iure recti legalis antiqui et honorabilis feudi pro Episcopatu Verone *cum annulo auri* benigne, et gratiose *inuestivit* ... Juraverunt insuperdicti Nicolaus, et Bernardinus de pitatis feudatarij ad sancta Dei evangelia manibus tacti scripturis quod ipsi semper erunt fideles prefato dño Episcopo Verone et suis successoribus ... (Antichi Archivi Veronesi, Mensa Vescovile, Investiture vol. XIIII intitolato: Libro Investiturarum et Locationum de quibus Rogatus fuit Philippus Merula not. incipiendo ab anno 1504 usque ad annum 1526 — a. c. 153).

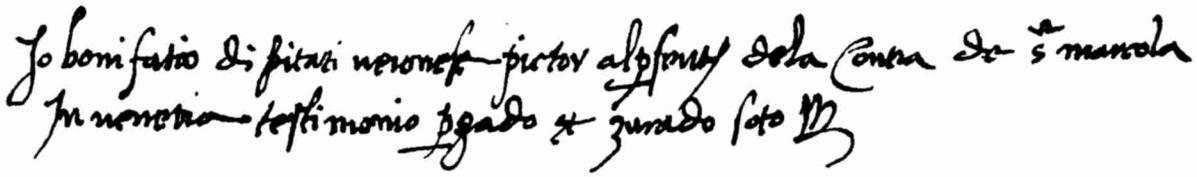
Nach diesem Dokument und anderen hier nicht näher angeführten ergiebt sich als Stammbaum der Pitatis um das Jahr 1505 folgendes:



Von diesem Zeitpunkt an kommt die Familie des jüngeren Martius de Pitati in den Veroneser Dokumenten nicht mehr vor. Wie wir gesehen haben, war Bonifazios Vater Armiger, Berufssoldat. Du Cange erörtert in seinem Glossarium med. et bass. Latin. diesen Begriff ausführlich. In Monarchien wurde zu den niederen militärischen Chargen der niedere Adel herangezogen; in der venezianischen Republik hatten die Nobili die höheren Chargen inne, die niederen aber Angehörige des Volkes. Man dürfte sich den Armiger Martius ungefähr als verheirateten Unteroffizier, wie man gegenwärtig sagen würde, vorstellen. Im Jahre 1505 verkaufte er seinen Anteil an dem bischöflichen Lehen, welches die Familie in Belfiore dell' Adige besafs, an seine Verwandten und wird dann nicht mehr in den Veroneser Akten erwähnt; später jedoch werden wir hören, dass er in Venedig gestorben ist. So ist hiermit gewiss der Schluss gestattet, dass er wohl in Berufsangelegenheiten nach Venedig versetzt wurde und mit seiner Frau und dem damals achtzehn Jahre alten Sohn nach Venedig übersiedelte. Weitere Notizen über Bonifazio werden wir also in dem Staatsarchiv in Venedig zu suchen haben.

[1]) Auch Belflor Porcellarum genannt; jetzt heifst der Ort Belfiore dell' Adige, in dem 42. Vikariat des Bistums Verona gelegen.

Wir finden da als erste Spur einen schönen Autograph unter einem der Testamente des Notars Bonifazio Solian B 940 C 876 vom 7. Oktober 1528:



Er giebt da genau seine Herkunft und Wohnung an.

Das nächste Dokument ist sehr interessant und fand sich in einem Bündel von Kopien aus dem XVII Jahrhundert, die von jetzt nicht mehr im Original existierenden Dokumenten angefertigt wurden. Dasselbe lautet mit Hinweglassung unwichtiger anderer Beschlüsse:

1531 adi 29 Settenbre

Nel sopraditto Capitolo fo elletti i 12 Adiuncti di primarij della Scolla nostra su quali havessino a far la elletion de cinque donzelle insieme con la banca a ducati venti per cadauna come nel testamento se contien et far la despensation dei ducati cento, come se contien ut supra. Rimaseno li infrascritti, ser Titian, ser Lorenzo Lotto, ser Zuan Targher, ser Pollo Renio, ser Pollo Campsa, ser Zuan Piero di Mauri, ser Donado indorador, ser Piero da Bressa, ser Bortolamio da Luoso, *ser Bonifaccio da Verona,* ser Francesco Bragadin, ser Nadalin de Marco. Adi 29 ditto.

(Omissis.)

Item sia preso per questo Capitolo che li duccati numero cento de lo legato del quondam magistro Vicencio Catena lassado alla Scuola nostra per maridar cinque donzelle de le fie di nostri poveri frattelli a ducati vinti per cadauna che esser debbino esser per i Comissarij del quondam magistro Vicentio sopra ditto esser messi in lo Banco di Capelli in nome de la Scuola nostra, et a requisition de le cinque donzelle, et qual sarrano rimaste et haverano havuta la gratia de li ducati vinti ut supra et qual donzelle debbino havere i ditti duccati vinti da poi mandate et transdute con la fede del suo Piovan, et Instrumento de quietation de man de noder, e non altramente. De sì n.° 87 De no n.° 4.

(Archivio di Stato Venezia. — Arte dei Dipintori. — Processi. — Busta N.° 104.)

Wie wir wissen, hatte der Maler Vincenzo Catena, der sehr reich war, mehrere Legate an die Malerschule hinterlassen; über die Verwendung eines derselben sollte abgestimmt werden. Wir sehen da Bonifazio in illustrer Gesellschaft. Tizian und Lorenzo Lotto nahmen an der Sitzung teil und werden in den Ausschuss gewählt; es waren aber auch, wie es in der Malerschule Sitte war, geringere Künstler anwesend, einfache Handwerker, je nach den Unterabteilungen »Colonelli« des Malerhandwerks, so der Zuan Targher, der Schildmaler, von ihm haben wir eine Signatur in recht unbeholfener Schrift: Io Zuane de Andrea targher vom Jahre 1549 (Nod. Benzon Diotisalvi B 96 C 290), der Donato war Vergolder, Francesco Bragadin war ein Urenkel des Donato veneziano und ebenfalls Vergolder, Nadalin de Marco kaum mehr als ein Anstreicher, auf der Piazza wohnend. Polo Campsa war auch Bildhauer, Zuan piero ist wahrscheinlich aber nicht mit dem Zuan piero Silvio, einem äufserst begabten Schüler des Pordenone, identisch. Pietro da Brescia war ein Spiegelmaler. Tizian, Lotto und Bonifazio wären dann die einzigen »figurer« gewesen. Die übrigen sind in dem Libro di Tanse der Malerschule eingetragen gewesen, jedoch ohne Angabe der Spezialität.

Das nächste Dokument, in dem Bonifazio erwähnt wird, ist wieder ein Autograph; er nennt sich da blofs bei seinem Vornamen. Die graphologische Übereinstimmung

mit seiner ausführlichen Signatur ist aber so schlagend, dass wir ihn mit Sicherheit als den Bonifazio de Pitati da Verona identifizieren können, um so mehr, als sich die beiden erwähnten Bilder, S. Bruno mit der S. Cattarina und S. Girolamo mit der S. Beatrice, noch heute in der Akademie in Venedig befinden. Ob die Cena, die sich in der Mitte befand, auch von Bonifazio selbst herrührte, wie Boschini berichtet, wissen wir nicht sicher, doch ist es wahrscheinlich. Der Delegat Pietro Edwards, der die Aufhebung des Klosters überwachte, hat dieses Bild nicht in die Akademie gelangen lassen, sondern hat es im Jahre 1811 an Eugène Beauharnais in Mailand gesandt. In der Brera ist es heute nicht mehr. In dem Kontrakt wird es nicht erwähnt.

Adì 17 febraro 1535.

Se dechiara per la presente scrittura qualmente maistro Paolo Intagliadoro sta a santa Sophia in Venetia se è convenuto et obligandosi è rimasto dacordo con il reverendo padre priore di Santo Andrea da Lio de far lo hornamento del Cenachulo co uno quadro per canto depinto per mastro Bonifatio depintore, il quale hornamento se obliga darlo per tutto il mese di april proximo futuro che serà del anno 1536 ciò è tutto di legname di nogara per pretio de ducati vinti da libre sei et soldi quatro per ducato et in fede di ciò si è fatto il presente scritto de consentimento delle parte et letto in presentia di messer Bonifatio, depintore, et mastro Michiel maranchon.

Io Bonifatio pictor sta a san Alvise, in nome de mastro Paulo soprascripto confeso per suo nome et per sua comision qualmente se chiama aver riceuto adì soprascripto dal padre prior de certosi de san Andrea de Lio per parte del pagamento del sopra schito acordo ducati diese zoè L. 62.

Adì 16 luio 1535.

Recevi io Bonifatio soprascripto per nome de mastro Paulo soprascripto dal vicario dela certosa ducati diese per resto et copito pagamento del fornimento che lui ha fato nè lui resta aver piu niente cercha a tal lavor et de satisfato in tuto de lacordo suo.

A tergo.

1535 Scritto del accordo con mastro Paulo intagliadore del hornamento del Cenachullo del refectorio.

1536 — 16 luglio.

Mastro Paolo intagliatore per l' ornamento del Cenacolo del nostro refettorio.

F + n.° 18.

(Archivio di Stato in Venezia. Sant' Andrea del Lido. Busta Riceveri 1496—1591.)

Ein weiteres Dokument finden wir in den Akten des Rates der Zehn verzeichnet. Diese hohe Behörde hatte in dem Palazzo Camerlenghi am Rialto ein kleines Kassenzimmerchen, wo die Einnahmen und Ausgaben desselben verwaltet wurden.

Bonifazio hatte überhaupt fast alle Säle des Palazzo Camerlenghi, in dem die Staatseinnahmen und Schuldenverwaltung ihren Sitz hatten, ausgemalt. Wir müssen dieses Hauptwerk seines Lebens noch im einzelnen besprechen; das vorliegende Dokument ist jedoch das einzige, was sich in dieser Angelegenheit erhalten hat.

Die XXVII Maij in consilio X.

Già uno anno et più per il cassier all' hora di questo consegio fo dato il carico, a Bonifacio pittor di far doi quadri da esser posti nel loco, ove sta esso cassier all' officio di

camerlenghi et li furono dati ducati 10, per parte di ducati 20, che così li fu promesso per tutti doi, quali essendo finiti è conveniente dargli li altri ducati diece, per haver essi quadri; però l' anderà parte che al predetto Bonifacio siano dati ducati diece, per resto di essi doi quadri i quali siano posti al loco per dove sono sta dessignati.

De parte + 15.

De non — 1.

Non sinceri — 0.

(Archivio di Stato in Venezia. — Consiglio dei Dieci. — Comune Reg. 17. c. 30. t.°. — 1545 e 1546.)

Bonifazio hatte jetzt das achtundfünfzigste Lebensjahr erreicht; die von ihm selbst noch vorhandenen Dokumente sind Vorboten seines Todes, mehrere Testamente. Dann folgt der Eintrag in das Totenregister und noch zwei Testamente seiner Witwe, die besonders über die Erben und Schüler, die in dem vielbeschäftigten Atelier thätig waren, Aufschluss geben.

A.

Die VI mensis iunii 1547 inditione quinta Rivoalti.

Cum vite sue terminum etc. Per la qual cosa mi *Bonifacio di Pitati pictor* fiol che fu del quondam miser *Martio di Pittati* al presente della contrà de San Marcuola, sanno per la gratia di Dio della mente et etiam del corpo ho facto chiamar et venir da mi pre Francesco Biancho nodaro de Venetia, el quale io ho pregato che scrivi el presente mio ultimo testamento et questo da poi la mia morte sia per lui relevato, et in tuto eseguito per li infrascripti mei commissarij, li quali volgio che siano la mia carissima consorte, et misser Marco Berengo mio honorando compare; voglio esser sepulto a Sancto Alvise dove sono sepulti li mei vegi, acompagnado dalla scuola de Sancto Alvise, et cum le esequie funeral che parerà alli dicti mei comissarij. Volgio che siano dicte le messe della Madona et de San Gregorio per l'anima mia, et il giorno della mia sepoltura siano dicte messe 50 per l' anima mia. Lasso al hospedal della pietà ducati tre, et ducati tre al hospedal de San Zuanne Paolo, et altri ducati tre al hospedal delli incurabili per l' anima mia. Lasso alla Scuola del Sagramento della mia contrà ducati tre per l' anima mia. El residuo veramente de tuti et cadauni mei beni mobili, stabili presenti et futuri, et de tuto quello che me potesse aspectar et pervegnir, tutto io lasso alla soprascritta *Marieta* mia dillecta *consorte* in sua vita tanto, del qual lei ne sia libera residuaria fino che lei viverà, et da poi la sua morte io voglio che siano dati ducati vinticinque alli heredi del quondam ser Marchesin da Porcil[1]) de veronese, et altri ducati vinticinque alli heredi della quondam domina Maria di Spiciari che fo moier de magistro Piero da Piamonte, che fo magistro de Scuola della Comunità de Collogna.[2]) Et il resto avanzerà di esso mio ressiduo volgio che sia liberamente de Marcio fio de *Antonio Palma* mio *nevodo*, marido de *Julia* mia *neza*[3]) et questo io volgio che sia observato per ogni modo et così io ordino et dico esser el mio ultimo voler de mi Bonifacio di Pittati pictor. Preterea plenissimam virtutem etc.

Io Zuane Facio nodaro de Venetia fui testimonio pregado et zurado.

Io Julio Richamome fo de messer Battista fui testimonio pregado et zurado et fazo fede del soprascripto testator.

A tergo.

Testamentum egregij domini Bonifacij de Pittatis pictoris.

(Archivio di Stato in Venezia. — Sezione Notarile. — Testamenti in atti Bianco Francesco. — Busta 124, n.° 125.)

[1]) Belfiore dell' Adige, wo das Lehen der Familie Pitati sich befand (s. oben).

[2]) Ein Ort im Bistum Verona.

[3]) Der Zusatz »marido de Julia« bezieht sich auf Antonio Palma, Marcio war damals, noch ein Kind.

B.

In Dei eternj nomine amen. Anno ab Incarnatione domini nostri Jesu Christi millesimo quingentesimo quinquagesimo tertio indictione undecima die vero XIIII mensis iulij Rivoalti.

Considerando io *Bonifacio di Pitatj* quondam magistro *Marco pictor* al presente habitante nella contrà de San Marcuola li pericoli di questa nostra fragil vita, sano della mente benchè del corpo infermo, ho voluto fin che la rason reze la mente, di beni mei disponer et ordinar, et cusì ho fato venir et chiamar a me Baldissera Fiume nodaro veneto, el qual a una con li testimonij sottoscrittj ho pregato questo mio testamento scrivesse et doppoi la morte mia lo compisse et roborasse segondo le leze di Venetia. Prima l' anima mia raccomando al suo creator Iddio et alla beatissima Verzene Maria. In primis casso revoco et annullo ogni et qualunque testamento havessi fatto per il passato. Item quando piacquerà al omnipotente Iddio separar l' anima mia dal corpo lasso il carico alla mia dilecta moglie *Marieta* che fo figliola di ser *Zuane di Marco Cester* che lej habbia il carico di far quella spesa nel mio funeral li parerà et piacerà. Item lasso per la mia dilectissima consorte che lej sia mia solla heriede et solla commissaria di tutti li mei beni presenti et futuri de cadauna sorte che ho et che potessi haver in ladvenir, li lasso in vita sua, et che lei possi disponer ogni suo voler, segondo che a lej meglio parerà per sua conscientia, perchè la conosco di bona conscientia. Interrogado dal nodaro di luogi piatosi iuxta la leze ho risposto non voler ordinar altro, salvo quanto di sopra, perchè lasso tutto il carico alla mia dilecta consorte Marietta. Preterea etc.

Io pre Philippo di Boselli prete titulatto de la chiesa de San Zuanne Chrisostomo fui testimonio zurado et pregado sottoscrisi.

Io *Domenego Biondo pitor* fui presente testimonio zurado et pregado sotoscrisi.

A tergo.

Testamentum domini Bonifatij pictoris quondam Domini Martij de Pitatis 1553 die XIIII mensis julii.

(Archivio di Stato in Venezia. — Sezione Notarile. — Testamenti in atti Baldissera, Fiume. — Busta 417, n.° 169.)

C.

Die 26 iulii 1553. Indictione undecima Rivoalti.

Cum vite sue terminum etc. La qual cosa considerando io *Bonifacio di Pitati da Verona pitor,* fo de ser Marzio, sano per la Idio gratia de la mente sentimento et intelleto benchè agravado del corpo et iacendo in letto, et volendo de li mej beni ordinar, ho fatto chiamar et venir a mi in casa mia nella contrà di San Marcuola in le case dele moneche di missier Santo Alvise, Alvise Brunello de ser Vetor nodaro di Venetia et quello ho pregado chel vogli scriver questo mio testamento et ultima volontà et da poi la morte mia quello lo el vogli compir et roborar secondo le leze de Venetia.

In primis racomando l' anima mia a messer Domenedio a Madona Santa Maria et a tuta la corte del cielo; el corpo veramente mio voglio sia sepulto dove fu sepulto mio padre, et avanti dito mio corpo sia sepulto, voglio sia fate dir mese numero 30 la metà a San Marcuola e l' altra metà a S. Alvise; el residuo veramente de tuti li mei beni presenti futuri caduchi et pro non scripti et tuto quello che a mi potesse aspectar, lasso a *Marieta* mia dileta *moglier*; comissaria veramente et executora de questo mio testamento et ultimo voler voglio sia la sopraditta Marieta mia moglier et reseduaria. Interogatus a notario de locis piis respondit lasso allj hospedali de la pietà, san Zuanne Pollo et incurabilj ducato uno per cadauno per una volta sola. Propterea etc.

Io pre Philippo di Boselli prete titulato nella chiesia de San Zuane Chrisostomo fui testimonio pregado et zurado.

Io *Domenego Biondo pitor* fui testimonio pregado et zurado.

(Archivio di Stato in Venezia. — Sezione Notarile. — Testamenti in atti Brunello Alvise. — Busta 265, n.° 61.)

D.

Die 27 mensis iunij 1527 inditione quinta Rivoalti.

Cum vite sue terminum etc. La qual cosa considerando mj *Marieta* fia che fo del quondam misser *Zuane de Marco* et consorte de messer *Bonifacio di Pittati pictor* della contrà de San Marcuola, sanna per la gratia di Dio della mente et del corpo, ma volendo ordinar delli mei beni et della mia dota che me a fatto el mio carissimo marido messer Bonifacio, ho fatto chiamar et venir da mj pre Francesco Biancho nodaro de Venetia, el qual io ho pregato che scrivj el presente mio ordine et ultimo testamento: per il quale in prima io ricomando l' anima mia al suo Creatore et omnipotente Dio, et etiam alla Sua Sanctissima madre Madonna Sancta Maria, et a tuta la sua cellestial Corte. Volgio che sia mio sollo et unico commissario el sopradicto miser *Bonifacio di Pitati* mio honorando marido, il qual sollo debia esequir da poi la mia morte questa espressa mia voluntà. Volgio esser sepulta a Sancto Alvise vestida del habito della Madona, acompagnada dalle dicte pizochare et cum quello modo de sepultura che parerà conveniente al dicto mio carissimo marido et comissario. Volgio che siano dicte messe trenta avanti che el mio corpo sia sepulto per l' anima mia. Domandada di hospedali et altre pie oppere respondo et dico che io di questo lasso el cargo al dicto mio marido. Lasso a *Cecilia mia neça* ducati diese per il suo maridare no essendo tamen lei maridata avanti la mia morte, et essendo lei Cecilia maridata avanti il mio manchare essi ducati 10 retornino in nel mio residuo. Item ancora io lasso alla dicta Cecilia uno letto fornido, et uno delli mei lisari, el piui novo con la condiction soprascripta et per il suo maridar, et se lei fusse maridata avanti ut supra non habia nè le cosse, nè i ducati 10 soprascripti. El residuo veramente de tuti li altri mei beni mobili stabili presenti et futuri caduchi desordenadi et pro non scripti, la mia dota, et de tuto quello che me potesse aspectar, et per ogni via et modo, et in cadauno loco pervegnir, tuto io lasso al predicto misser Bonifacio mio dillecto marido, in segno de bon amor che sempre se stato tra noj. Et volgio che tuto lui galdi in sua vita, ma alla sua morte molto ben lo priego et stretamente lo obligo al lassar esso mio ressiduo, et quello a dispensare tra li mei parenti, si come per sua consientia melgio li parerà perchè io lo cognosco esser hommo prudentissimo et da ben, et a luj molto ricomando l' anima mia, et tuti li dicti mei parenti, et questo io volgio che sia el mio ultimo testamento fermo vallido, et che così sia esequito remota ogni cavilation. Domandada de postumj respondo non voler altro ordinar. Preterea plenissimam virtutem etc.

Io Zuane Facio nodaro di Venetia fui testimonio pregado et zurado.

Io Julio Richamome fo de messer Battista fui testimonio pregado et zurado et fazo fede della soprascripta testatrice.

(Archivio di Stato in Venezia. — Sezione Notarile. Testamenti in atti Francesco Bianco. — Busta 126, n.° 610.)

Die Verschlimmerung der Krankheit, welche Bonifazio veranlasste, am 26. Juli 1553 noch einmal ein Testament abzufassen, führte in einigen Monaten zum Tode.

Antonio Maria Zanetti veröffentlichte zuerst diese Notiz:

nel necrologio della chiesa Sant' Ermagora trovasi scritto:

19 Ottobre 1553.

Sier Bonifaccio depentor, amalà longamente.

Nach dem Tode des Meisters erliefs seine Witwe Marietta noch einige Testamente, welche, da sie, nach Frauenart, mitteilsamer und besorgter ist, uns noch einige Aufschlüsse über die Verwandtschaftsverhältnisse und die Schüler Bonifazios bringen. Diese sind:

E.

Die XIIII mensis martij 1558. — Indictione prima Rivoalti. Dum velem ordinare plenariam dispositionem bonorum meorum ego *Marieta* de *Grassis* relicta quondam ser *Bonifatij* de *Epitatis*[1]) *pictoris* de confinio sanctorum Hermagore et Fortunati Venetiarum sana Dei gratia mente et intellectu licet corpore infirma ad me vocari et venire feci in domum mee habitationis in predicto confinio Mattheum Soliano notarium Venetiarum quem rogavi ut hoc meum scriberet testamentum complendum et roborandum occurente forsam obitu meo cum clausulis opportunis et consuetis secundum usum notariorum Venetiarum. Per quod namque meum testamentum vulgari sermone descriptum, in prima racomando lanima mia al mio Signor et Redemptor miser Jesu Christo et a Madona sancta Maria con tutti li santi del paradiso. Item occorendo il caso della mia morte volgio esser sepulta in Santo Alvise dove è sta sepulto il quondam mio marido, et che le monache de ditto monestier me debbia vestir del suo habito, et avanti lo mio corpo sia sepulto volgio me sia ditto messe numero XXX, tutte in ditta giesia de Santo Alvise con quella spesa che parerà a lo infrascritto mio comissario. Item lasso ducati vintizinque a *Virginia* mia neza, et similmente altri ducati XXV a *Hortensia* sua sorella; et questo per il suo maridar de cadauna, et etiam alla ditta Hortensia una cadenella doro. Et lasso a *Camilla* et *Thesaura* et l' *altra* sua *sorella* tutte tre fiole de ser *Marco* mio nevodo ducati XV per cadauna similmente per il suo maridar. Et similmente lasso a *Nicolosa* fiola de ser *Baptista depentor* ducati XXV per il suo maridar. Et similmente lasso a *Anzoletta* fiola de ser *Vicenzo bombardier* altri ducati vinti per il suo maridar. Et altri ducati vinti a *Justina* fiola de ser *Hieronymo cester* similmente per il suo maridar.

Item lasso a *Antonio mio nevodo padre* de le ditte *Virginia* et *Hortensia* ducati zinquanta per segno de amor, et altri ducati zinquanta a ser *Baptista* padre de *Nicolosa* similmente per segno de amor, et similmente altri ducati zinquanta a Marzio fiol del ditto Antonio, et lasso ducati diese a Marco mio nevodo padre de le ditte Camilla et Thesaura, et altri ducati diese a *Felixe* mio nevodo per segno de amor. El ressiduo veramente de tutti li mei beni che ho et haver pottesse tutto lasso et volgio sia de *Antonio depentor* mio nepote et de suo *fiol Marzio* egualmente fra loro, et che sia dato a Baptista uno mio letto, et uno par de linzuoli con suo cuscini, et cavazali, dechiarando che tutti li sopraditti legati siano tratti et cavati del monte de subsidio quando se francherà de li danari qual me trovo haver in ditto monte. Et in caso ditti danari si havessero over si francassero di breve volgio che quelli siano datti in salvo a la reverenda madre Abbadessa over priora del ditto monasterio de Santo Alvise fino che ditte beneficiade se mariderano; dechiarando etiam che in caso che cadauna de le sopradite mie neze beneficiade mancassero avanti il suo maridar tal suo legato debbia pervenir in altre sue sorelle sel ne sarà zoè in quelle che de cetero nasserano, et non ne essendo, tal beneficio vadi et debbia pervenir in lo padre over altri che fusse de cadauna. Et per mio commissario lasso et volgio sia lo sopraditto Antonio mio nevodo al qual aricomando l' anima mia, et chel debbia mandar a la Crose et a San Lorenzo a tuor le perdonanze consuete. Item lasso alle inconvertide, al hospedal de San Zuanne Pollo, alla pietà, et ali incurabeli mezo ducatto per cadauno de ditti loci. Interrogatus a notario de interrogandis ho resposo non voler ordenar altro al presente. Preterea etc.

Io pre Philippo Bosello prete titulato de la chiesia de san Zuanne Chrisostomo testimonio zurado et pregado sotoscrissi.

Io pre Zuan Battista di Bugni mansonario nella chiesia de san Alvise testimonio zurado et pregado sotoscrissi, et feci fede della soprascritta testatrice.

Ego Mattheus Soliano Venetiarum notarius rogatus scripsi.

F.

Die lune 28 martij 1558. Indictione prima.

Codicillando dopo lo mio testamento fatto per man de ser Matthio Solian nodaro essendo la voluntà umana ambulatoria io *Marietta* de *Grassi* relicta del quondam ser *Boni-*

[1]) Wie oben in dem Anagrafo von Verona Ipitatis zu lesen ist, so hier Epitatis.

facio di *Epitati pictor* de la contrà de S. Marcuola ho volesto dechiarir et conzar alcune cose, et prima dove per ditto mio testamento fatto sotto dì 14 del presente mese de marzo lassava a *Baptista* quondam *Jacomo* mio *nevodo* ducati zinquanta, et uno mio letto, et uno par de lenzuoli con suo cusini et cavazali, dechiaro et volgio chel abbia solamente de li mei beni ducati vintizinque et non altro in loco del sopraditto legato, et questo per una volta solamente salvo in reliquis, et reservado lo predicto mio testamento in tutto et per tutto, al qual si habbia relation.

Io pre Philippo di Boselli prete titulato de san Zuanne Chrisostomo testimonio zurado et pregado sottoscrissi.

Io pre Zuan Battista di Bugni mansionario in San Alvise, testimonio zurado et pregado sottoscrissi.

Ego Matheus Soliano Venetiarum notarius rogatus scripsi.

A tergo. Testamentum Domine Mariete de Grassis relicte quondam ser Bonifacij de Epitatis pictoris de confinio sancti Hermacore et Fortunati 1558.

(Venezia, Archivio di Stato. — Sezione Notarile. — Testamenti in atti Matteo Solian. — Busta 889 n.° 234.)

G.

In nomine Dei aeterni amen. Anno ab Incarnatione Domini nostri Jesu Christi 1566 indictione decima die vero trigesimo, et ultimo mensis novembris Rivoalti. Cum vita hominis in manibus Dei eterni sit, et nil mortalibus morte certius nilque hora mortis incertius in hoc transitorio seculo habeatur. La qual cosa considerando io *Marieta* fiola del quondam maestro Zuanne de Marco Brunello et relicta in ultimo matrimonio de miser *Bonifacio di Pitati da Verona depentor* sana per la gratia del Signor Dio della mente, intelletto, et etiam d' il corpo, et volendo delli mei beni ordinar, ho fatto venir da mi a casa mia posta nella contrà de San Marcuola per mezzo la chiesia de Santo Alvise, Piero Contarini nodaro di Venetia, et quello ho pregato che voglia scriver questo mio testamento, et ultima voluntà, et doppo la morte mia quello compir et roborar con le sue clausole solite et consuete iusta li ordeni di Venetia. Et prima raccomando l' anima mia al mio Signor et creator Dio a Madonna Santa Maria, et a tutta la corte del cielo. Dappoi voglio che doppo la morte mia il mio corpo sia posto nell' archa, ove fu posto il preditto mio marito a Santo Alvise, et vestito del habito delle reverende madre de ditto monasterio et voglio che nella ditta chiesia di Santo Alvise me sia fatto dir trenta messe di San Gregorio per l' anima mia. Item lasso alli poveri del hospedal de San Zuanne et Paulo lire tre de picioli, et similmente lasso alli poveri della pietà tre altre lire de picioli, et così altre tre lire lasso al hospedal delli incurabeli. Item lasso a *Camilla* figliola de *Marco* de *Zuanne* mio nepote, et a *Tesaura* similmente figliola di esso Marco ducati diese per cadauna di esse, et questo al suo maridar, nè voglio che alcuna di esse possi haver li ditti danari se non doppo che quelle saranno sposate, cioè cadauna di esse. Item lasso a *Cornelia* figliola de *Felise* mio nepote ducati diese similmente al suo maridar, nè possi quella haverli, se non doppo sposata. Item lasso a *Giustina* fiola di *Helena* mia nezza ducati vinti et questo al suo maridar, nè voglio che essa Giustina li possi haver se non doppo sposata. Item lasso a *Nicolosa* fiola de *Battista* mio nepote ducati vinti al suo maridar, et quella voglio che la i habbi doppo che la sarà sta sposata. Item lasso a *Ortensia* fiola de *Antonio Palma depentor mio nepote* ducati cinquanta et questo al suo maridar, et doppoi che la sarà sta sposata; con dechiaration perhò ogni volta che cadauna delle sopraditte mie nezze volesse andar monacha, in tal caso voglio, che subito che quelle sarano monache, quale si voglia di esse habbino quel tanto ch' io li lasso di sopra; et se per caso alcuna di esse venisse a morte avanti el suo maridar, over monachar in tal caso voglio che quello che io lasso a quella che sarà manchato caschi et devenghi nel mio residuo. Item lasso al sopraditto *Marco* de *Zuanne* mio nepote ducati diese in segno d' amor. Item lasso al sopraditto *Felise* mio nepote ducati diese. Item lasso al preditto *Battista mio nepote* ducati vinti e questo per haversi portato bene per il tempo, che l' è stato in casa

con mi. Item lasso a *Margarita* mia *nezza* ducati cinque et questo in segno d' amor. Item lasso a *Helena* mia nezza supraditta ducati cinque. Item lasso a *Cecilia* mia nezza moglier de *Vicenzo bombardier* ducati cinque per segno d' amor. Il residuo de tutti et cadauni altri mei beni mobeli et stabeli presenti et futuri caduchi inordinati et pro non scritti a me spettanti, et che per alcun tempo spectar mi potesse per qualunque via et modo lasso al sopraditto miser *Antonio Palma mio nepote*, et a suo figliol miser *Marcio Palma dottor* equalmente tra loro, et in caso che alcuno di loro manchasse avanti la mia morte il tutto caschi in quello che sopraviverà, et questo io il facio per haver havuto bonissima compagnia da loro, et per esser stata trattata da loro da propria madre, nè voglio che mai li preditti possino esser molestati da alcuno perchè tutto esso residuo gli lasso per la bona compagnia che quelli me hanno fatto, et fano, li quali miser *Antonio Palma* mio nepote, et miser *Marcio dottor* suo figliol instituisco etiam et voglio che siano mei commissarij, et exequtori del presente mio testamento, li quali prego che vogliano far, et eseguir quanto in esso si contien. Interogata a notario de alijs locis piis respondi non voglio ordinar, nè lassar altro. Preterea etc. Si quis etc.

Io pre Thomaso de Soleis mansonario in santo Alvixe fui testimonio pregado et zurado.

Io Vicenzo di Alegretti dottor quondam ser Zuan Maria fui testimonio pregado et zurado.

A tergo. Testamentum domine Mariete filie quondam magistri Johannis Marie Brunello, et relicte in ultimo matrimonio quondam domini Bonifacij de Pitatis de Verona pictoris de confinio sanctorum Hermacore et Fortunati rogatum per me Petrum Contareno notarium Venetiarum sub die 30 et ultimo mensis Novembris 1566. Inditione decima Rivoalti.

H.

In nomine Dei aeterni amen. Anno ab Incarnatione Domini nostri Jesu Christi 1570. Indictione tertia decima, die vero sexto decimo mensis aprilis Rivoalti. Cum vita hominis in manibus Dei aeterni sit, et nil mortalibus morte certius nilque hora mortis incertius in hoc transitorio seculo habeatur. La qual cosa considerando io *Marieta* figliola del quondam magistro Zuanne di Marco Brunello, et relicta in ultimo matrimonio de messer *Bonifacio di Pitati da Verona depentor* sana per la Iddio gratia della mente, sentimento, et intelletto ac etiam dil corpo a benchè vecchia, et volendo delli mei beni ordinar ho fatto venir a casa mia posta nella contrà de san Samuel Piero Contarini nodaro di Venetia, et quello ho pregato che voglia scriver questo mio testamento, et ultima volontà, et doppo la morte mia quello compir et roborar con le sue clausole solite et consuete, iusta gli ordini di Venetia. Et prima raccomando l' anima mia al mio Signor et creator Dio, a Madonna Santa Maria, et a tutta la corte del cielo. Dappoi lasso alli hospitali della pietà, incurabeli, et san Zuanne Polo mezo ducato per cadaun de essi hospitali per una volta sola. Item lasso a *Hortensia* figliola de messer *Antonio Palma pitor* ducati cinquanta al suo maridar overo monachar. Item lasso a *Camilla* mia nezza figliola di ser *Marco cester* ducati diese, et similmente lasso a *Thesaura* sorella della preditta *Camilla* ducati diese; et questo in caso che le preditte non fusse maridate doppo la mia morte, ma essendo maridate avanti la mia morte, voglio che quelle non habbi cosa alcuna, et li ditti lassi ch' io ho fatto voglio che doppo il suo sponsalizio siano adimpiti nel modo ho ditto di sopra.

Item lasso ducati diese a *Verginea* sorella della preditta *Hortensia*. Il resto de tutti, et cadauni mei beni de qualunque sorte a me spettanti, et che spettarmi potesse per qualunque via et modo, lasso al sopraditto *mio nevodo* messer *Antonio Palma*, et a suo figliol messer *Marcio dottor*, et morendo uno di loro avanti de mi vada il tutto nel altro che sopraviverà, et questo io il faccio per haver havuto da loro sempre bonissima compagnia, et per esser stata trattata da propria madre, nè volgio che mai li preditti possino esser molestati da alcuno perchè tutto esso mio residuo gli lasso per la buona compagnia che quelli di continuo me hanno fatto et fano; li quali messer Antonio mio nipote, et messer Marcio suo

figliol instituisco etiam et voglio che siano mei commissarij et exequutori del presente mio testamento pregandoli ad eseguir quanto che nel presente mio testamento si contien. Interrogata a notario de locis piis respondi non voglio ordinar altro. Preterea etc. Si quis etc.

Io Antonio Spinetti fu di messer Bernardin fui testimonio pregado et zurado.

Io Carlo de Lapi del quondam eccellente messer Tadio fui testimonio, pregado et zurado.

A tergo. Testamentum domine Mariette filie quondam magnifici Joannis Marci Brunello et relicte in ultimo matrimonio quondam domini Bonifacii de Pitatis de Verona pictoris de confinio Sancti Samuelis rogatum per me Petrum Contareno notarium Venetiarum sub die XVI mensis aprilis 1570 indictione XIII Rivoalti.

(Venezia, Archivio di Stato. — Sezione notarile. — Testamenti in atti Piero Contarini. — Busta 292, n.° 537.)

Aus diesen Testamenten können wir nun folgende Nachrichten schöpfen:

Der Vater Marcius ist gestorben und in der Kirche S. Alvise in Venedig begraben. Die Familie Bonifazios wohnte in der Nähe dieser Kirche, in der unmittelbar anstofsenden Pfarrei, SS. Hermagora e Fortunato vulgo S. Marcuola genannt, und zwar in einem Hause, das den Nonnen von S. Alvise gehörte; auch Bonifazio wurde in der Gruft seines Vaters zur Ruhe bestattet, das Grab ist aber nicht mehr nachzuweisen, auch in alten Inschriftensammlungen findet sich nichts darüber.

Bonifazio war mit Marietta, Tochter des Korbmachers Zuan di Marco Brunello, verheiratet; dieselbe muss die Witwe eines De Grassi gewesen sein, da sie sich selbst in Testament *E* so nennt und von ihrer Ehe mit Bonifazio als »ultimo matrimonio« bezeichnet. Man darf im allgemeinen den Gefühlsäufserungen in Testamenten ruhig Vertrauen schenken; und wir dürfen nach den Äufserungen in Testament *D* annehmen, dass ihre Ehe eine glückliche war. Sie war aber ***kinderlos***, denn nirgendwo in den vielen Testamenten geschieht die geringste Erwähnung von Kindern.

Um so mehr hören wir von Neffen und Nichten. Die Verwandtschaft können wir am besten in folgende Gruppen ordnen:

Verwandte des Korbmachers, des Schwiegervaters Bonifazios, also erstens Marco di Zuane, seine Frau Julia und die drei Töchter Camilla, Thesaura und eine ungenannte, und zweitens den Korbmacher Hieronymo mit seiner Frau Helena und Tochter Justina. Eine Bekanntschaft des alten Soldaten Marcius di Pitati wird wohl der Bombardier Vincenzo mit seiner Frau Cecilia und seiner Tochter Anzoletta gewesen sein. Dann haben wir noch ganz unbestimmt einen Neffen Felice mit der Tochter Cornelia. Alle diese haben kein Interesse für uns.

Um so mehr interessieren uns aber die anderen Verwandten, die auch Maler sind, also der Neffe Antonio Palma und die Nichte Margarita, vermutlich seine Schwester, und der Neffe Battista di Giacomo. Aufserdem haben wir noch zweimal als Zeuge bei Testamenten des Bonifazio den Maler Domenego Biondo fungieren sehen. Häufig findet man bei Testamenten von Malern und besonders Malerfrauen, dass sich die Gehilfen als Zeugen unterschrieben. Man kann sich lebhaft vorstellen, wie es in den Familien herging: es ist ein ernster Krankheitsfall im Hause, der Notar, meist ein geistlicher Herr, ist gekommen, das Testament aufzunehmen. Da wird geschwind der Geselle aus der Bottega heraufgerufen, um einen Zeugen abzugeben; als zweiter Zeuge fungiert dann ein Verwandter, der gerade einen Krankenbesuch machte, oder ein Geschäftsmann aus der Nähe, sehr oft der Barbier. So werden auch oft

Maler von der Arbeit weg in Nachbarhäuser gerufen, um als Zeugen zu helfen; diese Unterschriften gehören dann zu den wichtigsten, leider so spärlich fliefsenden Quellen der Kunstgeschichte. Ein archivalisches Kuriosum in dieser Beziehung ist der Maler Sebastiano Zuccato, der Stammvater der berühmten Mosaikerfamilie. Er muss ein besonders guter Mensch gewesen sein und seiner ganzen Contrata von S. Provolo ausgeholfen haben; an vierzig Unterschriften von ihm als Zeuge haben sich erhalten. Wir dürfen somit gewiss annehmen, dass Domenego Biondo dem Atelier Bonifazios nahe stand, besonders da er zweimal Bonifazio den Dienst als Zeuge leistete.

(Fortsetzung folgt.)

STUDIEN ZU MANTEGNA UND DEN BILDERN IM STUDIERZIMMER DER ISABELLA GONZAGA

VON RICHARD FOERSTER

I. VIRTUS COMBUSTA

Unter den Handzeichnungen Mantegnas befindet sich eine, welche, wie auch vom letzten Biographen des Künstlers [1]) anerkannt worden ist, eine Deutung bisher nicht gefunden hat. Zwar scheint der Name, unter welchem sie bekannt ist, »Virtus combusta«, eine solche zu enthalten, aber in Wahrheit ist dieser nur die Wiedergabe einer auf der Zeichnung angebrachten Inschrift. Und wenn Passavant [2]) rasch mit einer Deutung (Urteil des Midas) bei der Hand war, so genügt ein Blick, um dieselbe abzuweisen. Die Hauptfigur, welche er als Midas erklärte, ist weiblich. Ich glaube nun die Deutung gefunden zu haben und sagen zu dürfen, dass sie einen tiefen Einblick in des Künstlers Gesinnung, Stellung zur Antike und Art des Schaffens gewährt.

Die Zeichnung befindet sich im British Museum, in welches sie aus dem Besitz von John Strange übergegangen ist, wie dieser sie von Giovanelli in Venedig erworben hatte. [3]) Als sie noch im Besitz von Strange war, wurde sie, im Gegensinn, von C. M. Metz, Imitations of ancient and modern drawings, London 1798, tav. 8, faksimiliert. Waagen [4]) beschreibt sie zutreffend in folgender Weise: »eine allegorische Komposition von etwas dunklem Inhalte, mit der Aufschrift: Virtus combusta. Die Umrisse mit der Feder in Biester schattiert, mit Weifs gehöht und in

[1]) Thode, Mantegna S. 106.

[2]) Le peintre-graveur t. V p. 81 n. 16 und 17.

[3]) Selvatico im Commentario alla vita di Andr. Mantegna von Vasari ed. Lemonnier t. V (Firenze 1849) p. 207: *Secondo alcune lettere di Giovan Maria Sasso ch' io conservo, stava sul cominciare del presente secolo in casa Giovanelli a Venezia, poi fu comperato dal cavalier Strange.*

[4]) Raumers Histor. Taschenbuch 1850, 539.

einigen Teilen mit etwas Rot gefärbt. Aus der reifsten Zeit des Meisters«. Mit Recht hat er auch Passavants Gedanken an Botticelli zurückgewiesen.[1]) Die Zeichnung trägt alle Kennzeichen der Echtheit, und ich hoffe, dass die folgenden Ausführungen auch Thode[2]) die in dieser Hinsicht geäufserten Zweifel benehmen werden.

Die Zeichnung ist aber unvollständig; die untere Hälfte ist verloren gegangen und uns nur durch den Stich erhalten, welchen Zoan Andrea Vavassore in Venedig von der ganzen Komposition gemacht hat.[3]) Derselbe giebt zwar in der oberen Hälfte die feinen Lichtwirkungen und namentlich den Ausdruck der Figuren nicht ganz wieder, ist aber im übrigen treu (s. die Abbildungen).

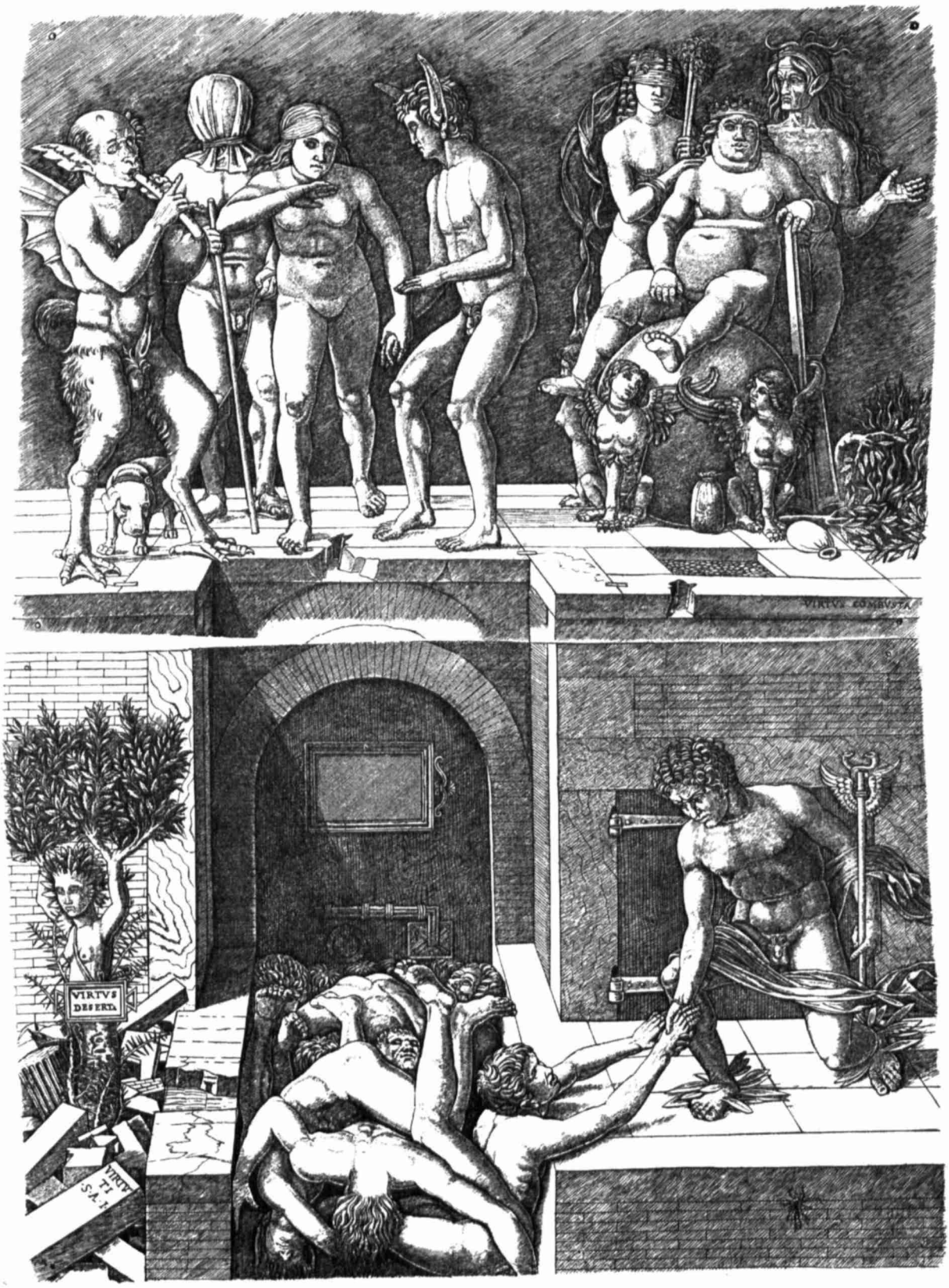
Die obere Hälfte zerfällt deutlich in zwei Gruppen. Die rechte (A) wird von drei Figuren gebildet, einer Haupt- und zwei Nebenfiguren. Die Hauptfigur ist eine völlig nackte, einem Fettklumpen ähnelnde, langgelockte, blinde Frau — Passavants Midas — mit einer Krone auf dem Kopfe. Sie sitzt auf einer mächtigen Kugel, welcher drei Sphingen als Stützen dienen, und legt die Linke auf den Griff eines mächtigen Ruders, während die Rechte schlaff auf den Oberschenkel herabgesunken ist. Die Augen sind geradeaus gerichtet. Hinter ihr stehen, wie Dienerinnen, zwei nackte weibliche Figuren; zur Rechten eine jugendliche, mit reichem, wohlgeordneten Lockenhaar, angethan mit einem langen Schleier, welcher nicht nur die Stirn, sondern auch die Augen bedeckt, das Gesicht der sitzenden Herrin zugewendet, auf deren Schulter sie ihre Rechte legt, während sie in der Linken zwei Wedel hält. Zu ihr bildet in jedem Betracht einen Gegensatz die zur Linken stehende alte, hässliche, abgemagerte Frau mit langen, wild flatternden Haaren, Tierohren, bösem, scharf nach der linken Gruppe gerichtetem Blicke, in der Rechten einen grofsen Beutel haltend, während die Linke, wie in Spannung, gehoben ist. Ein zweiter Beutel steht verschlossen vor der Kugel. Vor ihm ist eine durch Aushebung einer Platte im Boden hergestellte Vertiefung mit Goldstücken gefüllt. Ein dritter Beutel, ebenfalls noch zugebunden, liegt am Boden. Hinter und neben diesem liegen Lorbeerzweige, welche von einer Flamme verbrannt werden. An der Stirnseite der Platte steht an dieser Stelle: VIRTVS COMBVSTA.

Die linke Gruppe (B) wird durch vier Figuren gebildet, von denen die beiden mittleren, die eine ein wenig vor der anderen, aus der Tiefe heraus nach vorn schreiten, während die beiden anderen sie in Seitenstellung flankieren. Von den beiden Figuren der Mittelgruppe ist die vordere eine völlig nackte jugendliche, aber blinde und anscheinend traurige weibliche Figur. Sie schreitet mit vorgebeugtem Oberkörper vorwärts und hält, wie zur Abwehr eines Stofses, den rechten Unter-

[1]) Kunstwerke und Künstler in England I 127.

[2]) A. a. O.: »eine andere Zeichnung im British Museum, welche aber nicht mit gleicher Bestimmtheit (wie die »Verleumdung«) dem Meister zugeschrieben werden kann und von Mocetto (das ist ein Irrtum, statt Zoan Andrea) gestochen wurde, behandelt einen noch nicht erklärten Vorwurf: die virtus combusta«.

[3]) Bartsch, Peintre-graveur XIII p. 303 n. 16 und 17. Dass nicht Mantegna selbst der Stecher sei und dass die mit dem Monogramm A M signierten Stiche nur moderne Kopien des alten Stiches seien, bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung. Aber auch auf den Zweifel von Kolloff (Allgem. Künstler-Lexikon Bd. I S. 705), ob Zoan Andrea der Stecher sei, kann ich nicht weiter eingehen. Über Zoan Andrea vergl. Lippmann, Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. V S. 188f, und über das gespannte Verhältnis zwischen ihm und Mantegna Brun, Zeitschrift f. bild. Kunst 1876, 54.



Zoan Andrea. Allegorischer Kupferstich nach Mantegna. Bartsch 16 und 17.

arm vor sich. Mit der Linken aber umfasst sie fest die rechte Hand der sie auf dieser Seite flankierenden Figur. Diese ist ebenfalls jugendlich und blind, aber männlich und hat Eselsohren. Sowohl der Tritt als auch die Haltung des vorgestreckten linken Armes dieser männlichen Figur hat, wie natürlich, etwas Unsicheres. Denn »kann auch ein Blinder einem Blinden den Weg weisen? Werden sie nicht alle beide in die Grube fallen?« Die hinter der ersteren einherschreitende jugendliche männliche Figur hat den ganzen Kopf durch ein unterhalb des Kinns zusammengebundenes Tuch verhüllt, unter welchem die Formen des Gesichts nur wenig hervortreten. Er sucht sich daher den Weg teils mit einem Stocke, welchen er mit der Rechten vor sich hinsetzt, teils mit Hilfe eines Hundes, welchen seine Linke an einer Leine hält. Die linke Eckfigur ist eine aus Mensch und Tier gemischte Gestalt. Der Oberkörper, die Arme und der kahle Kopf, jedoch mit Ausnahme der Nase und der Ohren, sind menschlich. An den Schultern hat er Fledermausflügel; die Oberschenkel und der Schwanz sind die eines Bockes; die Unterschenkel gehen in Vogelkrallen aus. Er bläst einen Dudelsack.

Diese Gruppe B befindet sich am Rande einer steinernen, bereits hier und da beschädigten Terrasse. Ein Schritt weiter, und die weibliche Figur stürzt in die Tiefe, welche sich in der unteren Hälfte der Komposition aufthut. Diese besteht in einem kellerartigen, dreifach gegliederten Raume. Der mittlere Teil, hinten durch eine Thür mit gewaltigem Schlosse, an den Seiten durch senkrechte Wände abgeschlossen, wimmelt von Menschen, welche bereits abgestürzt sind. Sie bilden ein buntes Knäuel von Leibern in allen möglichen Verschlingungen. Sie sind nackt und blind und — wenigstens scheint es so — männlich. Sie ringen danach, sich empor- und herauszuarbeiten, aber die Wände sind zu hoch und zu glatt. Eine andere Kraft muss ihnen zu Hilfe kommen. Diese versinnbildlicht ein Mann mit mildernstem Gesichtsausdruck, welcher auf dem Podest zur Rechten kniet und die rechte Hand des einen Blinden, welcher hilfeflehend beide Arme nach ihm ausstreckt, umfasst, um ihn emporzuziehen. In der Linken hält er einen Flügelstab, wie auch seine Füfse mit einer Menge von Federn besetzt sind. An der linken Seite des Verliefses erhebt sich mitten aus Dornengestrüpp und einem Haufen von Bausteinen der Stamm eines Lorbeerbaumes, welcher in Brust, Arme und Kopf einer weiblichen Figur ausgeht, während wiederum die Haare in die Blätter, und die Hände in die blattreichen Äste des Baumes enden. Wen dieses Gebilde von Lorbeerbaum und weiblicher Figur versinnbildlicht, sagt die Inschrift des Täfelchens, das an einem Bande am Stamme herabhängt: VIRTVS DESERTA. An einem der Baustücke steht geschrieben: VIRTUTI·S·A·I·

Ohne weiteres springt die Gegensätzlichkeit der oberen und unteren Hälfte auch in inhaltlicher Beziehung in die Augen. Oben wird der Lorbeer, das Sinnbild der Virtus, verbrannt; unten blüht er, wenn auch einsam und selbst unter Dornen und Trümmern von Steinen. Oben der Vermummte und die blinde Frau, nahe daran abzustürzen, unten ein Blinder, im Begriff emporgehoben zu werden. Auch die beiden Hauptfiguren der beiden Hälften stehen in einem Gegensatze: oben die in träger Ruhe und Stumpfsinn thronende Königin, unten der flinke und thätige Mann mit beflügelten Füfsen und Flügelstab. Wer sind diese Hauptfiguren? Für die obere scheint auf den ersten Blick ihre Blindheit, sowie das Ruder und die Kugel die Bezeichnung Fortuna zu empfehlen. Ist es doch auch ein einfacher Gedanke, dass, wo Fortuna herrscht, der Tugend statt Anerkennung Vernichtung bereitet wird und dafür die Laster obenauf sind, sei es, dass sie dem Throne am nächsten

stehen,[1]) wie die Wedel haltende Adulatio und die den Beutel tragende Avaritia, sei es, dass sie als Error (Πλάνος, mit Eselsohren) oder Deceptor (mit Dudelsack) verdummte Männlein und verblendete Weiblein ins Verderben führen. Der Mann aber mit geflügelten Füfsen und Flügelstab kann nur Merkur sein. Dass der Gott der Rede und aller Erfindungen ein Freund der Tugend ist, hat nichts Auffallendes. Im Romane des Martianus Capella de nuptiis Philologiae et Mercurii (I 7—26) erscheint Virtus als Begleiterin Merkurs, ja einmal[2]) lässt der Verfasser sie ihm geradezu »anhangen«. Ebenso erscheint sie als Freundin Merkurs in dem Dialoge Virtus oder Virtus et Mercurius, welcher sich in den Handschriften als Übersetzung eines lucianeischen Dialoges giebt, in Wahrheit aber eine Jugendarbeit des Leo Battista Alberti und nachträglich von ihm in das erste Buch der Intercoenales (4) aufgenommen worden ist, welches ausgesprochenermafsen den Zweck verfolgt: *uti ab ineunte aetate quibusque casibus fortunae sit assuefaciendum — neque tandem, si virtus ipsa semper fortunae fuerit obnoxia, a virtute tamen uspiam esse discedendum.*[3]) Hier kommt Virtus in zerrissenen und beschmutzten Kleidern zu Merkur, um ihn zu bitten, dass er ihr Einlass bei Jupiter verschaffe, damit sie ihm ihre Klagen über die Misshandlungen und Beschimpfungen, welche sie von Fortuna und deren Sippe erlitten hat, vortrage. Einen Monat lang hat sie die ein- und ausgehenden Götter vergeblich um diese Gunst angefleht. Diese haben ihr geantwortet: sie haben keine Zeit für sie; sie müssten dafür sorgen, dass die Kürbisse zur rechten Zeit blühen und die Schmetterlinge schön gemalte Flügel haben. »Todunglücklich und von allen Göttern und Menschen verlassen (*deserta*)« und »so verachtet, dass sie lieber ein Baumstamm als eine Göttin sein möchte«, kommt sie zu Merkur, »*quem semper in fratris amantissimi locum habui*«, er aber muss ihr »*pro vetere nostra amicitia*« sagen, dass sie sich mit Fortuna in einen ungleichen Kampf eingelassen habe; bis der Hass dieser allmächtigen Göttin gestillt sei, müsse sie sich im Verborgenen halten. Es ist recht wohl möglich, dass Mantegna diesen Dialog gekannt hat.[4]) Aber trotz einzelner Be-

[1]) Das Umgekehrte, dass die Tugenden der Voluptas dienen, war der Inhalt des Gemäldes, welches Kleanthes seinen Hörern vorführte (Cic. de fin. II 21, 69): *non pudebit te illius tabulae, quam Cleanthes sane commode verbis depingere solebat. Iubebat eos qui audiebant secum ipsos cogitare pictam in tabula Voluptatem pulcherrimo vestitu et ornatu regali in solio sedentem: praesto esse Virtutes ut ancillulas, quae nihil aliud agerent — nisi ut Voluptati ministrarent* u. s. w. (vergl. Augustin de civ. dei V 20).

[2]) I 7 *Virtus ut adhaerebat forte Cyllenio.*

[3]) Leonis Baptistae Alberti opera inedita ed. Mancini, Florentiae 1890 p. 122.

[4]) Ebenso wie Dosso Dossi in einem Bilde der Lanckoronskischen Galerie, welches darstellt, wie Jupiter in Gesellschaft Merkurs den Schmetterlingen die Flügel mit den Farben des Regenbogens malt, und Luca da Reggio in einem Bilde der Casa Bonfadini in Venedig, welches Marco Boschini, La Carta del navegar pitoresco (Venetia 1660), vento setimo p. 564 beschreibt:

Luca da Reẓo mostra de so' man
Gioue, che a i Calalini forma l' ale,
E lassa la virtù da drio le spale;
Conceto del Filosofo Lucian.
Mercurio assiste a cusì gran facende
u. s. w.

Auf beide Bilder bin ich durch eine Korrespondenz mit Herrn Dr. Julius von Schlosser aufmerksam geworden. [Dieser hat das erstere inzwischen in diesem Jahrbuch 1900 Heft 4 veröffentlicht.]

rührungen, unter denen ich das Wort der Virtus: *dum ita despicior, malo truncum aliquem esse quam deam* bereits angeführt habe, kann er dem Künstler nicht die Inspiration gegeben haben. Denn es handelt sich hier nach dem Muster der Alten, wie es besonders aus Plutarchs Schriften: περὶ τῆς Ῥωμαίων τύχης [1]) und περὶ τῆς Ἀλεξάνδρου τύχης ἢ ἀρετῆς hervortritt, um den Gegensatz von »Glück« und »Tugend«, nicht um einen Gegensatz zwischen Fortuna und Merkur. Und davon, dass Merkur gleichsam ein Erlöser der Verlorenen wird, ist dort nicht die geringste Andeutung. Woher kam Mantegna dieser Gedanke? Nun von einer Seite, von welcher man es am wenigsten vermuten sollte, von der Stelle eines Mediziners. Galen nämlich, oder wer sonst der Verfasser des unter seinem Namen gehenden Προτρεπτικός ist — auf die Frage der Echtheit kann ich hier nicht eingehen — lässt sich, nachdem er in der Einleitung ausgeführt hat, dass der Mensch allein unter allen lebenden Wesen die Fähigkeit erhalten habe, nach freier Wahl eine Kunst zu lernen, folgendermafsen (Kap. 2 und 3) vernehmen: »Ist es nun nicht schimpflich, dass er gerade das, was allein uns Gemeinschaft mit den Göttern giebt, vernachlässigt und sich um irgend ein anderes bemüht, indem er Erlernung einer Kunst verachtet, dafür aber sich der Tyche überlässt, deren Erbärmlichkeit die Alten kund thun wollten, wenn sie sich nicht begnügten, sie in Gestalt eines Weibes zu malen und zu modellieren (obwohl dies ein genügendes Sinnbild ihres Unverstandes war), sondern ihr auch ein Ruder in die Hände gaben und eine kugelförmige Basis unter die Füfse stellten und sie auch der Augen beraubten, alles um die Unbeständigkeit des Glückes auszudrücken. Wie es nun verkehrt wäre, wenn jemand auf einem Schiffe, welches von heftigem Sturme bedrängt wird, so dass es von den Wogen überflutet wird und in Gefahr gerät, zu sinken, die Steuerruder einem blinden Steuermanne anvertraute, ebenso, meine ich, zeugt es im Leben, wo doch gröfsere Stürme über viele Häuser kommen als über die Fahrzeuge im Meere, von nicht richtiger Einsicht, sich unter solchen Umständen einer blinden und selbst nicht festgestützten Göttin anzuvertrauen. Denn sie ist dermafsen einfältig und unbesonnen, dass sie oftmals an den bedeutenden Männern vorübergeht, um die Unwürdigen zu bereichern, aber auch diese nicht dauernd, sondern wie sie gegeben hat, so auch wieder das Gegebene nimmt. Dieser Göttin folgt eine nicht geringe Menge ungebildeter Männer, obwohl sie wegen der leichten Drehung ihrer Basis niemals auf derselben Stelle bleibt, und sie reifst sie mit sich fort und trägt sie bisweilen auch über Abgründe und ins Meer hinab. Da kommen alle, welche ihr folgen, mit einander um, sie selbst aber gelangt unversehrt hindurch und verlacht die Seufzenden und sie nutzlos Anklagenden. Das sind die Werke der Tyche. (Kap. 3). Nun aber schaue wiederum, wie die Alten im Gegensatz zur Tyche den Hermes als den Herrn der Rede und den Erfinder jeglicher Kunst malend und modellierend geschmückt haben. Er ist ein prächtiger Jüngling, doch ist es nicht eine künstliche oder aufgeputzte Schönheit, sondern eine solche, dass sofort die Tüchtigkeit der Seele durch sie hindurchscheint. Er ist heiteren Antlitzes, blickt aber scharf, und die Basis hat die festeste und standhafteste aller Formen, den Würfel. Bisweilen schmücken sie auch den Gott selbst mit diesem. Seine Anhänger aber kannst Du heiter sehen gleich dem führenden Gotte, und niemals machen sie ihm Vorwürfe, wie die Anhänger der Tyche dieser, noch lassen sie oder trennen sich von ihm, sondern folgen ihm und genieſsen immerdar seine Vorsorglichkeit.« Und wer sind

[1]) Vergl. besonders den Eingang dieser Schrift: Αἱ πολλοὺς πολλάκις ἠγωνισμέναι καὶ μεγάλους ἀγῶνας Ἀρετὴ καὶ Τύχη πρὸς ἀλλήλας μέγιστον ἀγωνίζονται τὸν παρόντα.

seine Anhänger? τεχνῶν ἐργάται, d. h. die Männer aller Wissenschaften und Künste (Kap. 5).

Der Zusammenhang zwischen dieser Stelle und der Zeichnung ist unabweisbar,[1]) zumal die Stelle, soweit ich wenigstens weifs, die einzige ist, in welcher nicht, wie öfter, Techne, sondern Hermes der Tyche gegenübergestellt ist. Der Künstler verdankt der Stelle nicht nur den concetto oder die invenzione, sondern auch Einzelheiten für die Charakteristik der Fortuna, ja selbst der scharfe Blick des Hermes scheint nicht unbeeinflusst von ihr zu sein; vielleicht auch nicht der Dudelsackbläser durch die später (Kap. 9) an seine Hörer gerichtete Warnung des Schriftstellers: »dass euch nur nicht einmal ein Betrüger oder Gaukler berücke und eitle oder üble Kunst lehre«.

Allerdings ist die Schrift zuerst im Jahre 1525 im Druck erschienen und zwar an erster Stelle in der von Andreas Asulanus besorgten Editio Aldina, aber es steht nichts im Wege anzunehmen, dass sie schon vorher handschriftlich in Italien vorhanden war, wenn auch heut (was höchstens für die Frage der Echtheit, nicht aber für unseren Zweck von Belang ist) keine Handschrift mehr vorhanden zu sein scheint.[2]) Wir wissen z. B., dass sich bereits unter den von Ciriaco in Griechenland erworbenen Handschriften Galen befand.[3]) Da das Schriftchen einen noch heut, besonders aber für Männer der Renaissance anziehenden Inhalt hat, wird es auch bald, vermutlich schon vor Erasmus und Ludovicus Bellisarius, deren Übersetzungen im Druck in Paris 1526 und Basel 1549 erschienen sind, ins Lateinische übersetzt worden sein. So wird unsere Stelle in irgend einer Weise zur Kenntnis Mantegnas gelangt sein. Sie war geeignet seine Aufmerksamkeit um so mehr auf sich zu ziehen, als sie ja die Beschreibung der beiden Figuren der Tyche und des Hermes — um mehr handelt es sich nicht trotz ἴδοις δ' ἂν τοὺς διασώτας αὐτοῦ φαιδροὺς Kap. 3 — nach Werken »der alten Malerei und Plastik« giebt. Und ihr Inhalt musste ihn um so mehr fesseln, als er nicht nur auf eine Verherrlichung von Kunst und Wissenschaft hinauslief, sondern ihm, als einem Todfeinde von Schein und Trägheit, auch sonst durchaus sympathisch war. Wie Ciriaco dem Merkur nicht nur als Führer der Reisenden, sondern auch als Vater der Künste des Geistes, des Genies und der Beredsamkeit schwärmerische Huldigung entgegengebracht hatte, was die Gebete zu ihm beweisen, welche er in sein Tagebuch eingetragen hat,[4]) so begrüfste auch Mantegna den neuen

---

[1]) Dieser Thatsache wird man sich auch bewusst, wenn man ähnliche Schilderungen, wie die des vom »Betruge« in einen Abgrund gestofsenen Weichlings bei Dio Chrys. or. IV p. 178R oder die der rasenden, auf einem runden Steine stehenden Tyche bei Cebes tab. c. 7 zum Vergleiche heranzieht. Auch die Schilderung der Tyche bei Simplicius in Arist. Phys. II 6 p. 81v (360 Diels) ist verschieden. Diese setzt ihr Ruder auf die Kugel »wie das Schwankende in der Schöpfung lenkend« und hält das Füllhorn der Amaltheia in einer Hand.

[2]) Vergl. Galeni scripta minora vol. I ed. Marquardt p. XXV; Galeni Protreptici quae supersunt ed. Kaibel p. V; Beaudouin, Rev. de philol. XXII 233f.

[3]) Voigt, Wiederbelebung des klassischen Altertums I 279³.

[4]) Das Gebet findet sich, mit geringen Abweichungen, mehrmals im Tagebuche in folgender Fassung: *Artium mentis ingenii facundiaeque pater alme Mercuri, viarum itinerumque optime dux, qui tuo s. s. numine nostram iamdiu mentem animumque fovisti, quique nostrum iucundissimum iter undique per Latium, Illiriam, Greciam, Asiam et Egiptum terra marique tutum abileque fecisti, ita nunc, inclyte Geni, nunc et nostrum omic.* (sic) *proximum ingenio menti facundiaeque opitulare nostrae* u. s. w. (O. Jahn, Bull. dell' Instit. arch. 1861, 183. Aus der Alterthumswissenschaft S. 347.) An Stelle von *omic. proximum*, was der Codex Monacensis

Schutzherrn seiner Zunft und aller Ritter vom Geiste und bewahrte ihm eine treue Verehrung, von welcher nicht nur diese Zeichnung, sondern, wie wir sehen werden, auch »der Parnass« und »der Gott Komos« Zeugnis ablegen. Aber es handelte sich hier nicht um die Illustration der Beschreibung eines Gemäldes, wie in der »Verleumdung des Apelles«.[1]) Der in der Stelle ausgesprochene Gedanke trieb den Künstler, ihn nicht blofs sich innerlich anzueignen, sondern auch umzuarbeiten und neu aus sich heraus zu gestalten. Denn davon, dass Merkur auch ein Erlöser der geistig Blinden, der ἀμαθεῖς, wird, indem er sie zu einem neuen Leben, einem Leben geistiger Thätigkeit und Tugend, emporzieht, steht nichts bei Galen, sondern das ist allein Gedanke des Künstlers. Und dies legt die Frage nahe, ob denn nicht auch in der oberen Hälfte eine leise Umbiegung stattgefunden hat, die Hauptfigur noch etwas anderes ist als eine blofse Fortuna. Will doch zu einer solchen die entsetzliche Unschönheit des Leibes, die träge Ruhe und die Stupidität des Gesichtsausdruckes schlecht passen. Man vergleiche doch nur z. B. die Fortuna des Giovanni Bellini.[2]) Auf der anderen Seite gleicht die Figur unseres Bildes völlig einer zweimal bei Mantegna begegnenden und durch Inschrift gesicherten: der Ignorantia im Parnass und in der Verleumdung. Und für Ignorantia ist Hässlichkeit durchaus charakteristisch.[3]) So dürfen wir unbedenklich annehmen, dass er an Stelle der Fortuna eine Fortuna-Ignorantia gesetzt oder Ignorantia mit den Attributen der Fortuna ausgerüstet hat. Ignorantia ist die Königin, welche blindlings und unbeständig regiert und so regiert, dass nicht blofs die Tugend vernichtet wird, sondern auch ihre eigenen blinden Unterthanen ins Verderben geraten.

Für diese Auffassung dürfen wir uns zunächst auf das Zeugnis eines Künstlers berufen, der sich in einem ähnlichen Gedankenkreise wie Mantegna bewegte und sowohl unsere Zeichnung als auch den Parnass benutzt hat: Siciolante. Er kopierte beinahe Linie für Linie unsere Figur für die Ignorantia, welche in der Verleumdung des Apelles sich neben dem König befindet; insbesondere gab er ihr das Ruder, während er gleichzeitig Fortuna als jugendliche Figur auf einem Rade sitzen und sowohl Scepter und Kronen als auch Marterwerkzeuge ausstreuen liefs.[4])

Aber auch Mantegna selbst hat hinreichend dafür gesorgt, dass dies als seine Auffassung hervortrete. Zuerst dadurch, dass er drei Sphingen vor der Kugel hocken läfst. Denn die Sphinx hat mit Fortuna nichts zu thun, wohl aber war sie in alter wie neuer Zeit ein Symbol nicht blofs der Weisheit, sondern auch ihres Gegenteils,

---

bietet, steht, wie ich von Herrn Dr. Ziebarth weifs, im Codex Neapol. VE 64 fol. 17 *omne per aevum*. Auch auf den Preis des Merkur in Versen eines Anonymus, welche in einem Codex der Biblioteca Estense in Modena stehen (Venturi, Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. V 105):

Mercurio di ragion lucida stella
Produce deloquenza gran fontana
Subtili ingiegni et ciaschun arte bella
Et e nimico dogni cosa vana),

sei hingewiesen.

[1]) Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. VIII S. 44. Dass Mantegna Urheber auch dieser Zeichnung des British Museum ist, steht mir, je länger, je mehr, fest.

[2]) Heut in der Accademia di belle arti in Venedig.

[3]) Vergl. Ripa, Novissima iconologia, Padova 1625 p. 307.

[4]) Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. XV S. 32.

der Ignorantia.[1]) Und dass Mantegna an letztere gedacht hat, zeigt der in der Zeichnung deutliche, im Stiche allerdings beseitigte, teils stupide, teils einfältige Ausdruck in den Gesichtern der Figuren.

Aber ein noch stärkerer Beweis liegt in einer Inschrift der unteren Hälfte; nicht derjenigen, welche das Täfelchen trägt (VIRTVS DESERTA), welche die Mischung von weiblicher Figur und Lorbeerstamm als Virtus bezeichnet,[2]) sondern derjenigen, welche sich an dem einen der Bausteine findet: VIRTVTI S·A·I· Der einzige, welcher sich an ihrer Entzifferung versucht hat, ist Selvatico im Commentario zu Vasari vita di Andr. Mantegna t. V p. 210 ed. Lemonnier, aber es springt in die Augen, dass sein Versuch (*Squarzonius Andreas invenit*) unbefriedigend ist. Erstens, wie soll dies mit dem vorangehenden *Virtuti* verbunden werden? Zweitens hat sich Mantegna selbst, so viel wir sehen, niemals nach seinem Adoptivvater Squarcione genannt. Drittens müsste doch wenigstens Andreas vor Squarzonius stehen, wie in dem Vertrage vom 21. November 1461.[3])

Wir dürfen aber mit absoluter Sicherheit behaupten, dass die Worte nichts Anderes bedeuten als: *Virtuti semper adversatur ignorantia.* Denn dies war, wenigstens zu einer gewissen Zeit, ein Lieblingswort des Mantegna, mit welchem er sich selbst tröstete, wie die folgenden zwei Briefe des Künstlers beweisen. Am 31. Januar 1489 schreibt er von Rom aus, wo er im Vatikan arbeitete, an seinen Herrn, den Markgrafen von Mantua, Francesco Gonzaga:[4]) *suplico la prefata vostra Exa sì degni de farce questo bene come servitori. Avisandola che io non ho dal nostro Sre altro che le spese così da tinello, in modo che io staria meglio a casa mia, la vostra Exa sa bene che chi teme vergogna non può star bene a questi dì ma li prosontuosi e bestiali trionfano più presto. Quoniam virtuti semper adversatur ignorantia.* Und an denselben schreibt er nach seiner Rückkehr aus Rom von Mantua aus, als ihm ein Geschenk des Markgrafen, ein Stück Land (nel bosco di Scorzarolo, comune di Borgoforte) streitig gemacht wurde, am 28. November 1491:[5]) *el precepto di vostra Ex. non ebbe locho, perche virtuti semper adversatur ignorantia, che E verissimo che sempre la invidia Regna negli uomini da pocho*

[1]) Cebetis tab. 3: ἡ γὰρ ἀφροσύνη τοῖς ἀνθρώποις Σφίγξ ἐστιν (wer nicht weifs, was gut und böse ist, unterliegt der Sphinx). Dio Chrys. or. X p. 306R: ἐγὼ δὲ ἤκουσά του λέγοντος, ὅτι ἡ Σφὶγξ ἡ ἀμαθία ἐστί. Vergl. Ilberg, Die Sphinx in der griechischen Kunst und Sage (Leipzig 1896) S. 27. Alciat Emblem. CLXXXVII p. 608 (ed. Antverp. 1577):

Quod monstrum id? Sfinx est. Cur candida virginis ora,
Et volucrum pennas, crura leonis habet?
Hanc faciem assumpsit rerum ignorantia: tanti
Scilicet est triplex caussa et origo mali.
Sunt quos ingenium leve, sunt quos blanda voluptas,
Sunt et quos faciunt corda superba rudes.

Übrigens findet sich die Bildung mit nur einer Vordertatze, welche Mantegna den Sphinxfiguren gab, soviel ich sehe, nirgends in der Antike.

[2]) Für die Wahl des Lorbeer war nicht nur die Dauerhaftigkeit seiner Blätter, sondern auch der Gedanke an Daphne, welche ihre Tugend um jeden Preis wahrte (Firm. Mat. de err. prof. rel. c. 12: *una puella amatorem deum et vitavit et vicit*), mafsgebend.

[3]) Vergl. Crowe und Cavalcaselle, Geschichte d. ital. Malerei V 372.

[4]) Carlo d' Arco, Delle Arti e degli artefici di Mantova notizie vol. II (Mantova 1857) p. 20 n. 22.

[5]) Braghirolli, Giornale d' erudizione artistica I (Perugia 1872) p. 204.

e sono inimici della virtu E degli uomini da bene. Wie diese Briefe die Stimmung des Künstlers getreulich wiederspiegeln, so stellt sich uns die Zeichnung, welcher durch diese Inschrift der Stempel der Echtheit aufgedrückt wird, als ein Versuch des Künstlers dar, sich gleichsam mit dem Pinsel, was er auf dem Herzen hatte, herunterzumalen, ähnlich wie es Federigo Zuccaro in dem Bilde »Porta Virtutis« that.[1]) Ich wüsste wenigstens nichts, was entgegenstünde, die Zeichnung in die Zeit der Briefe zu setzen.[2]) Ja selbst das ausgeschüttete Gold und die *prosontuosi e bestiali trionfano* im ersten Briefe stimmen noch in besonderer Weise zusammen.

Endlich glaube ich auch noch ein äufseres Zeugnis dafür beibringen zu können, dass die Zeichnung unter dem Namen Ignorantia und Merkur bekannt war. Denn ich zweifle nicht, dass Michel Angelo Biondo unsere Zeichnung im Sinne hat, wenn er in seinem Schriftchen Della nobilissima pittura (Venezia 1549, cap. 14 p. 18) von Mantegna sagt: *disopra una carta dipinse Mercurio con madonna Ignorantia sopra una tella, il quale parea che strassinasse la detta Ignorantia di sotto con gran copia di altri ignoranti di varie scientie ed arti.* Allerdings stimmt seine Beschreibung nicht ganz mit der Zeichnung überein, aber wer weifs nicht, dass man die Forderung einer derartigen Genauigkeit an eine solche Beschreibung jener Zeit nicht stellen darf.[3])

Ein Nachklang unserer Zeichnung ist es, wenn Federigo Zuccaro einerseits in seiner Verleumdung[4]) aufser Herkules — es ist der Held des Scheideweges — auch den Merkur mit der Göttin der Wahrheit bezw. Unschuld verbindet und diesen Dreibund den Dämonen der Unwissenheit und der Verleumdung geschlossen und unversehrt gegenüberstellt, andererseits in der 1581 gegen gewisse päpstliche Kammerherren gerichteten Porta Virtutis die Unwissenheit malte, »umgeben von der Schmeichelei und der Vermessenheit, sowie von der Schmähsucht und deren aus Satyrn bestehenden Gefolge«.[5])

Aber auch Mantegna bewahrte sich eine besondere Verehrung für Merkur. Er sollte bald Gelegenheit erhalten, ihr abermals und in noch bedeutenderer Weise Ausdruck zu geben.

---

[1]) Vergl. Giornale d' erudizione artistica V 133 f.

[2]) Eine Beobachtung, welche sie etwas älter erscheinen lässt als die »Austreibung der Laster«, werde ich unten mitteilen.

[3]) Ich sehe daher keinen Grund ein, mit Ilg (Quellenschriften f. Kunstgeschichte Bd. 5, Wien 1873, S. 57) die Beschreibung Biondos nur auf eine der unserigen ähnliche Zeichnung zu beziehen. Dass aber unsere Zeichnung nichts mit dem »Dio Como« zu thun hat, wie Selvatico a. a. O. vermutete, werden wir unten sehen.

[4]) Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. VIII S. 105. An Zuccaro schloss sich Hans Bock in einem Tafelbilde im Museum zu Basel (Haendcke, Die schweizerische Malerei im XVI Jahrhundert, Aarau 1893, S. 234), der Vorarbeit für sein Wandgemälde im Rathause daselbst, sodann in diesem selbst (a. a. O. S. 104) an.

[5]) Jahrbuch d. K. Preufs. Kunstsamml. VIII S. 106 und Giornale d' erudizione artistica V p. 133 ff. C. v. Fabriczy, Repert. f. Kunstwissenschaft XVII 232.

(Fortsetzung folgt.)

EINE APOLLOSTATUETTE MICHELANGELOS IM BERLINER MUSEUM

VON WILHELM BODE

Bei einem eintägigen Besuch in Rom vor etwa fünf Jahren bat mich ein Florentiner Kunsthändler, der in Rom lebt, um die Besichtigung von zwei Marmorarbeiten Michelangelos, die er kurz vorher erworben habe. Da der Händler ein ernsthafter Mann ist und feinen künstlerischen Sinn besitzt, so hielt ich mich verpflichtet, die Stücke wenigstens anzusehen. Das eine war eine Lünette mit einem Madonnenrelief, in dem sich Einflüsse des grofsen Meisters in eigentümlicher Weise bekundeten, jedoch neben manchen Ungeschicklichkeiten und bei so abweichender Eigenart, dass an Michelangelo nicht gedacht werden durfte. Das zweite Stück war die unvollendete Marmorstatuette eines Apollo, die in dem nebenstehenden Lichtdruck wiedergegeben ist. Der starke michelangelosche Charakter der Figur und seine Art der Marmorbehandlung, namentlich in den früheren Bildwerken, sprang hier unverkennbar in die Augen; aber zu der Überzeugung, einem unbekannten Werk des grofsen Meisters gegenüberzustehen und gar zu dem Entschluss, dasselbe als solches zu erwerben, reichte eine Besichtigung von wenigen Minuten natürlich nicht aus. Es schien mir daher nur erwünscht, dass der Besitzer erklärte, er wolle die Figur noch nicht verkaufen, da er sie vorerst studieren müsse, auch um sich über den Preis klar zu werden. Einige Zeit darauf kam ich wieder nach Rom und konnte von dem Händler ein paar wertvolle Dekorationsstücke für den Neubau des Kaiser-Friedrichs-Museum erwerben. Da inzwischen niemand seinen »Michelangelo« beachtet hatte, gelang es mir, die Figur für einen sehr mäfsigen Preis zu erwerben, so mäfsig, dass ich im stande war, die Statuette unserem Museum zum Geschenk zu machen, wodurch ich für den Fall, dass sie als sein Werk bezweifelt werden sollte, Schaden und Spott alleine tragen würde.

Seit mehreren Jahren steht das Figürchen im Eingange der Gemäldegalerie unter den neuen Erwerbungen der Gemälde und Bildwerke, die dort wechselnd von Jahr zu Jahr ausgestellt werden. Da es hier besonders gut beleuchtet und durch den Zettel unumwunden als ein Werk Michelangelos bezeichnet war, so müsste es, wie ich glaubte, die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, und die Stimmen pro oder contra würden sich über kurz oder lang vernehmen lassen. Drei nacheinander folgende Jahresausstellungen hat die Figur überdauert; sie ist immer wieder unter die Neuerwerbungen gestellt worden, hauptsächlich weil ein günstigerer Platz sich nicht dafür finden liefs; aber bei keiner der zahlreichen Besprechungen dieser einzelnen Ausstellungen ist sie auch nur erwähnt worden. Das hat mich freilich an meinem guten Glauben nicht irre gemacht. Wenn ich die Figur hier jetzt in einem Lichtdruck veröffentliche, so gab den Anstofs dazu der Wunsch des Bildhauers Adolf Hildebrand, einen Abguss von ihr zu erhalten, dessen Empfang, nach der daraufhin vorgenommenen Abformung, er in dem folgenden Brief anzeigte, der mir die beste Einführung der Statuette zu sein scheint.

MICHELANGELO BUONARROTI

APOLLO

MARMORSTATUETTE IN DEN K. MUSEEN ZU BERLIN

LICHTDRUCK D. REICHSDRUCKEREI

»Mit dem Abguss des kleinen Michelangelo — so schreibt Hildebrand — haben Sie mir eine unbändige Freude gemacht. Ich halte die Figur für keine Jugendarbeit, sondern schon mittleren Datums (wenn auch noch vor der Sixtinischen Decke), wo sein Hauptproblem die Anordnung war. Da die Konzeption — die Verteilung im Raum — hier alles zur Geltung bringt, was zur lebendigen Darstellung nötig ist, so trägt eine weitere Ausführung nichts zur Vollendung bei. Solche Arbeit wollte er gar nicht weiter führen, in diesem Stadium war für ihn die Aufgabe gelöst. Diese Klarheit und dies Bewusstsein fehlt noch in früheren Arbeiten wie beim Giovannino und Bacchus. Da liegt noch das ganze Interesse in den Körperformen als solchen, in Aktion und Geste, und sie sind noch nicht klar zusammengehalten als Erscheinung. Dieser Apollo ist eine vortreffliche Illustration für mein Büchlein und für die Methode des direkten Herausholens aus dem Stein; ich möchte ihn auf das Titelblatt drucken. Interessant zu vergleichen mit dem späteren Apoll in Bargello, wo seine Konzeption weiter griff und die Überleitung von einer Ansicht zur anderen die Hauptrolle spielt, während hier die Front alles ist und die Reliefdarstellung noch ganz direkt gegeben ist. So zeigt dieser Apoll ein ausgesprochenes Stadium in der Folge seiner Probleme. Den kleinen Maſsstab und das Sujet erkläre ich mir aus dem Problem, wozu die Gröſse genügt. Es handelt sich nicht darum, eine Figur als solche fertig zu stellen, nur um einen Arbeitsweg. Es ist ein ausgezeichneter Fund, den Sie da gemacht haben, und das Museum kann sich wieder einmal gratulieren.«

Diesen Beobachtungen des Künstlers, der in der Umgebung von Michelangelos Werken groſs geworden ist und darin lebt, möchte ich nur noch einige thatsächliche Bemerkungen hinzufügen.

Die Statuette ist aus karrarischem Marmor. Sie misst mit der noch kaum angelegten Basis 78.5 cm. Der Kopf und die eine Schulter waren einmal abgebrochen, die Bruchstelle ist zum Teil nicht ganz rein verkittet; auſserdem sind an Nase und Kinn kleine Stellen abgestoſsen und ausgekittet. Die Figur stammt aus der Villa Borghese, wo sie sich seit langer Zeit in den Magazinen befand. Bei dem Ausverkauf aller Schätze der Familie, soweit sie nicht von der Regierung mit Beschlag belegt waren, wurden auch diese Magazinbestände durch den Kunsthändler Comm. Giacomini, der in der Geschichte des Kunsthandels und Gründungsschwindels in Rom während der achtziger und neunziger Jahre eine wahrhaft genial-brutale Rolle gespielt hat, im Villino Borghese allmählich veräuſsert. Hier erwarb der Kunsthändler Giovacchino Ferroni die Apollostatuette um 25 Lire.

Am nächsten steht die Statuette in der Stellung, wie namentlich in der Haltung der Arme, dem David; dadurch, dass der Kopf nach der anderen Seite gerichtet ist, ist auch das Standbein gewechselt. In der Behandlung wird man durch den unfertigen Zustand wie durch den ähnlichen Maſsstab besonders an das frühe Relief des Kentaurenkampfes erinnert; doch ist die Figur in Bezug auf die »Verteilung im Raum« schon wesentlich freier und in der Gesamterscheinung wie in der Einzeldurchbildung, obgleich in allen Teilen noch unfertig, schon vorgeschritten gegenüber den Gestalten in jenem Relief. Dass der Künstler bei der Arbeit den Bohrer noch nicht lang führte, sondern, wie an den Konturen der Arme sichtbar, die Bohrlöcher nebeneinander setzte, um dann den Marmor herauszunehmen, ist zugleich ein Beweis, dass die Arbeit nicht später als im Anfang des Cinquecento entstanden sein kann.

ALBRECHT DÜRERS SIEBEN SCHMERZEN DER MARIA

VON HENRY THODE

In den »Grünewaldstudien«, welche im X Jahrgange der »Zeitschrift für christliche Kunst« erschienen, hat Franz Rieffel die Hypothese aufgestellt und eingehend zu begründen gesucht, dass eine öfters besprochene Folge von Bildern in der Dresdener Galerie (Nr. 1875—1881) eine Jugendarbeit des Aschaffenburger Meisters seien. Dargestellt sind in ihnen die »Sieben Schmerzen der Maria«: die Beschneidung Christi, die Flucht nach Ägypten, der zwölfjährige Christus im Tempel, die Kreuztragung, die Annagelung an das Kreuz, Christus am Kreuz mit den Seinen und die Kreuzabnahme. Schon 1640 in der Sächsischen Kunstkammer nachweisbar, wohin sie angeblich aus einer Dresdener Kirche gelangten, sind sie in früherer Zeit, wie die Anbringung des Monogramms auf der Flucht nach Ägypten lehrte, für Werke Dürers gehalten, neuerdings aber zumeist (von Scheibler, Woermann und Thieme) dem Hans Schäuffelein zugeschrieben worden. Dieser Ansicht hatte auch ich mich in meiner »Nürnberger Malerschule« insoweit angeschlossen, als ich den Einfluss früher Dürerscher Schöpfungen, »namentlich der Apokalypseholzschnitte«, als das den Stil Kennzeichnende erkannte und einen bedeutenden Schüler des Meisters in dem Künstler voraussetzte.

Durch Rieffels Behauptung von neuem angeregt, den in jeder Beziehung merkwürdigen Gemälden eine intensive Aufmerksamkeit zuzuwenden, bin ich zu einer abweichenden Ansicht gelangt, welche ihnen eine noch bedeutungsvollere Stellung in der Kunstgeschichte zuweist. Nicht Grünewald, als Schüler Dürers, sondern Dürer selbst scheint mir ihr Schöpfer und ihre Entstehungszeit diejenige der Tucherschen Portraits, also 1498 oder 1499, zu sein.

Eine solche in blofser Anschauung wurzelnde Überzeugung durch eine Stilkritik in Worten zu begründen, bleibt immer eine schwierige, ja vielleicht unlösliche Aufgabe. Fast alle die von Rieffel angeführten Eigentümlichkeiten der Zeichnung, welche er zu Gunsten der Autorschaft Grünewalds anführt, sprechen nach meiner Meinung für Dürer. So kann ich nur seiner allgemeinen Charakteristik, welche zum ersten Male den aufserordentlichen künstlerischen Qualitäten der Bilder gerecht wird, und seiner Behauptung, es sei in Formen und Farbe nichts Schäuffeleinisches zu finden, vielmehr gehe »der geistige Inhalt der Darstellung, die präzise, individualisierende Charakteristik der Handelnden weit, weit über Schäuffeleins gerade hier recht begrenzten Horizont hinaus«, zustimmen — unser Ausgangspunkt der Betrachtung, die Wahrnehmung, dass nur ein grofser Künstler diese kühnen, ausdrucks-

vollen Darstellungen geschaffen haben kann, ist der gleiche, dann aber trennen sich unsere Wege.

Meine Beweisführung gründet sich auf zwei Darlegungen, erstens auf die stilistische Übereinstimmung der Dresdener Gemälde mit Dürers am Ende der neunziger Jahre entstandenen Werken und zweitens auf den innigen, ja unlösbaren Zusammenhang, in welchem die Kompositionen derselben mit den sonstigen Dürerschen Darstellungen der gleichen künstlerischen Vorwürfe stehen.

I

Vielleicht der stärkste Einwand, welchen Rieffel gegen die Entstehung der »Sieben Schmerzen Mariä« im Kreise der Dürerschen Kunst erhebt, bezieht sich auf das Prinzip der *gesamten Anordnung*. Dasselbe findet er in der »Kleinräumigkeit der Bühne des Vorgangs« und in der Beschränkung auf »wenige dramatis personae«. »Die Landschaft wirkt durch ihre wenigen einfachen Linien immer so stimmungsvoll ausdeutend und stützend, wie eine gute Klavierbegleitung zu einem Lied. Weitere Ausblicke finden sich nur auf den zwei letzten Bildern der Folge (Stadt am Wasser), aber auch hier nur nebenher; die Dominante der Landschaft ist auch auf ihnen die dicht hinter den Handelnden anhebende Berghalde. Dies gleichfalls im Gegensatze zu Dürer und seinen Schülern. Gern ist eine ungefähr diagonal verlaufende, den Mittelgrund beinahe abschliefsende Kulisse verwandt, die nach der anderen Seite nur Atmosphäre und ein kleines Stück Hintergrund offen lässt.«

Hierzu ist nun zu bemerken, dass statt gegen Dürers Autorschaft die gekennzeichneten Eigentümlichkeiten für dieselbe sprechen. Ist auf die Beschränkung in der Anzahl der Figuren, in Anbetracht der kleinen Verhältnisse der Tafeln, an und für sich kein grofses Gewicht zu legen, so mag doch erwähnt werden, dass für das entscheidende Gröfsenverhältnis der Figuren zur Bildfläche zahlreiche Analogien in Holzschnitten und Kupferstichen des Nürnberger Meisters sich finden. Dass das Landschaftliche in letzteren, reicher und detaillierter ausgestattet, eine gröfsere Rolle spielt, ist gern zuzugeben. Wie aber die Gemälde jener Zeit verraten, vermeidet Dürer in ihnen mit richtiger Scheu vor einer beunruhigenden Wirkung eine gleiche Mannigfaltigkeit. Er erlaubt sich damals als Maler nicht die gleiche Freiheit, deren er sich als Zeichner erfreut; erst nach 1500 reizt es ihn, auch in Bildern seiner Phantasie und seiner Kenntnis der Natur möglichst unbeschränkten Ausdruck zu geben. Das Madrider Selbstportrait, die Tucherbildnisse in Weimar und Kassel und der Krell in München zeigen genau das gleiche Prinzip in der Landschaftsdarstellung wie die Dresdener Tafeln, wie denn auch in der absolut übereinstimmenden Behandlung des Baumschlages in ihnen ein stärkstes Argument für die Behauptung der Autorschaft Dürers entnommen werden darf. Hierbei mag zugleich bemerkt werden, dass in der Darstellung des Bodens: in der Anbringung von Grasbüscheln, einzelnen Pflanzen und Steinen unsere Bilder ganz mit den Holzschnitten der Apokalypse, der Grofsen Passion u. s. w. sowie mit den Kupferstichen übereinstimmen.

Gerade die Landschaftsmotive sind nun aber ausgesprochen Dürerisch. Wer möchte verkennen, dass der weite meerartige Gebirgssee mit der Städteansicht (auf dem »Christus am Kreuz« und der »Beweinung«) auf dieselben Natureindrücke zurückzuführen ist, welche uns in den Jugendarbeiten Dürers immer wieder begegnen? (Es genügt aus vielem blofs die Holzschnitte der Offenbarung: die 24 Ältesten und die Verschliefsung des Drachens hervorzuheben.) Natureindrücke, die, wie ich glaube, Dürer auf seiner ersten italienischen Reise am Gardasee gewonnen haben

muss, über welchen er vielleicht von Trient aus seinen Weg in den Süden genommen hat. Auch die mit Bäumen bewachsenen Hügel und Felsen im Vordergrunde sind uns von Dürers Werken wohl bekannt (man vergleiche z. B. die Beweinung, die Grablegung, das Gethsemane in der Grofsen Passion, das Gemälde der Beweinung in Nürnberg), ja gerade die von Rieffel als nicht Dürerisch verzeichnete kulissenartige Anordnung eines Hügels dicht hinter den Figuren ist mit Vorliebe von Dürer in seinen Jugendarbeiten angewendet worden; erwähnt seien die Kupferstiche: die Landsknechte (B. 83) und die Bufse des Chrysostomus (B. 60, hier als Fels); die Holzschnitte: die Verschliefsung des Drachens in der Apokalypse, die Beweinung und die Grablegung in der Grofsen Passion, der hl. Georg (B. 111); die Zeichnung: das reitende Paar von 1497 (Berlin, Lippmann, Nr. 3), das Gemälde der Beweinung in Nürnberg. Für die übrigens gar nicht so enge Begrenzung eines geschlossenen Raumes, wie er in der »Beschneidung« und im »Christus im Tempel« (Dresden) gebracht wird, sei zum Vergleiche auf die »Vier Hexen«, den »Traum des Doktors« und das »Frauenbad« verwiesen.

Stellt sich so statt der Verschiedenheit eine innigste Verwandtschaft der Dresdener Bilder in Raumgestaltung und Landschaft mit Dürers frühen Werken heraus — während doch Grünewalds Landschaft ganz anderer Art ist —, so ist das gleiche von den Figuren zu behaupten. Rieffel freilich sagt zunächst in Bezug auf die *Typen*, dass »die Ähnlichkeit mit Dürerischen Gesichtstypen nicht grofs ist; ganz undürerisch sind der Christus, der breite Magdalenentypus und der kurzlockige Johanneskopf. Der letztere nähert sich entschieden niederländischen Vorbildern (Roger van der Weyden)«. Prüfen wir zunächst die letztere Behauptung.

Da eine von Dürer gemalte Christusgestalt aus den neunziger Jahren nicht auf uns gekommen ist, können wir nur Holzschnitte und Kupferstiche zum Vergleich heranziehen. Nun halte man aber die frühen Holzschnitte der Grofsen Passion neben die Dresdener Bilder, und man wird mit Erstaunen die vollständige Übereinstimmung gewahren. Nicht allein die von Rieffel betonte kräftige Hervorhebung der Knochen und Muskeln, die spitze Knie- und Ellenbogenform, die starke Muskulatur des Unterarmes, sondern auch die Proportionen des Körpers und des Kopftypus findet man genau in den Holzschnitten wieder. Man vergleiche insonderheit die beiden Gestalten des gekreuzigten und die des beweinten Christus, welch letztere auch dem Motiv der Haltung nach ganz identisch erscheinen, und für den Gesichtstypus: die etwas gebogene Nase, den geöffneten Mund mit den eigentümlich ein- und herabgezogenen Winkeln und das lange reiche gewellte Haar, einerseits den Christus am Kreuz in Dresden mit dem Ecce-Homo der Passion und andererseits den Christus der Beweinung in Dresden mit dem Heiland auf der Grablegung der Passion.

Was den »breiten Magdalenentypus« anbetrifft, so ist eine ganz analoge Bildung in der Grofsen Passion allerdings nicht zu finden, doch macht sich ja auch in den Dresdener Bildern ein Unterschied zwischen der Magdalena am Kreuzesstamm und jener bei der Beweinung geltend. Die allgemeine Charakteristik der letzteren Figur kehrt doch auf der Beweinung der Grofsen Passion wieder (auch auf dem Holzschnitt der Himmelfahrt der Maria B. 121), und bei der ersteren ist die verkürzte Ansicht des nach oben schauenden Kopfes in Berücksichtigung zu ziehen. Gerade für diese eigentümliche, nicht ganz geglückte Verkürzung, welche die Nase zu lang und an der Spitze zu breit, sowie die hintere Wange zu voll erscheinen lässt, haben wir mehrfache auffallende Beispiele in Dürers frühen Schöpfungen, vor allem in den Engeln, welche den Winden wehren, auf der Versiegelung der Heiligen in der Apokalypse.

An dritter Stelle führt Rieffel als nicht Dürerisch den kurzlockigen Johanneskopf an. Das kurze krause, üppig breit das Haupt umgebende Haar, wie es in Dresden erscheint, hat der Meister allerdings nicht seinem Johannes in der Apokalypse und in der Grofsen Passion gegeben, bei dem es vielmehr in den Nacken herabwallt. Aber es erscheint doch ganz ähnlich bei dem Engel, welcher Johannes das himmlische Jerusalem weist (B. 75) und bei dem anderen, welcher ihm das Buch zum Verschlingen giebt (B. 70) in der »Offenbarung«, und wer den Typus des Lieblingsjüngers auf der »Beweinung« der Passion ins Auge fasst, wird in dem hochgewölbten Aufbau des Haares über der Stirn doch ein so gleiches künstlerisches Gefühl erfassen, dass die Verschiedenheit in der Länge der Locken ihm bedeutungslos erscheinen dürfte, zumal die Gesichtsformen (das Oval, das Kinn!) gleichfalls dasselbe Ideal zeigen. Der Johannes auf den Dresdener Bildern ist vom Künstler absichtlich jugendlich gebildet. Rieffel hat ganz Recht, wenn er diesen Typus auf Roger van der Weyden zurückführt. Von diesem hat Hans Pleydenwurff ihn übernommen, und er erscheint, geradezu vorbildlich für Dürer, in der Ars moriendi, wie ich dies in dem Aufsatz: »Die Ars moriendi eine Nürnberger Schöpfung« (Repertorium f. Kunstw. 1899 S. 368) nachgewiesen habe. Für fast alle anderen Gestalten aber, für die Trachten und die Details der Zeichnung finden wir die zahlreichsten Analogien in den Jugendwerken Dürers, Analogien, aber — was wohl zu beachten ist — nicht direkte Wiederholungen, welche eine kopierende Thätigkeit des Meisters der »Sieben Schmerzen Mariä« annehmen liefsen.

Die jugendliche Maria der ersten Dresdener Tafeln mit ihrem vollen, weich gerundeten Gesichtsoval, den grofsen kugelartig gewölbten Augenlidern, der fleischigen Nase, den schön bewegten vollen Lippen, dem rund hervortretenden Kinn findet ihre ganz entsprechenden Pendants — um nur einige Beispiele zu nennen — in der vorderen Frau der Zeichnung zum Frauenbad (Lippmann 101), in der Madonna auf der Mondsichel (Kupferstich B. 29) und in dem Aquarell der Albertina: »Also gett man zu hewhern Nörmerck« (Schönbrunner und Meder 106). Das Christkind hat seine Brüder in den Putten der Apokalypse (s. besonders auf dem siebenköpfigen Ungeheuer), in der heiligen Familie mit der Heuschrecke (man vergleiche die Füfschen) und in dem Kupferstich der Maria auf dem Halbmond, wo es ähnlich klein gebildet, wie auf der Dresdener »Flucht nach Ägypten«, erscheint. Der Kopf des Joseph vergleicht sich dem des Mannes auf dem »Liebesantrag« (Kupferstich B. 88). Auf der Kreuzigung und Beweinung ist Maria betagt dargestellt: der Mund ist hier gröfser, die Nase gebogen gebildet, ganz wie auf den gleichen Kompositionen der Grofsen Passion. Für die Maria Salome, deren Kopf eine hohe Nürnberger Haube trägt, bietet sich als besonders schlagend der Vergleich (man beachte den kleinen Mund) mit der knieenden Magdalena auf dem Gemälde der Beweinung in München dar.

Die Gewandung der Frauen ist, wie in Dürers frühen Werken, teils eine ideale: Gewand, Mantel und das bis ganz über die Stirne herabgezogene, in der Grofsen Passion nur noch etwas reicher gefältelte Kopftuch, teils die Nürnberger Tracht der Zeit, welche Dürer in profanen Darstellungen, wie z. B. in dem Liebesantrag (B. 88) und im Spaziergang (B. 89), schon früher anwendet, in der Grofsen Passion noch vermeidet, in dem Münchener Bilde der Beweinung aber verwertet. Besonders lehrreich für solche Studien in jener Zeit sind die Trachtenbilder aus dem Jahre 1500 in der Albertina.

Die sonstigen Figuren auf den Dresdener Tafeln lassen sich in zwei Gruppen, erstens der Landsknechte und Schergen, zweitens der Priester und Schriftgelehrten,

Albrecht Dürer
Die Beschneidung Christi
In der K. Gemäldegalerie zu Dresden

einteilen. Als charakteristisch erscheint hier ein wiederholt vorkommender Kopftypus mit einer überlangen Nase, die in der Mitte einen Buckel hat und deren breite Spitze herabgezogen ist (zwei Schergen auf der »Annagelung«, der Schriftgelehrte rechts vorn und der links hinten auf dem »Christus im Tempel«, der Kerzen-

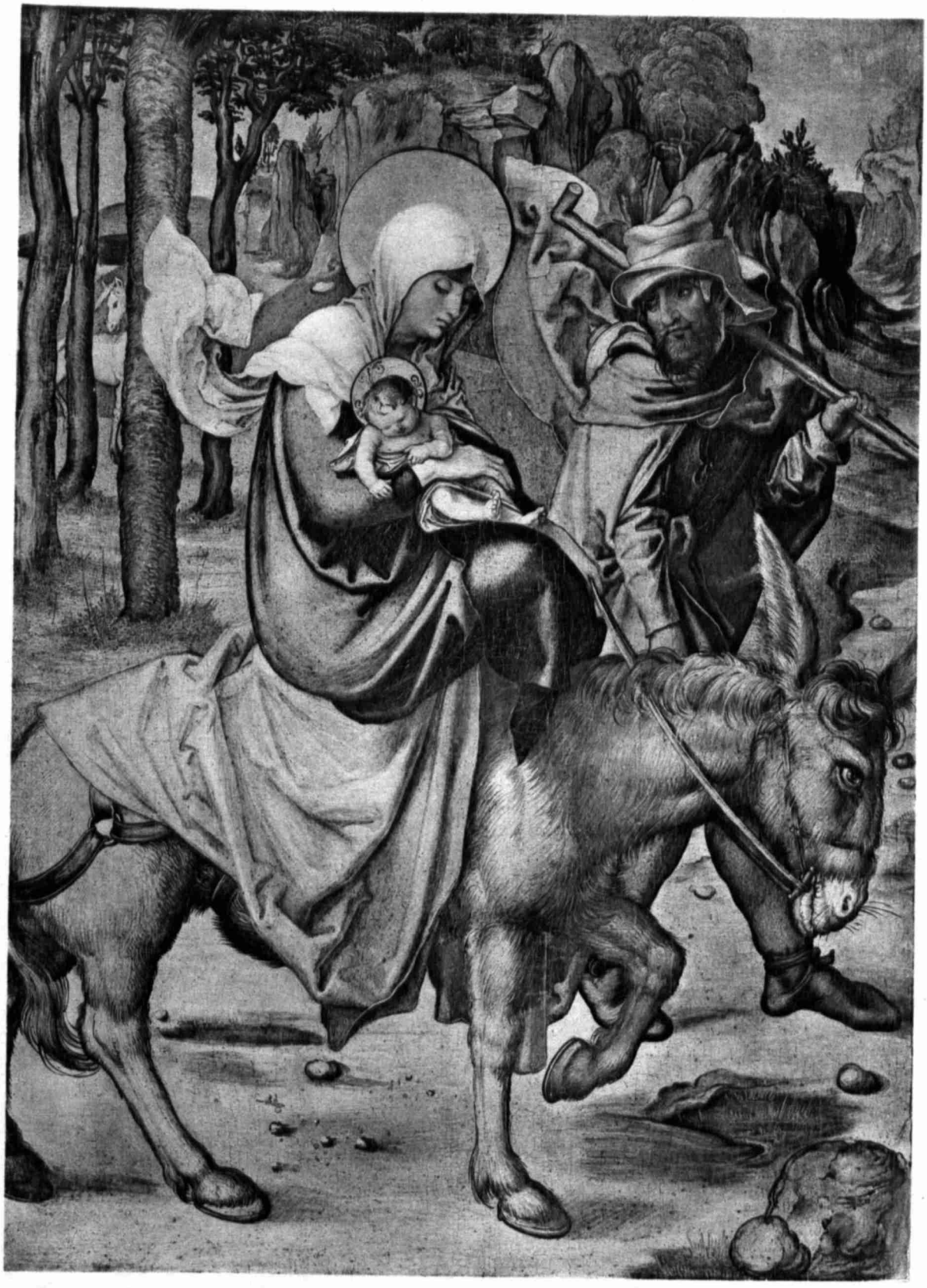
träger auf der Beschneidung) — eine Nasenform, die als geradezu typisch für die Apokalypse und die frühen Blätter der Grofsen Passion zu bezeichnen ist. Für die Trachten der Kriegsknechte bieten sich Analogien in genügender Anzahl in der Grofsen Passion und in sonstigen Werken Dürers dar. Es mag genügen, auf das ganz gleiche in der Körperbildung sich äufsernde Gefühl für die Darstellung elastischer Kraft in dem Landsknecht auf der Dresdener Kreuztragung und jenem auf dem Ecce-Homo der Passion hinzuweisen.

Von grofser und entscheidender Bedeutung aber sind die Charakterbildungen der Schriftgelehrten. Da treten uns, von dem würdigen Priester auf der Beschneidung, dessen Kopf typisch in der Apokalypse wiederkehrt, abgesehen, in dem Bilde »Christus im Tempel« zwei Figuren als alte, aus Dürers Werken sehr wohl Bekannte entgegen: nämlich der feiste Pharisäer, der in der Apokalypse (Martyrium Johannis und Babylonisches Weib), in der Grofsen Passion (Ecce-Homo) und auch noch in späteren Schöpfungen eine aufdringliche Rolle spielt und dessen Modell vielleicht in dem Trinkenden des »Männerbades« (B. 128) zu erkennen ist, und jener finster dreinschauende Alte ganz rechts hinten, den wir als Zuschauenden in der Mitte hinten auf der Grablegung der Grofsen Passion gewahren und unzweifelhaft als das Portrait eines Bekannten des Meisters aufzufassen haben. Dass eine gleichermafsen untrügliche Identifizierung für die anderen Persönlichkeiten nicht möglich ist, braucht nicht zu wundern, bedenkt man, welcher Reichtum der Erfindung dem Meister zu Gebote stand. Ein Blatt wie die »Marter des hl. Johannes« legt davon das beste Zeugnis ab, und gerade die überraschende Drastik und Mannigfaltigkeit der Erfindung auch in der um den zwölfjährigen Christus auf dem Bild versammelten Gelehrten ist eines der entscheidenden Argumente dafür, dass Dürern selbst die Gemälde zuzuschreiben sind. Auf Analogien kann aber auch bei mehreren anderen Köpfen hingewiesen werden. So taucht eine ganz ähnliche Bildung, wie der brutale Kopf mit den aufgeworfenen Lippen (rechts auf dem Gemälde), wenn auch etwas gemäfsigt, im Marienleben in der »Zurückweisung des Opfers Joachims« (B. 77) links vorn auf, und die Physiognomie des hinter dem feisten Pharisäer sitzenden Gelehrten zeigt im Grunde genommen dieselben Formen wie der dritte der »apokalyptischen Reiter« mit dem Schwerte; nur hat ihm Dürer offenbar, wie Rieffel richtig bemerkt, in humorvoller Gleichstellung die auseinander strebenden Haare des neben ihm sitzenden Hundes gegeben. Dieser kluge und lebhafte Schnauzel aber, dem man es ansieht, mit welcher Liebe und Heiterkeit der Blick seines Herrn ihn zu beobachten pflegte, ist ohne Zweifel der Hausgenosse Dürers gewesen. Mit verwogenen kühnen Haarbüscheln auf der Stirn, einer stattlichen Mähne, am übrigen Körper geschoren, begleitet er munter bellend das reitende Liebespaar (Zeichnung in Berlin, 1496, Lippmann, Nr. 3) und den Reiter (Holzschnitt B. 131), auf dem »Martyrium des Johannes« (Apokalypse) liegt er, lauernd herauslugend, neben dem Thron, auf der »Geifselung Christi« (Grofse Passion) steht er im Vordergrunde, als hüte er das Monogramm seines Herrn, auf der »Kreuztragung« (Grofse Passion) begleitet er den Zug, mit Zacharias kommt er, freilich schon das höhere Alter in dem gebogenen Rücken und in dem mühsamen Gange verratend, aus dem Hause heraus, um Zeuge der »Heimsuchung« zu sein (Marienleben B. 84). Noch 1504 begegnen wir ihm zur Seite des Hohenpriesters im »Christus vor Kaiphas« (Grüne Passion, Albertina), diesmal mit wieder gewachsenem langzottigen Fell; ja, sein unverkennbares Portrait auf der gleichen Darstellung der kleinen Passion erzählt uns davon, wie lange er der Begleiter und Liebling des Meisters, der sich seiner noch in den Randzeichnungen des

Gebetbuches erinnert, gewesen. Da hätten wir auch eine kleine Biographie, die Geschichte eines fröhlichen, unschuldigen Lebens, das durch mehr als ein Jahrzehnt mit dem Leben des Genius innig verbunden gewesen ist, als dessen Begleiter wir in späteren Jahren wohl die Dogge uns denken dürfen, die auf den zwei in Aachen und in Antwerpen angefertigten Zeichnungen (London, Lippmann, 286, und Berlin, Lippmann, 58) portraitiert ist. — Heifst es zu viel behaupten, wenn mir der kluge struppige kleine Kopf hinter dem Schriftgelehrten ebensoviel gilt, als hätte Dürer dort sein Monogramm hingesetzt? Ja, er spricht beredter, als selbst die Meerkatze vorn. Die hätte schliefslich auch ein Schüler nach dem Stich der Madonna mit der Meerkatze (B. 41) kopieren können, den Pinscher aber sicher nicht, den kannte so gut nur sein Herr. Bezüglich der Meerkatze dürfen wir annehmen, dass Dürer seine ältere Zeichnung, die ihm für den Stich diente und dort im Gegensinne erschien, noch einmal für das Dresdener Bild benutzt hat.

Es bleibt nur noch ein Blick auf Einzelheiten zu werfen übrig. Zunächst auf die *Formen des Ohres und der Hand.* Die Bildung des ersteren: breit und kräftig, mit starker Rundung oben, deutlich abgesetzten Lappen unten und fleischigem Rande, entspricht ganz den in der Apokalypse und in der Grofsen Passion gegebenen Formen, und von den Händen muss das gleiche gesagt werden; ja gerade an ihnen, vor allem an Magdalenas an das Kreuz gelegter Hand, meine ich, hätte man Dürer längst erkennen müssen. Hätte Rieffel nicht den Blick zu sehr nach der Seite von Grünewald gerichtet, so wäre es ihm wohl nicht entgangen, dass alle von ihm angeführten Eigentümlichkeiten in der Apokalypse und in der Grofsen Passion wiederkehren. So zunächst die stark entwickelten Muskeln, besonders der Maus an der Handwurzel: man sehe z. B. die Hände der Magdalena auf der »Beweinung« (B. 12), die Fäuste der Schergen auf der »Geifselung« (B. 8), den Engel auf der »Versiegelung der Heiligen« (B. 66). Die »feine, schmale, flache, knochige, langfingerige, sich zuspitzende« Handform mit den langen kleinen Fingern und den charakteristischen langen vornehmen Nägeln, wie sie bei Maria (Christus im Tempel), Johannes und Magdalena (Kreuzigung) namentlich uns vor Augen tritt, kehrt identisch, um nur einige Beispiele herauszugreifen, bei der Frau auf der Mondsichel (Apokalypse B. 71), den Betenden auf dem »siebenköpfigen Ungeheuer« (B. 74), den Betenden auf der »Versiegelung« (B. 66), der Maria auf der Kreuztragung (B. 10) wieder. Auch das »Undulierende«, die Ausbiegung der beiden letzten Fingergelenke nach der Spitze zu, ist, wie die konkave Einbiegung des Daumens und das wie »knochenlos gekrümmte« des kleinen Fingers, überall zu finden. Für die »kürzere, breitere, derbere Form« genügt es, auf die ganz gleiche Bildung der Hand des feisten Pharisäers in Dresden mit derjenigen des Pharisäers auf der Marter Johannis und jener des Pilatus auf der Geifselung (B. 8) hinzuweisen, für die liegenden Hände der zwei vorderen Schriftgelehrten (Christus im Tempel) auf die Hand des hinten stehenden Mannes mit dem Turban (Marter Johannis), für die Hand des Beschneidenden auf diejenige des hingesunkenen Kaisers auf den »vier Engeln des Euphrat« (B. 69). Es bedarf keiner weiteren Aufzählung aller der zahlreichen sonstigen Analogien.

Endlich vergleiche man die *Gewandbehandlung*, die von geradlinigen, röhrenartigen, langgezogenen Falten begrenzten Flächen und das verknorpelte Wurzelwerk in den eng gebrochenen Partien, auch die wehenden Zipfel, und man wird zugeben müssen, dass das Prinzip dieser Formenbildung auf den Dresdener Bildern und in den Holzschnitten ganz das gleiche ist, dass nur in den Bildern, wie dies durchaus begreiflich, alles den Zeichnungen gegenüber etwas vereinfacht erscheint.



ALBRECHT DÜRER

DIE FLUCHT NACH AEGYPTEN

IN DER K. GEMÄLDEGALERIE ZU DRESDEN

Was bedeuten nun angesichts dieser Übereinstimmungen in Allem und Jedem die doch wenigen Analogien, welche zwischen Grünewalds Bildern und dem Dresdener Cyklus nachgewiesen werden konnten. Alles, wir dürfen es nunmehr aussprechen, ist in demselben Dürerisch: Landschaft, Typen, Gewandung und die Einzelformen, ja selbst für die gotische Ornamentik der Throne auf der Beschneidung und der Disputation im Tempel bietet sich treffender Vergleich in dem Ecce-Homo der Grofsen Passion dar. Und weiter ist noch eines zu beachten. Wenn Rieffel den Holzschnitt: »die Marter der Zehntausend« (B. 117) eben wegen seiner nahen Verwandtschaft mit den »Sieben Schmerzen der Maria« Dürer nimmt und Grünewald giebt, so verfährt er freilich ganz logisch. Dürfen wir aber nicht umgekehrt einem bisher nie angezweifelten Werke Dürers, das in eben jener Zeit entstanden ist, wie die Marter der Zehntausend, vielmehr umgekehrt Beweisgründe für die Herkunft der Bilder aus dem Atelier Dürers entnehmen? Mit allem Fug und Recht, meine ich. Wie weit die Grünewaldtheorie Rieffel führen konnte, zeigt die Behauptung, der Dürersche Holzschnitt sei nach 1502 mit Benutzung der Grüningerschen Strafsburger Ausgabe des »Lebens der Heiligen« entstanden, indess das Verhältnis doch gerade umgekehrt liegt. Dürerisch! ja, das wird nun wohl ohne weiteres zugegeben werden und ward ja früher auch behauptet, sind diese Bilder. Aber, wird man einwenden, könnte nicht ein Schüler Dürers doch mit Benutzung der frühen Holzschnitte, Kupferstiche und Zeichnungen Werke wie diese hervorgebracht haben? Wer die vorgebrachten Argumente sorgsam nachgeprüft hat, wer gewahrt, erstens, wie kühn und bedeutend Komposition und Zeichnung ist, und zweitens, wie ganz Dürerisch jede Einzelheit ist und wie doch nirgends eine direkte Wiederholung (die Meerkatze ausgenommen) festzustellen ist, sondern durchweg neue geistvolle Erfindung herrscht, wer zugleich bedenkt, dass ihrer Art und Technik nach die Bilder, wie auch allgemein bisher geschehen ist, in das Ende der neunziger Jahre versetzt werden müssen, also in dieselbe Zeit, in welcher Dürer in der Apokalypse und in den frühen Blättern der Grofsen Passion die ganze neue Welt von Gestalten schafft, die uns eben auch hier entgegentreten — der wird den Gedanken an die Möglichkeit, dass dies Arbeiten eines Schülers seien, wohl aufgeben. Nur eins wäre zu entgegnen: das Kolorit entspricht nicht den uns bekannten Gemälden des Meisters. Dies muss zugegeben werden. »Die Farbenstimmung«, sagt Rieffel, »ist ruhig und ausgeglichen gegenüber dem engen Dürerschen Kreis, hat nicht das jenem oft eigene gleifsende und blinkende Email und moduliert im ganzen mehr nach Moll als nach Dur«. Der herrschende Ton ist ein eigentümlich gedämpfter: die vorwiegenden Farben sind ein kühles Blau, ein ganz helles Kirschrot, Gelb, Zinnober und helles Moosgrün. Sie bringen, zusammen mit der bläulichen oder grünlichen Schattengebung im Fleisch, die fahle Wirkung hervor. Auffallend ist die scharfe dunkle Konturierung der Umrisse. Man wäre nun gern bereit, da in der That diese Farbengebung nichts Dürerisches hat, den Ausweg aus dem Dilemma in der Annahme zu suchen, dass dem Meister nur die Zeichnungen angehörten, die Ausführung einem Schüler von ihm anvertraut worden sei. Aber hier stellt sich sogleich wieder ein Hindernis in den Weg: wir kennen nicht Werke eines Schülers, welche die gleichen Eigentümlichkeiten des Kolorites aufwiesen. Auch bei Schäuffelein, wie Thieme will, kann ich sie nicht finden, oder doch nur in wenigen Einzelheiten (»der bläulichen Färbung des Schattens bei weifsen Gewändern«), welche nicht entscheidend sind und offenbar von Schäuffelein Dürers Kunst entlehnt wurden. In dem von Thieme öfters zum Vergleich herangezogenen Ober-St. Veiter Altar arbeitet der ausführende Schüler eben mit der Technik seines

Meisters — dort ist wirklich und deutlich die Schülerhand zu erkennen in der oberflächlichen handwerksmäfsigen Art, hier in unseren Bildern aber ist das Malerische so pikant, wie auch Rieffel es bezeichnet, und die Behandlung so geistreich, dass eine gleiche Behauptung bei genauerer Prüfung schwer aufrecht zu halten ist. Wir kennen so wenige Bilder von Dürer aus jener Zeit! Sollte er nicht vielleicht damals, ein Suchender und Experimentierender, wie er es war, so gemalt haben? Die Nachahmung im Ober-St. Veiter Altar macht es wahrscheinlich. Ein Blick auf die Tucherschen Portraits und das Selbstbildnis in Madrid lässt uns sogar bestimmte ähnliche technische Momente erkennen. Die Behandlung des Landschaftlichen wenigstens, die flotte gelbe schuppige Aufhöhung der moosgrünen Büsche und Bäume, das etwas trübe Blau der Berge erinnert durchaus an jene Bilder. Auch in ihnen macht sich ein kühler Ton, der dann im »Krell« gröfster Wärme und Lebhaftigkeit Platz macht, geltend, und findet sich der flüssige, breite Farbenauftrag, der von der späteren sorgsamen, glatten, vollendeten Durchführung absticht. Hier wäre genug Anhalt geboten, um jenen eigentümlichen Farbengeschmack als Dürerschen während dieser kurzen Zeit glaubhaft erscheinen zu lassen. Und für die besondere Art scharfer dunkler Konturierung können wir die ganz ähnlich behandelten Aquarellzeichnungen der weiblichen Trachten in der Albertina von 1500 zum Vergleiche heranziehen, in welchen man die vollständig übereinstimmende klare und scharfe Umrissbetonung in den Augenlidern, an Augapfel und Pupille beachte.

Kurz, die Wagschale senkt sich zu Gunsten auch der Ausführung durch Dürers Hand. Wäre diese als gesichert zu betrachten, so bezeichneten diese Bilder eine höchst interessante Phase auch in der Entwickelung des Meisters als Maler. Welche Bedeutung sie aber den Ideen der Komposition nach haben, soll unsere folgende Betrachtung lehren, welche zugleich die weiteren Beweise für Dürers Autorschaft — wenigstens sicher, was die Entwürfe anbetrifft, und auf diese kommt es ja an — in sich schliefsen wird.

II

Ist meine Annahme, Dürer sei der Schöpfer der »Sieben Schmerzen Marias«, eine richtige, so müssen diese Darstellungen einerseits, wie alle seine Werke, seinem Genius entsprechend durch hohe Originalität der Erfindung ausgezeichnet sein und andererseits ohne Zwang, vielmehr mit ersichtlicher Notwendigkeit, sich in den Entwickelungsgang seiner künstlerischen Vorstellungen einfügen lassen. Beides ist nun in der That in so hohem Grade der Fall, dass man behaupten darf: hätte ein Schüler die Kompositionen erdacht, so hätte derselbe zu einer Zeit, in welcher Dürer gerade auf dieser Stufe selbsterworbenen Könnens und junger Schöpferkraft stand, ganz im Geiste des Meisters, gleichsam demselben seine Ideen vorwegnehmend, kühnsten Gedanken in neuen künstlerischen Gestaltungen Ausdruck gegeben, an welche dann Dürer wiederum in der folgenden Zeit angeknüpft und welche er weiter gebildet hätte. Wie unmöglich dies auch nur zu denken ist, wird eine Darlegung des Verhältnisses, in welchem die einzelnen Darstellungen zu ihnen vorangegangenen und ihnen folgenden stehen, lehren.

1. *Die Beschneidung Christi.* Die ältere, von den Niederlanden gekommene Kompositionsweise zeigt eine ähnliche Versammlung stehender Figuren wie die »Darstellung im Tempel«. Die Handlung wird in einem Chorraum auf dem Altartisch vorgenommen. Als Beispiel nenne ich, da ein Nürnberger Gemälde dieses Gegenstandes nicht erhalten ist, Friedrich Herlins Bild in der Sammlung zu Nördlingen. Eine neue und andere Auf-

Albrecht Dürer
Der zwölfjährige Christus im Tempel
In der K. Gemäldegalerie zu Dresden

fassung, welche aber in rein deutschen Werken aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts vorgebildet erscheint, taucht in dem Holzschnitte des Kobergerschen Schatzbehalters (33. Figur) 1491 auf. Hier sitzt in einem nach hinten geöffneten einfachen Raume der Priester mit hohem Spitzbart nach halb links gewandt auf einem Stuhle und

hält auf seinem Schofse das Kind, an welchem ein knieender bärtiger Mann die Operation vollzieht. Hinter dem Stuhle stehen zwei aufwartende Jünglinge, der eine mit einem Gefäfs; von links schreiten die betende Maria und Joseph mit einem Krückstab heran, gefolgt von einem anderen Mann und einer Frau. Es ist diese, vermutlich von Wilhelm Pleydenwurff geschaffene Darstellung, welche Dürer zu seinem Ausgangspunkt genommen hat. Er behält, nur im Gegensinn sie zeichnend, die Hauptgruppe sowie auch die Stellung von Joseph und Maria bei, aber er vereinfacht die Szene, indem er das andere Paar und die Jünglinge fortlässt und statt der letzteren den die Fackel tragenden Mann im Vordergrunde hinzufügt. Auch er giebt einen einfachen Binnenraum, bringt aber in demselben als nahen Hintergrund für die Figuren einen Vorhang an. Indem er den eintretenden Joseph letzteren beiseite schieben lässt, gewinnt er ein natürliches Motiv der Bewegung für den Nahenden und zugleich die Möglichkeit eines reizvollen Ausblickes in einen dunkeln Vorraum und weiter in einen damit kontrastierenden hell beleuchteten kleinen Hof.

Ist demnach die Darstellung Dürers mit Benutzung des Schemas der Schatzbehalter-Illustration entstanden — mit welch herrlicher Freiheit und Lebendigkeit hat er doch alles neu gestaltet! Welche Natürlichkeit in der Bildung der Gruppe, welche Ungezwungenheit in den Bewegungen, welche Ausdruckskraft in den Physiognomien und Gebärden, welch kühne und grofse individualisierende Charakteristik in den Typen, welche Mannigfaltigkeit in der auf Wirklichkeitsstudien beruhenden Gewandbehandlung, welche Plastik in den Formen, welche Unmittelbarkeit in der Wirkung des von links oben einfallenden Lichtes! Der Vergleich der beiden Werke lässt uns gleichsam das Schauspiel einer Lebensentdeckung, der Befreiung eines in engen und starren Banden Gehaltenen erleben. Mit überwältigender Wirkung für den vergleichenden Beschauer tritt an Stelle der Kunst des XV Jahrhunderts ein ganz neues Ideal in Formen, Farbe und Licht, eine neue künstlerische Welt, und zwar mit jener entzückenden Frische und Freudigkeit, welche den Jugendwerken der Genies einen so ergreifenden Zauber verleiht.

Vielleicht zu gleicher Zeit etwa wie Dürer, vermutlich aber etwas später, hat der Meister des Hausbuches in einer Radierung (L. II) denselben Vorwurf behandelt. Auch er scheint an den Holzschnitt des Schatzbehalters angeknüpft zu haben, wie ich aus der Anbringung der zwei Jünglinge, welche Gefäfse tragen, schliefsen möchte. Wie ganz anders gestaltet sich aber bei ihm die neue Wirklichkeitsempfindung. Als erfinderischer Kopf und munteres Erzählertalent überhäuft er, statt zu vereinfachen, die Szene mit drastisch-humoristischen Figuren und versetzt den sitzenden Priester mit dem Kinde in die Mitte der Komposition. Die seitliche Anordnung der Hauptgruppe und von Figuren im Rücken des Thrones in Hans Holbeins des Älteren Münchener Bild vom Jahre 1502 und in einem Gemälde Zeitbloms im Münster zu Ulm weist deutlicher auf die Schatzbehalter-Illustration hin.

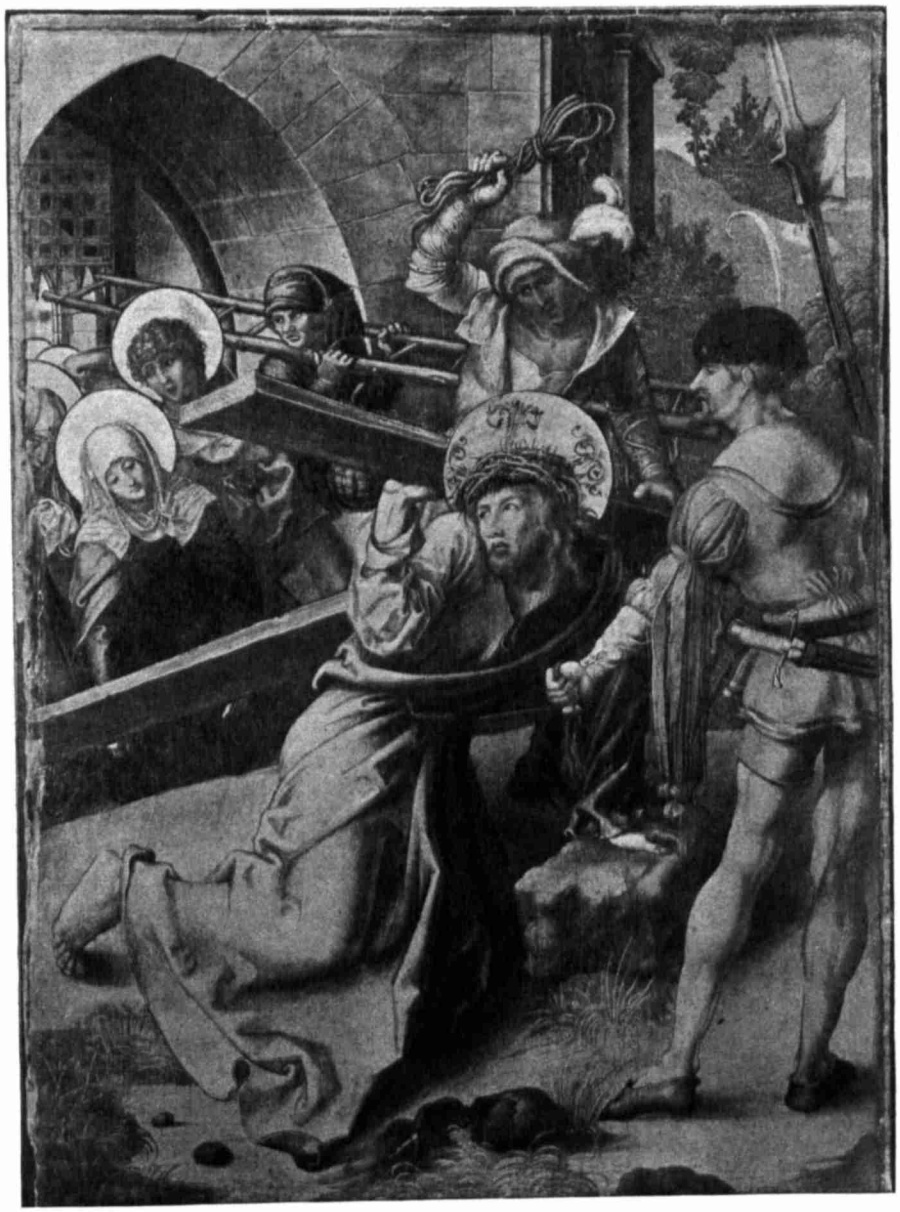
Noch einmal aber, im »Marienleben« (B. 86), hat Dürer selbst die Beschneidung geschildert, und zwar in jener ausführlichen figurenreichen Weise, der er in diesem Werke sich zugewandt hat. So viel mannigfaltiger und belebter, so viel gröfser in der Raumbildung diese spätere Darstellung ist, giebt sie sich doch als eine freie Ausbildung der Dresdener Komposition zu erkennen. Sehen wir von der Menge hinzugefügter Personen wie auch von der Verlegung der Handlung in die Mitte und in den Mittelgrund ab und fassen blofs die Hauptgestalten ins Auge, so zeigt sich eine verwandte Dreiteilung. Statt der diagonalen Anordnung ist eine symmetrische gewählt. Der charakteristische Kerzenträger links ist beibehalten, Maria, in ähnlicher

betender Stellung, mit Joseph in den Vordergrund rechts gebracht, und die Hauptgruppe des sitzenden Priesters mit dem Kinde und des hier gleichfalls sitzenden, die Operation vollziehenden Mannes ist, in perspektivische Tiefenstellung umgesetzt, in die Mitte verlegt. Wie der Kerzenträger, so ist auch das Motiv des Vorhanges, der bis auf die Seiten auseinandergeschoben ist, aus dem Jugendwerke beibehalten.

Hier haben wir also das erste Beispiel des innigen Zusammenhanges zwischen einem späteren Werke Dürers und jenen Dresdener Tafeln. Halten wir uns auch nur an das Äufserliche der Komposition, so müssen wir sagen: wenn Dürer nicht der Schöpfer jener Tafeln gewesen ist, so hat er im Marienleben in auffallender Weise die Arbeit eines Schülers aus viel früherer Zeit ausgenutzt. Dies darf von dem Kenner Dürerscher Kunst doch wohl als höchst unwahrscheinlich bezeichnet werden.

2. *Die Flucht nach Ägypten.* Für einen deutschen Künstler, der in den neunziger Jahren des XV Jahrhunderts die Flucht nach Ägypten behandeln wollte, war es unmöglich, an dem Kupferstiche Martin Schongauers vorüberzugehen. So hat denn auch Dürers Phantasie sich von demselben anregen lassen. Dies wird aber mehr aus einzelnen Details als aus wichtigen Elementen der Komposition ersichtlich: frei schöpferisch zeigt sich auch hier der Maler der »Sieben Schmerzen der Maria«. Jene Einzelheiten sind: das Motiv des über dem Esel ausgebreiteten Mantels, welcher bei Schongauer freilich vom Rücken herabfällt, bei Dürer selbständig über das Tier gelegt ist, ferner der im Winde wehende Gewandzipfel Josephs, die Haltung im allgemeinen und das Kopftuch der Jungfrau, und endlich die Anbringung eines Tieres zwischen den Bäumen links (bei Schongauer ein Hirsch, bei Dürer ein Einhorn). Im übrigen sehen wir aber auch hier den Maler genial unabhängig und der Natur mit starkem, sicherem Blicke zugewandt. Er lässt den legendarischen Zug der die Bäume niederbeugenden Engel fallen und Joseph rüstig ausschreitend den Esel geleiten. Das bei Schongauer nur angedeutete Motiv des Windes führt er durch, auch das Kopftuch der Maria flattert, und so glaubt man den erfrischenden Lufthauch, welcher den Wandernden entgegenweht, zu spüren. In höchst natürlicher Bewegung, nicht mehr in steifer Haltung, wie bei Schongauer, beugt sich das sicher im Schofse der Mutter gelagerte Kind über deren Arm; ist es eben in Schlaf gefallen, von dem sorgenden Mutterauge bewacht, oder verfolgt es mit seinem Blicke die Dinge unten am Boden, die an ihm vorüberziehen? Maria selbst in ihrer empfindungsvollen Ruhe gehört zu den schönsten Frauengestalten, welche Dürer geschaffen hat, und all das liebevolle Verständnis des Meister für die Tiere verrät sich in dem meisterlich gezeichneten und malerisch aufgefassten Esel. Welchen Schritt hat auch hierin der Maler über Schongauer hinaus gethan! — Auf diesem Bilde befindet sich rechts unten das mit so grofsem Rechte später angebrachte Monogramm.

In der gleichen Darstellung im »Marienleben« (B. 89) erscheint die Dresdener Komposition erweitert und bereichert. Es zeigt sich eine ähnliche Ausgestaltung wie bei der Beschneidung. Die Figuren sind kleiner im Verhältnis zu der wieder mehr im Sinne Schongauers mit tropischen Gewächsen ausgestatteten und durch Engel belebten Landschaft. Joseph schreitet hier führend voran, aber er wendet wie in dem älteren Werke den Blick teilnahmsvoll auf Maria zurück; auch hier flattert sein Mantel im Winde, und er trägt denselben Krückstock, den Dürer, beiläufig gesagt, auch in der »Beschneidung« dem »Schatzbehalter« entlehnt hat. Der über dem Esel ausgebreitete Mantel ist beibehalten, aber Maria wendet sich hier nach hinten zu, so dass man das Kind kaum sieht, und dem Esel ist eine Kuh zugesellt.



Albrecht Dürer
Die Kreuztragung
In der K. Gemäldegalerie zu Dresden

Auch hier also haben wir eine Weiterbildung der früheren Schöpfung festzustellen.

3. *Der zwölfjährige Christus im Tempel.* Es darf wohl ohne weiteres angenommen werden, dass der beschriebene Ausgangspunkt für diese so merkwürdige

und höchst originelle Darstellung in dem Holzschnitte der Weltchronik (Fol. XCV v) oder in einem ihm allgemein entsprechenden Bilde der Wohlgemuthschen Richtung zu sehen ist. Abweichend von der durch ein Herlinsches Gemälde in Nördlingen vertretenen Darstellungsweise des vor den Schriftgelehrten stehenden Knaben ist dieser sitzend in den Mittelgrund versetzt, und sind je zwei Schriftkundige links und rechts vorn angebracht. Maria schaut durch ein Fenster links herein.

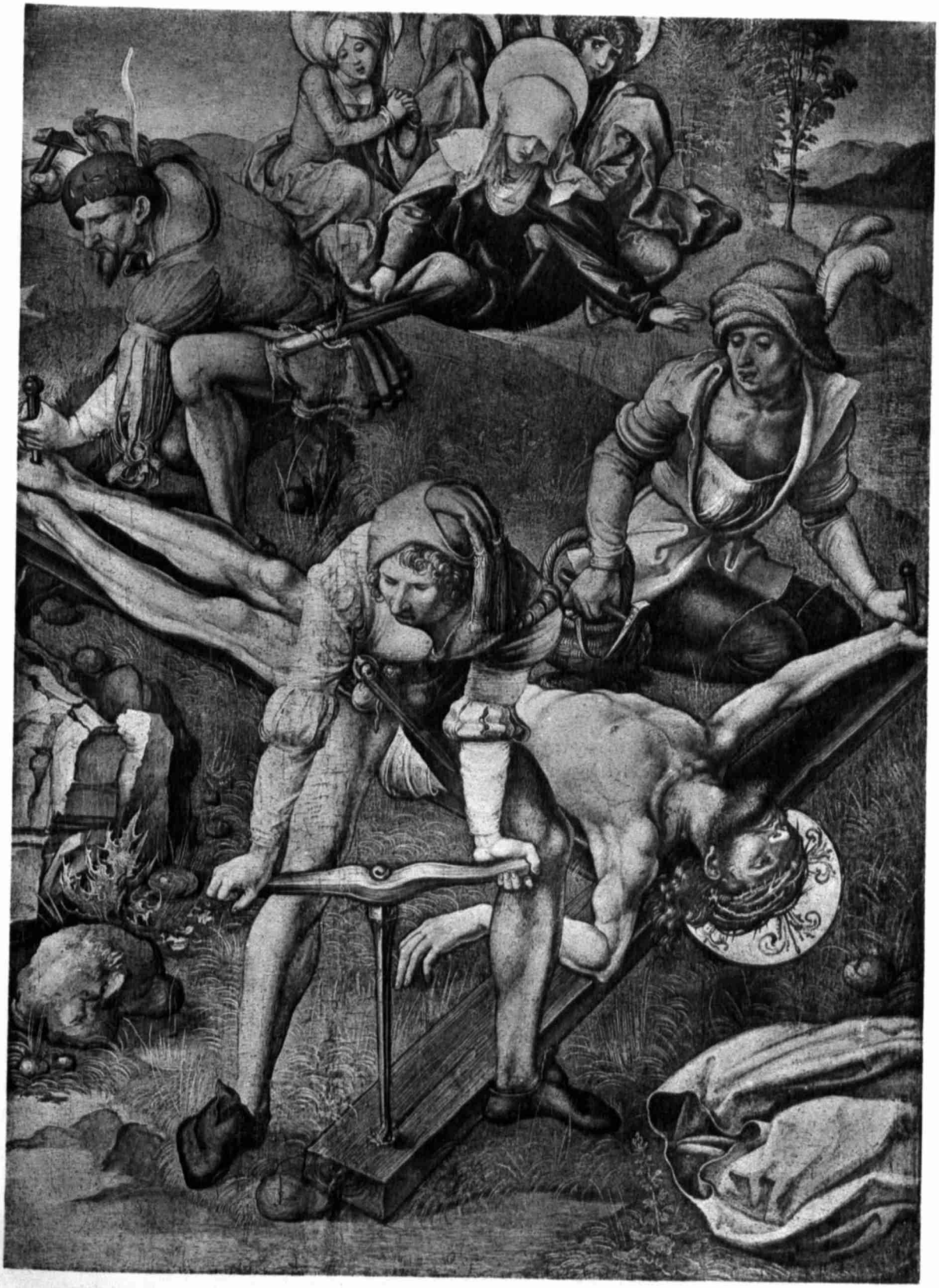
Dürer bildet den hier gebotenen Gedanken perspektivischer Tiefenanordnung in der kühnsten Weise aus. Er wagt es, eine etwas schräge Ansicht des Raumes zu geben, welche ihm die deutliche volle Nebeneinanderstellung der drei disputierenden Charaktertypen sowie des durch die Thür hereintretenden Elternpaares ermöglicht, zugleich ihm aber die schwierige Aufgabe stellt, auch die drei Gestalten rechts innerhalb des gegebenen Raumes mit Bestimmtheit ersichtlich zu machen. Er hat sie aus der ihm eigenen dramatischen Kraft glänzend gelöst, indem er die hinterste Figur erregt aufspringen und sich vorbeugen lässt. Mit welcher Freiheit und Natürlichkeit er bei doch so schwieriger Konstruktion die Bewegung der Gestalten gegeben, mit welcher Kunst er bei scheinbarer Willkür das Gleichmafs wahrt und in wie aufserordentlicher Weise er hierfür eine starke Wirkung des von der Thür her einfallenden Lichtes benutzt, muss die gröfste Bewunderung erregen. Welcher Schüler wäre einer Konzeption von solcher Neuheit und Selbständigkeit fähig gewesen? Auch Thieme (L. 29) kann nicht umhin, in Bezug auf Schäuffelein Zweifel zu äufsern: »die lebendige grofse Auffassung«, die ich aber nicht minder in den anderen Bildern finde, »lässt beinahe den Gedanken aufkommen, dass Schäuffelein hier nicht ganz selbständig gearbeitet hat«. Von höchstem Interesse ist es nun, mit diesem Bilde das entsprechende Blatt des »Marienlebens« zu vergleichen. Was wir oben im Hinblick auf die Kunst vor Dürer als erstaunliche Kühnheit und Freiheit bezeichnen mussten, erscheint nun dieser späteren Schöpfung gegenüber nur als ein geistreicher Versuch, die ältere Formel zu beleben. In einer weiten Halle frei in Gruppen verteilt sitzen und stehen die Gelehrten, denen Christus, in den Hintergrund rechts versetzt, die Schrift auslegt. So durchaus anders aber auch die Wirkung dieses Blattes, so sehr die Charakterbildung der einzelnen Figuren auch hinter der grofsen Raum- und Bewegungswirkung zurücktritt, so darf doch das perspektivische Kunststück des Dresdener Bildes als eine Vorstufe zu solcher erreichten Vollkommenheit betrachtet werden. Der Weg zu der neuen Gestaltungsweise ist dort gleichsam schon angedeutet, indem der thronende Christus bereits etwas nach der Seite im Hintergrunde verrückt wird. In den Holzschnitten des Marienlebens haben wir die letzte Konsequenz der mit der alten symmetrischen Komposition vorgenommenen Richtungsveränderung. Von Beziehungen in einzelnen Gestalten ist freilich nur die ähnliche Charakterisierung des zwölfjährigen Knaben durch das halblange sanfte Haar, die Figur des feisten Pharisäers, welche im Holzschnitte ganz hinten angebracht ist, und die links hereintretende betende Maria zu erwähnen. Oder dürfen wir eine solche Beziehung auch in dem spitzbärtigen, auf der Treppe sitzenden Manne zu dem Gelehrten im Turban auf dem Dresdener Bilde gewahren?

4. *Die Kreuztragung.* So einfach und kurz wie in den vorhergehenden Fällen ist bei der Kreuztragung das Verhältniss Dürers zu der vorhergehenden Kunst nicht darzulegen. Die hohe künstlerische Bedeutung der grofsen Kreuztragung Schongauers hat früher bei der Frage nach der ikonographischen Entwickelung, welche die Darstellung dieses Vorwurfs in der deutschen Kunst erfahren hat, jenes Werk so in den Vordergrund treten lassen, dass man andere wichtige Schöpfungen übersehen hat.

Wenn Thausing behauptete, Dürer habe das Motiv des unter der Last des Kreuzes zusammenbrechenden Christus in der Kreuztragung der »Grofsen Passion« Schongauers entnommen, so sucht Dehio in seinem Aufsatz über »die Komposition von Rafaels Spasimo di Sicilia« (in der Zeitschrift für bildende Kunst, XVI S. 253) nachzuweisen, dass nicht Schongauer, sondern Adam Kraft durch das Relief in der Sebalduskirche Einfluss auf den Meister gewonnen habe. Daun in seiner Schrift: »Adam Kraft und seine Zeit« wies auf vorbildliche Züge in des Bildhauers Stationen hin, wogegen Hans Hoff in den »Passionsdarstellungen Albrecht Dürers« (Heidelberg 1898), einer verdienstlichen Untersuchung, auf die wir noch öfters Bezug zu nehmen haben werden, jede direkte Anlehnung Dürers an Kraft ablehnend, eine solche an die Radierung des Meisters des Hausbuches (L. 13) behauptet. Um das Verhältnis der Dresdener Darstellung zu jener der Grofsen Passion zu bestimmen, dürfte es sich empfehlen, in Kürze die verschiedenen Typen der Kreuztragung in der Kunst vor Dürer zu vergleichen.

Zwei Hauptgruppen lassen sich sondern. Die erste umfasst die Kompositionen, welche *Christus schreitend* darstellen. Der Zug bewegt sich aus dem Stadtthor heraus. Gewisse Beziehungen verbinden den Kupferstich Schongauers aus der Passion (B. 16) und Memlings Flügelbild auf dem Altar der Marienkirche in Lübeck (Wiederholung in der Wiener Hof-Galerie). Vermutlich hat Memling (1493) Schongauers Blatt gekannt. Darauf deutet Tracht und Motiv des Schergen, welcher Christus am Stricke zieht. Doch liefs Memling Veronika, Maria und Johannes fort, versetzte Simon von Kyrene in den Vordergrund, vermied, seiner sanften Gemütsart gemäfs, die Anbringung marternder Schergen und stattete den bei ihm nach rechts hinten umbiegenden Zug, an dessen Spitze die zwei Schächer schreiten, reicher aus, indem er eine gröfsere Anzahl von Soldaten und zwei den Abschluss bildende Reiter anbrachte. Es wäre möglich, dass beide, Memling und Schongauer, an ein älteres niederländisches Werk anknüpften. Krafts hiermit zu vergleichende vierte Station steht zu diesen Darstellungen in keiner Beziehung.

Von Dürer erscheint das Schongauer-Memlingsche Kompositionsschema auf dem Flügelbilde des Ober-St. Veiter Altares übernommen, und zwar kann es nicht zweifelhaft sein, dass er das Wesentliche Memlings Bild in Lübeck entnommen hat: darauf weist die Anordnung des Zuges, die Figur Christi und Simons von Kyrene hin. Schon an anderer Stelle (in dieser Zeitschrift 1891, S. 34) habe ich darauf aufmerksam gemacht, dass auch das Mittelbild in Ober-St. Veit (und der damit in Zusammenhang stehende Holzschnitt der Kreuzigung, B. 59) in unverkennbarer Anlehnung an Memlings Kreuzigung auf dem Lübecker Altar entstanden ist. Die Beziehungen nun auch zwischen den Darstellungen der Kreuztragung erheben die Vermutung, dass Friedrich der Weise Dürer direkt auf den Memlingschen Altar als Vorbild für das jetzt in Ober-St. Veit befindliche Werk hingewiesen habe, zu grofser Wahrscheinlichkeit. So — und nicht aus dem schmalen Format der Tafel, wie Hoff will — erklärt es sich, dass der Meister von dem dramatischeren, in dem Dresdener Bilde und in der Grofsen Passion gebrachten Motive abging. Doch fügte er — an Schongauer und die Grofse Passion anknüpfend — die knieende Veronika und den zum Schlage ausholenden Schergen hinzu. (An das Flügelbild hat 1506 der Schwabacher Meister angeknüpft.) Dem Blatte in der Kupferstichpassion legt Dürer 1512 dann, eigentümlicherweise das Kreuz, wie es vorher schon auf dem Schwabacher Altar der Fall ist, in umgekehrter Lage anordnend (mit dem Stamme nach vorn), das Kompositionsschema noch einmal zu Grunde, das ganz frei in der grofsen, sehr



ALBRECHT DÜRER

DIE ANHEFTUNG AN'S KREUZ

IN DER K. GEMÄLDEGALERIE ZU DRESDEN

bereicherten Darstellung von 1520 in einer der Zeichnungen in den Uffizien (Br. 967) zum letzten Male auftaucht.

Ein zweiter Typus der Darstellung zeigt *den unter der Last des Kreuzes zusammenknickenden Christus*. Hierfür nenne ich als ein älteres Beispiel: das Gemälde von Multscher. Für unsere Untersuchung kommt besonders der Holzschnitt im Schatzbehalter (81. Figur) in Betracht, welcher Schongauers Stiche (B. 16) das Motiv: Christus hält mit der einen Hand das Schweifstuch der Veronika, entlehnt. Kraft verwertet den Typus in der ersten, zweiten und fünften Station.

Die dritte Gruppe ist durch die Erfindung *des auf die Kniee gesunkenen, mit der Hand auf den Boden sich stützenden Christus* gekennzeichnet. Die früheste mir bekannt gewordene Darstellung ist ein in die Mitte des XV Jahrhunderts zu versetzender Holzschnitt (abgebildet in »Holzschnitte des XIV und XV Jahrhunderts im Germanischen Museum« 1875, Taf. VIII). Dem übertrieben dramatischen, vor entsetzlichsten Motiven der Marter nicht zurückschreckenden Geiste nach vergleicht er sich den Passionsdarstellungen vom Meister des Tucherschen Altares. Christus stützt sich nach vorn gewandt knieend mit der rechten Hand auf den Boden. Zwei karikiert bewegte Schergen bedrohen ihn mit Knütteln; ein dritter, von hinten ein Bein über das Kreuz hebend, tritt ihm auf den Nacken. Simon schleppt das Ende des Kreuzes. Hinter ihm sind vor einem kleinen Stadtthor Maria, Johannes und die Frauen sichtbar. Dann erscheint die Darstellung, aber viel gemäfsigter auf dem Lyversberger Altar in Köln. Christus berührt hier mit der Hand kaum den Boden. Bereichert ist die Szene durch die Figuren der beiden hinten geführten Schächer, durch Krieger und Pharisäer zu Pferde. Ich möchte vermuten (nach den Kriegertrachten, den Schächern und den Reitergruppen), dass Memling, als er sein Lübecker Bild malte, sich dieses Bildes erinnert hat. — Als dritte Darstellung wäre die Kreuztragung des Meisters R. F. in der Wiener Galerie anzuführen, doch zeigt sie die Abweichung, dass Christus sich nicht mit der Hand auf den Boden stützt, sondern dieselbe wie nach dem Boden tastend bewegt. Auch hier, wie beim Lyversberger Meister (auch dann bei Schongauer und Memling), gewahren wir den Schergen, welcher den Dulder am Stricke zieht. Neu erscheint die grauenhafte Figur eines anderen Schergen, welcher (die Stelle des mit dem Fufse Tretenden auf dem Holzschnitt einnehmend) mit einem Stocke die schon gesunkene Gestalt niederdrückt. Maria bricht, von den Armen des Johannes und einer Frau gehalten, zusammen.

In seiner grofsen Kreuztragung (B. 21) hat Schongauer demnach an ältere Werke angeknüpft, und zwar scheint es mir nicht zweifelhaft zu sein, dass er von der Lyversberger Tafel seinen Ausgangspunkt genommen hat, mit lebhafter Phantasie die primitivere bescheidene Darstellung zu seiner erhabenen, figurenreichen Schöpfung erweiternd. Alle Hauptelemente, die in ihr nur lebendig und mannigfaltig entwickelt erscheinen, sind in dem Kölner Bild in kurzer Zusammendrängung gleichsam enthalten. Vor allem aber vergleicht sich die Gestalt Christi in beiden Werken. Schongauer aber findet die Lösung für das, was bei dem älteren Meister und bei R. F. noch problematisch blieb. Indem er eine Terrainerhöhung anbringt, macht er das Motiv der auf den Boden gestützten Hand zu einem natürlichen, und er verwertet diesen Gedanken weiter in dem Sinne, dass auch das Kreuz auf den Boden gestützt wird.

In dieser Form wird der Typus nun von den Nürnbergern übernommen. Das Gemälde von 1485 in St. Sebald zeigt vielleicht am frühesten die Nachahmung des Schongauerschen Stiches; weiter tritt uns diese auf dem Hallerschen Altare in der

Kapelle zum heiligen Kreuz entgegen, wo Veronika, dicht vor Christus angebracht, hinzugefügt ist. Letzteres wohl in Anlehnung an den Holzschnitt des Schatzbehalters, an den auch die Figur des Simon von Kyrene und der spottende, den Mund aufreifsende gemeine Mann erinnert. Dann verwertet Kraft, der das Motiv des auf die Kniee gesunkenen Dulders in der dritten Station in einer von Schongauer unabhängigen Weise bringt, des letzteren grofsen Stich im Schreyerschen Grabdenkmal. Das verrät nicht nur die Hauptfigur, sondern auch die Anordnung der Schächer und die Verlegung der Frauengruppe ganz in den Hintergrund.

Eine vierte Darstellungsweise, die nämlich *des unter dem Kreuze ganz auf den Boden gefallenen Heilandes*, begegnet uns in der sechsten Station von Adam Kraft und in einem Stiche des Hausbuchmeisters (L. 13). Dass beide Werke im Zusammenhang miteinander stehen, scheint mir aus dem in beiden wiederkehrenden Motive des Christus an den Haaren packenden Knechtes und aus der Ähnlichkeit der Wamsauszackung bei je einem Schergen hier und dort ersichtlich zu werden. Da nun jenes Motiv von Kraft immer wieder angewendet wird (auf allen Stationen, im Relief in St. Sebald und im Schreyerschen Grabdenkmal), früher aber nur in dem Holzschnitt des Schatzbehalters gegeben ist, so dürfte anzunehmen sein, dass der Meister des Hausbuches durch das Kraftsche Relief zu seiner Komposition angeregt worden ist, welche er aber in seiner eigentümlichen, drastischen Weise ausbildete.

Auf seinem Holzschnitt der Grofsen Passion hat Dürer, wie wir nun auf Grund des Vergleiches der früheren Schöpfungen feststellen können, in selbständiger und höchst bedeutender Weise alle älteren Hauptmotive verarbeitet. Als Grundschema nimmt er Schongauers kleine Kreuztragung. Er lässt dieser entsprechend den Zug aus einem Stadtthor mit einem Fallgitter herauskommen, bringt wie dort die knieende Veronika im Vordergrunde links, dahinter Maria, Johannes und Soldaten an und macht rechts vorn den am Stricke zerrenden Kriegsknecht zur Hauptfigur. Das Hauptmotiv aber des zu Boden gesunkenen Heilandes sowie die Gruppe der Reiter in türkischen Trachten entlehnt er Schongauers grofser Kreuztragung und giebt rechts den Ausblick in eine weite Landschaft. Erscheint so Dürers Komposition als eine Verbindung und Durchdringung der beiden Stiche des Kolmarer Meisters, so verraten einzelne Elemente in ihr, dass sich des Meisters Phantasie auch Züge aus einzelnen anderen der erwähnten Darstellungen eingeprägt hatte. Die Gestalt des mit einem Stocke stofsenden Schergen, welche schon auf dem Bilde des Meisters R. F. sich findet, konnte ihm aus der Radierung des Hausbuchmeisters und aus dem Relief Krafts in der Sebalduskirche, falls dieses, was schwer zu entscheiden, früher entstanden ist, bekannt sein. Auf letzterem ist, ähnlich wie bei Dürers Waffe, das obere Ende des Stockes als Hammer gebildet. Den die Leiter über dem Kopfe tragenden Mann entnahm er entweder der Schatzbehalter-Illustration oder der zweiten Stationsszene Krafts. Hoff wies darauf hin, dass bei Dürer wie beim Hausbuchmeister das Kreuz mit seiner Breitseite auf der sinkenden Gestalt des Gemarterten aufruht.

So giebt Dürers Werk also gleichsam die Schlussfolgerung aus den verschiedenartigen vorangehenden Gestaltungen. Das entscheidend Neue ist in der Haltung Christi zu gewahren, welcher, die Rechte um das Kreuz legt und, statt mit dieser, wie es seit dem Lyversberger Altar Regel war, mit der Linken sich auf den Boden, und zwar — gleichfalls ein neues Motiv — auf einen Stein aufstützt.

Dieselbe Stellung, nur noch mehr unter der Kreuzeslast gedrückt, welche von der Rechten hier zu erleichtern gesucht wird, ist nun auch auf dem Dresdener Bilde

Albrecht Dürer
Christus am Kreuze
In der K. Gemäldegalerie zu Dresden

der Kreuztragung gegeben. Hier sucht der Blick des Heilandes aber nicht Veronika, welche ganz weggelassen ist, sondern die von Johannes gehaltene zusammenbrechende Maria. Der Meister hat sich auf wenige Figuren beschränkt. Der am Strick zerrende Knecht, welcher eine ähnliche Tracht mit Hängeärmeln wie die

Figur auf dem Stiche des Hausbuchmeisters trägt, spielt auch hier eine Hauptrolle; auch hier tritt aus dem Stadtthor mit dem Fallgitter der die Leiter tragende Mann hervor, der zweite Scherge bedroht Christus von hinten, hier mit dem Stricke — ein Motiv, welches zuerst Schongauer in der grofsen Kreuztragung, dann Kraft in der fünften Station gebracht hatte — alle anderen Soldaten, die Reiter und Simon von Kyrene sind weggelassen. So wirkt bei gröfster Verwandtschaft (man vergleiche dieselbe auch in dem Faltensturz der Gewandung Christi) die Dresdener Darstellung wie eine Abbreviatur des Holzschnittes der Grofsen Passion. Oder haben wir sie gleichsam als eine Vorstudie zu diesem aufzufassen? Die Frage ist schwer zu entscheiden. Die in dem Gemälde (wie im Schatzbehalter) angewandten Heiligenscheine wollen nichts besagen, da es sich bezüglich ihrer um einen bestimmten Wunsch des Bestellers handeln dürfte. Die gröfsere Vollkommenheit in der Komposition und im Typus Christi würde für den Holzschnitt eine etwas spätere Entstehung annehmen lassen, so auch das gröfsere Mafs in der Bewegung: eine übertreibende, aber freilich sehr eindrucksvolle Drastik, ein stärkerer Naturalismus macht sich in der Dresdener Szene, vor allem in der Hauptgestalt, geltend. Andererseits aber ist für deren Komposition der Zusammenhang mit der vorhergehenden Kunst nicht mehr so deutlich sichtbar, was wieder für eine etwas spätere Entstehung sprechen würde.

Für diese könnte auch die Beziehung, welche sich zwischen dem Dresdener Bilde und der Kreuztragung der Grünen Passion vom Jahre 1504 findet, geltend gemacht werden. Auch auf letzterem Blatte stützt nämlich Christus, welcher in der Gewandung freilich der Gestalt der Grofsen Passion nachgebildet ist, mit der Rechten das Kreuz, nur lastet dieses nicht mehr so auf dem Rücken, sondern ist nach hinten herabgesunken. Und der mit der Geifsel schlagende Scherge erscheint hier wieder. Aber auch diese Wahrnehmung entscheidet nichts, da Dürer in der Albertina-Zeichnung — und dies ist das Wichtige — eben an seine beiden früheren Kompositionen anknüpft und Motive aus dem Dresdener Bilde in seine Szene, welche sonst die Darstellung der Grofsen Passion im allgemeinen wiederholt, einfügt. Als er dann 1509 für seine kleine Holzschnittpassion den Gegenstand behandelt, giebt er seinen Typus der Bewegung Christi auf und kehrt wieder zu der Schongauerschen zurück, indem er Christus sich auf den rechten Arm stützen lässt. Doch bleibt die Wendung des Kopfes zu Veronika hin gewahrt. Viel tiefer unter dem Kreuze auf den Boden gesunken, erinnert die Gestalt in der dramatischen Art, mit der sie aufgefasst ist, an das Jugendwerk des Meisters in Dresden. Auf der Florentiner Zeichnung von 1520 endlich bringt er in weiterem Zusammenhang wieder die Hauptgruppen aus der Grofsen Passion.

Mögen wir nun das Dresdener Bild kurz vor oder kurz nach dem grofsen Holzschnitt ansetzen — ich neige doch dazu, es als den ersten kühnen Versuch Dürers, den Vorwurf in seiner Weise zu gestalten, zu betrachten —, der natürliche und dabei doch freie Zusammenhang, in dem das Werk mit allen anderen, den gleichen Stoff behandelnden Schöpfungen des Meisters steht, beweist auch hier Dürers Autorschaft. Das neue entscheidende Dürersche Bewegungsmotiv Christi taucht hier zuerst auf.

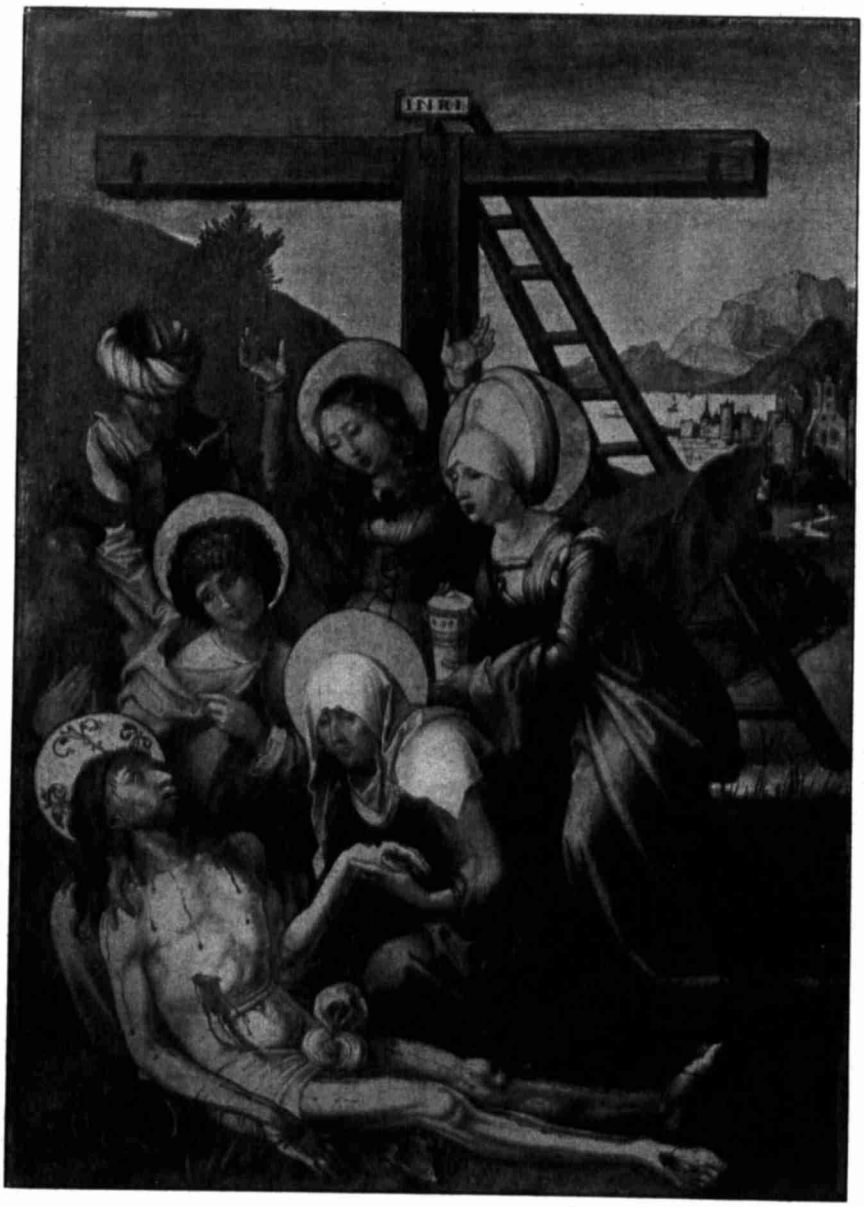
5. *Die Kreuzannagelung.* Als die kühnste unter den Kompositionen der »Sieben Schmerzen der Maria« ist unzweifelhaft die »Annagelung Christi an das Kreuz« zu bezeichnen. Der äufserst gewagte Versuch einer perspektivischen Verhältnismäfsigkeit der Figuren auf dem steil ansteigenden Terrain, der Verkürzung des von unten gesehenen Hauptes Christi und der Anordnung der Lage des Kreuzes nach abwärts hätte von vornherein den Gedanken an irgend einen Schüler Dürers ausschliefsen

sollen. Hier verrät sich auf das Unverkennbarste der Wagemut eines genialen, schwierige Probleme aufsuchenden jungen Meisters.

Zwei Gestaltungen des aller Gestaltung widersprechenden furchtbaren Stoffes waren in ihr gegeben: die eine bringt Christus neben dem Kreuze sitzend, die andere zeigt die Annagelung. Letztere nimmt Dürer auf. Die Unfähigkeit zu perspektivisch wahrscheinlicher Raumgestaltung, verbunden mit dem Verlangen, die Figuren übersichtlich zu geben, hatte die Anordnung eines aufsteigenden Terrains bestimmt, auf welchem das Kreuz schräg nach aufwärts liegt. An diesem Schema also hält Dürer fest; nur richtet er, wie erwähnt, das Kreuz nach abwärts. In seiner krassen Weise schildert der Meister der Kupferstichpassion von 1446 die Szene: drei Schergen schlagen die Nägel ein; ein vierter, auf dem Rücken liegend, zieht die um die Beine des Gemarterten gelegten Stricke an, ein fünfter bläst das Horn, welche beiden letzteren Figuren, beiläufig gesagt, von Dürer in der Geifselung der Grofsen Passion verwertet worden sind. Hinter dem Hügel ragen die Köpfe von Soldaten hervor. Ganz ähnlich ist die Szene auf einem etwas späteren Holzschnitte im Germanischen Museum (Holzschnitte des XIV und XV Jahrhunderts, Taf. XXIV) gegeben. Ein befehlender Hauptmann ist hinzugefügt. Dieser erscheint auch auf einem anderen Holzschnitt (Taf. CXXXII aus dem Ende des Jahrhunderts), welcher hinter dem Hügel aber die halben Figuren von Maria, Johannes und den Frauen sehen lässt. Die 85. Figur des Schatzbehalters lehnt sich, wie Hoff bemerkt hat, an den Stich von 1446 an, zeigt aber den Befehlshaber. An der einen Hand ist schon das grausame Werk verrichtet, an der anderen und an den Füfsen wird es von zwei Henkern vollzogen. Ein dritter zieht den Strick um einen Pfahl.

Dürer nun bringt die neue, auch von Memling (Bild in Turin) nicht gekannte Figur des Schergen, welcher ein Loch in den einen Kreuzesarm bohrt. Dieselbe Figur hat er, wie Rieffel richtig bemerkt, auch auf der Marter der Zehntausend (B. 117) angebracht. Er beschränkt die Zahl der Henker auf drei, übernimmt das Detail des Korbes mit den Werkzeugen aus dem Schatzbehalter und bildet die von dem Holzschnitte (Germ. Mus. CXXXII) angedeutete Gruppe der Maria, Johannes und Frauen zur eingreifenden Bedeutung aus, in Berücksichtigung des Anteiles, welcher in diesen »Sieben Schmerzen« der Maria zukommt. Hier erscheint die ihren Mantel vor das Gesicht haltende Frau, der wir auch auf der »Kreuzigung« und der »Beweinung« der Grofsen Passion begegnen und welche aus Schongauers »Christus am Kreuz«, B. 17, und der »Kreuzigung«, B. 24, herstammt. Was aber ganz besonders hervorgehoben zu werden verdient bei dieser gänzlichen Neugestaltung der älteren Komposition durch Dürer, ist die Auffassung Christi als eines Leidenden, während er im Schatzbehalter schmerzlos dargestellt ist. Schon in der Dresdener Tafel also erscheint diese Änderung, welche Hoff mit Recht bei Betrachtung der »Annagelung« in der Grünen Passion hervorgehoben hat.

In letzterem Blatt von 1504, welches in der freieren landschaftlichen Darstellung, in der geglückteren perspektivischen Anordnung und in den freieren Bewegungen das gereifte Können des Meisters veranschaulicht, giebt Dürer die unnatürliche Stellung des Abwärtsliegens der Hauptgestalt auf und nähert sich in Bezug auf die Figuren der Henker und der Gruppe der Zuschauer wieder mehr der Illustration des Schatzbehalters, wie Hoff dargelegt hat, indem er zugleich die Gestalt des den Strick anziehenden aus der Passion von 1446 anbringt, aber sein eigenes früheres Gemälde hat er doch nicht vergessen. Ihm entnimmt er, wie immer aber Neues gestaltend, die Gruppe der Frauen und des Johannes, die auch hier im Hintergrunde sichtbar



Albrecht Dürer
Die Beweinung Christi
In der K. Gemäldegalerie zu Dresden

wird, und verwertet das in Dresden gegebene Motiv des am Boden liegenden Rockes in bedeutenderer Weise. Als er dann später noch einmal in der Kleinen Passion den Stoff zu behandeln hatte, that er einen weiteren Schritt in perspektivischen Verkürzungen, verteilt die Gestalten in ungezwungener Weise durch den ganzen Raum,

bringt die Frauen noch weiter in den Hintergrund und nimmt aus dem Dresdener Bild wieder die für dieses von ihm neu erfundene Figur des Mannes, der ein Loch in den Kreuzesarm bohrt, herüber. So stehen auch diese drei Werke in innigem Zusammenhang, insofern Kompositionsgedanken, welche in der Dresdener Tafel zuerst, und zwar als bedeutsame Neuerungen der älteren Kunst gegenüber, auftreten, in die späteren Schöpfungen übernommen worden sind. Ist Dürer nicht der Schöpfer der Dresdener Tafeln, so wäre nicht er der Neuerer — wie wiederum ersichtlich wird —, sondern ein Schüler, dessen wichtige Erfindungen er nur ausgenutzt.

6. *Christus am Kreuz und die Seinen.* Auch hier wie in der eben besprochenen Komposition ist es die Kühnheit und Eigentümlichkeit der Anordnung, welche volle Beachtung und Würdigung verlangt. Die typische, selbst von Schongauer noch gewahrte symmetrische Aufreihung der Figuren zu beiden Seiten des in die Mitte gestellten Kruzifixus ist aufgegeben. Christus erscheint, halb von der Seite gesehen, also nach halb links gewandt, an den rechten Rand des Bildes und die Gruppe der Freunde auf die linke Seite desselben versetzt. Auch hier ein Versuch der Verkürzung, auch hier eine neue freie Gruppierung der Gestalten!

Dass Dürer durch Schongauers Kruzifixusdarstellungen angeregt worden ist, kann nicht zweifelhaft sein, insonderheit durch jene Darstellung von B. 17, welche den Schmerz der Maria, des Johannes und der Frauen schildert. Hier fand er die knieend den Stamm umschlingende Magdalena, hier jene schon früher erwähnte Frau, welche den Mantel vor das Gesicht zieht, die aber auch auf der Kreuzigung B. 24 zu finden ist. Die in letzterem Stich am Boden sitzende Frau (die übrigens schon beim Meister von Flémalle zu finden ist) gab ihm wohl den Gedanken der ähnlichen Gestalt für sein Bild ein. Alles Geschaute aber ist in durchaus origineller Weise einer neuen Konzeption dienstbar geworden. Die Freiheit, mit der dies geschehen, verrät das grofse Genie. Dieser Satz bliebe zu Recht bestehen, auch wenn die allgemeine Gesamtanlage der Komposition einem älteren Werk entnommen wäre. Und dies scheint nun in der That der Fall. Es giebt ein Bild — freilich, soweit ich sehen konnte, nur ein einziges —, welches früher als die Dresdener Tafel die Seitwärtsstellung und zugleich einen allerdings noch sehr gemäfsigten Versuch der Schiefstellung des Kruzifixus zeigt. Es ist das bedeutende Bild des Meisters vom Marienleben in dem Kölner Museum. In etwa gleicher Entfernung vom Kreuze, wie bei Dürer, stehen links Johannes und Maria; Magdalena ist betend rechts vom Stamme in die Kniee gesunken. Ob nun der Kölner der Erfinder gewesen oder sich an ein verloren gegangenes Werk der niederländischen Schule gehalten hat, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls muss Dürer als ein Nachfolger von ihm bezeichnet werden, der das perspektivische, von jenem nur angedeutete Problem energisch anfasst und in bedeutender Weise löst. Ein anderer Verehrer des Meisters des Marienlebens, der Meister des Hausbuches, kehrt zur Mittelstellung des Kreuzes in seiner Radierung L. 15 zurück, behält aber, in offenbarer Erinnerung an das Kölner Bild, die Anordnung von Maria und Johannes links, von Magdalena (der eine zweite Frau gesellt ist) rechts bei.

Wieder aber weist das Dresdener Gemälde als eine Vorstudie gleichsam auf eine spätere Schöpfung Dürers hin, nämlich den Kupferstich vom Jahre 1508 (B. 24), welcher das gleiche Thema behandelt: hier ist der Kruzifixus in ähnlicher Weise, wenn auch nicht so sehr, in Schrägstellung auf die rechte Seite versetzt. Das ältere Motiv ist neu bearbeitet, die feierliche Ruhe der Trauernden in leidenschaftlichen Schmerz verwandelt worden. Ein Nachklang macht sich dann in dem Stiche von

1511 (B. 13) bemerkbar. Auffallend ist es, dass die nächste Darstellung des gleichen Typus, die wir Gerard Davids Hand verdanken (Gemälde in Berlin), weniger diesen Stichen als vielmehr dem Dresdener Bilde verwandt erscheint. Vergleichen wir aber weiter Einzelheiten im letzteren mit den späteren Darstellungen, welche Dürer von der Kreuzigung gemacht hat, so ergeben sich auch darin Beziehungen. Von der Übereinstimmung des Christus mit dem der Kreuzigung in der Grofsen Passion ist schon die Rede gewesen, ebenso von der dort gleichfalls erscheinenden, den Mantel vor das Gesicht haltenden Frau. Die krampfhaft gefalteten Hände der Maria finden sich bei den beiden stehenden Frauen in demselben Holzschnitt und in jenem der grofsen Beweinung Christi wieder. Auf dem Gemälde in Ober-St. Veit kann die den Stamm umschlingende Magdalena allgemein an jene in Dresden erinnern, klingt die Gruppe der zusammenbrechenden Maria und der ihr Beistehenden aber mehr an die gleiche in der Dresdener »Annagelung« an. In ganz ersichtlicher Weise aber nimmt der Meister in der Kreuzigung der »Grünen Passion« (1505) aus dem Dresdener Gemälde die Gestalt der hier von Johannes gehaltenen, nach halb rechts hinten gewendeten Maria auf; die Anordnung des Kopftuches ist die fast gleiche, nur hält sie hier betend die Hände, wie dort Johannes. Auch Magdalena hat ihren Platz am Kreuz bewahrt.

7. *Die Beweinung Christi.* Das Gemälde in Dresden und der Holzschnitt der Grofsen Passion gehören eng zusammen. Beiden Werken gemeinsam ist die Zahl der Figuren, die Lage des an Johannes gelehnten Christus, die Christi Hand erfassende knieende Mutter, die jammernd ihre Arme emporwerfende Magdalena, die am Boden ruhende Dornenkrone. Die wesentlichen Verschiedenheiten beruhen in der Anbringung von Joseph und Nikodemus auf dem Bilde, während auf dem Holzschnitte zwei Frauen gegeben sind, weiter in der Haltung des mehr nach vorn und nach der Seite gerückten Johannes, welcher auf dem Holzschnitte den Heiland unter den Armen fasst, und endlich im Hintergrunde: in Dresden ist die Gruppe am Fufse des Kreuzes, in der Grofsen Passion in der Nähe des Grabes versammelt. Die höhere Vollendung in Komposition und Ausdruck des Holzschnittes würde für seine etwas spätere Entstehung sprechen. Diese Annahme könnte ihre Bestätigung durch einen Blick auf Wolgemuts Beweinung in St. Lorenz erhalten. Wieder freilich zeigt sich die Gröfse des Schrittes, welchen Dürer in den »Sieben Schmerzen der Maria« über die ältere Kunst hinaus gethan, das entscheidend Neue im Aufbau und dramatischen Geiste der Darstellung — bei Wolgemut hält Maria den Leichnam —; aber in einigem, wie in der Frau mit dem Salbengefäfs, in der Hinzufügung der beiden Männer und in der Versetzung der Gestalten unter das Kreuz ist die Beziehung zu Michels Werke zu erkennen. Wohl mit Absicht hat Dürer dann in der Grofsen Passion Joseph und Nikodemus durch zwei Frauen (die eine knieende in ziemlich getreuer Nachahmung des Motives der Kreuzigung Schongauers (B. 24) entnehmend) ersetzt, da diesen Männern ja eine bedeutende Rolle auf dem folgenden, gegenständlich verwandten Holzschnitt der Grablegung bestimmt war.

Als nächstentstandene Schöpfungen sind die Gemälde der Beweinung in Nürnberg (Holzschuhersche Tafel) und in München (Glimmsche Tafel) zu nennen. Ersteres scheint das ältere zu sein, da es eine nähere Beziehung zur Grofsen Passion aufweist. Es enthält dieselbe Figurenzahl, schildert in gleicher Weise den Vorgang in der Nähe der Grabesgruft (mit dem Ausblick links in der Ferne nach dem Calvarienberg) und zeigt die gleiche Anordnung der knieenden Frau links und der im Hintergrunde stehenden; doch sind hier wieder, wie in Dresden, Joseph von Arimathia und

Nikodemus eingeführt. Maria hält nicht mehr die Hand des Sohnes, und Johannes knieend scheint den Leichnam aufrichten zu wollen. Macht sich hierin gleichsam eine Andeutung der bevorstehenden Grablegung bemerkbar, so wird dieser Hinweis in dem Münchener Gemälde deutlicher. An Stelle des Johannes ist Joseph getreten, welcher stehend bemüht ist, Christus emporzuheben, indem Nikodemus den anderen Zipfel des Leichentuches gefasst hat. Die ganze, nun aus neun Figuren bestehende Gruppe ist pyramidal aufgebaut und abgeschlossen. Maria verharrt in derselben Stellung wie im Nürnberger Bilde, Magdalena, die hier die gleiche Nürnberger Tracht wie die eine Frau in Dresden erhalten hat, fasst die Hand des Entrissenen. Die Szene geht am Fuſse des Kreuzes vor sich.

In der Grünen Passion ist die Beweinung ganz zur Grablegung geworden, in dem Motiv des Christus emporhebenden Joseph aber verrät sich der Anschluss an die Darstellung in München, nicht an die Grablegung der Groſsen Passion. Neu ist der Gedanke, Magdalena die Füſse Christi küssen zu lassen. Dann, in dem Kupferstiche von 1507 (B. 14), kehrt Dürer wieder zur Schilderung der eigentlichen »Beweinung« unter dem Kreuze, wie er sie in dem Dresdener Bilde gegeben hatte, zurück. Joseph von Arimathia und Nikodemus sind wieder zu Nebenfiguren geworden und in den Hintergrund versetzt. Die Komposition aber ist in einer ganz anderen Weise konzipiert, insofern der von Johannes gehaltene Leichnam, dessen linken Arm Maria, ähnlich wie in Dresden, mit beiden Händen hält, fast von vorn gesehen wird. Und an dieser Idee hält der Meister auch in der Kleinen Passion fest, nur dass er, kühner in der perspektivischen Anordnung, die Motive der Zeichnung der Grünen Passion: die Magdalena, welche die Füſse küsst, und die seitwärts knieende, von Johannes gehaltene Maria, verwertet und wiederum Joseph von Arimathia Christus halten lässt. Hier, möchte man annehmen, ist der Augenblick gedacht, in welchem soeben die heilige Last vom Kreuze genommen worden ist. Noch weiter in der verkürzten Darstellung Christi, derentwegen, wie Hoff richtig bemerkt, die Studie gemacht zu sein scheint, geht der Künstler in einer Zeichnung von 1513 (Bremen, Lippmann, Nr. 117). Endlich behandelt er noch einmal 1521 den Vorwurf in einer Zeichnung (Lippmann, 379), welche das im Dresdener Bilde zuerst aufgestellte Thema zur höchsten Vollendung gebracht zeigt. War in diesem die Konzeption des Ganzen in genialer neuer Weise von der Gestaltung der innig verbundenen Gruppe von Mutter und Sohn ausgegangen, also gleichsam von der Idee der »Pietà«, war diese innige nahe Beziehung der beiden Gestalten dann allmählich aufgegeben worden, tauchte sie wieder in dem Kupferstich von 1507 auf, so wird sie jetzt wieder, ja in so starker Weise betont wie nie zuvor. Alle anderen Gestalten treten in den Hintergrund zurück, damit die Teilnahme sich ganz der Pietà zuwende; und diese ist, wie Hoff schon bemerkt hat, in neuer Auffassung gegeben. »Der Schmerz Marias hat sich in heilige Mutterliebe aufgelöst.«

Die Anerkennung, welche in solchem Zurückgreifen Dürer der geistigen Bedeutung seines Jugendwerkes zu teil werden lässt, hat etwas Ergreifendes. Ein scheinbar unwesentlicher Zug sagt hier unendlich viel: als ein zu höchstem Können gereifter Meister hat er kein ausdrucksvolleres Motiv für die Haltung der rechten Hand Christi wählen können als jenes, das er dereinst im Dresdener Bilde gefunden (noch einmal erscheint es in der Nürnberger »Beweinung«), und deshalb hat er es in seiner Zeichnung von 1521 wiederholt. So erscheint denn auch die Dresdener Beweinung unlöslich eingewoben in die Geschichte seiner künstlerischen Entwickelung.

Soweit eine künstlerische Thatsache aus Kriterien des Stiles und des geistigen Gehaltes dargelegt werden kann, dürfte die Behauptung, Dürer und kein anderer sei der Schöpfer der »Sieben Schmerzen der Maria« in Dresden, bewiesen worden sein, freilich aber nur für den, welcher die Argumente bis ins einzelnste hinein nachprüft. Formensprache wie Komposition deuten in gleicher Weise auf Dürer hin.

Noch einmal aber haben wir trotzdem den möglichen, bereits angeführten Einwurf zu berücksichtigen: »hätte nicht ein geistreicher Schüler diese Kompositionen in späterer Zeit, als sie bisher angesetzt wurden, also nach 1500, ja nach 1511, da die Holzschnittfolgen erschienen waren, mit Benutzung der Werke Dürers, die Eindrücke frei umgestaltend, anfertigen können«? Hiergegen wäre zu bemerken, erstens, dass alles, was wir von Schülerarbeiten aus jener Zeit kennen, eine ganz andere, entwickeltere Formensprache, malerische Technik und Stil zeigt, zweitens, dass es undenkbar wäre, ein Schüler habe, von den gewaltigen Fortschritten der Kunst des Meisters absehend, die vollendeteren Kompositionen desselben gleichsam wieder auf viel primitivere Elemente zurückgeführt, und drittens, dass es ebenso unbegreiflich bliebe, wie der Nachahmer sich in den Formen mit einer unbeirrbaren Sicherheit an den Stil der Apokalypse und der früheren Blätter der Grofsen Passion gehalten habe. Jener Einwand wird jedoch nach den hier gegebenen Darlegungen gar nicht mehr gemacht werden; sind doch darüber, dass die »Sieben Schmerzen Marias« in den neunziger Jahren des XV Jahrhunderts gemalt sein müssen, bis auf Thieme, welcher sie aber als Werke Schäuffeleins auch nicht später als 1505 entstanden denkt, alle Forscher sich einig gewesen. Unsere Untersuchung ermöglicht uns nun die genaue Datierung. Man kann nur zwischen den Jahren 1497, 1498 oder 1499 schwanken: die Verwandtschaft mit den Tucherschen Portraits einerseits, mit der Apokalypse und den Passionsholzschnitten andererseits macht 1498 wahrscheinlich.

In ihrer Unscheinbarkeit verdienen sie eine höchst bedeutende Stelle in der Geschichte der Dürerschen Kunst: als Dürers älteste uns bekannte Darstellungen von Szenen aus der Jugend und aus der Passion Christi zeigen sie den Ausgangspunkt der ganzen grofsen schöpferischen Thätigkeit des Meisters auf diesem Gebiete. Deutlicher als andere Werke belehren sie uns über das Verhältnis, in welchem er zu der voraufgehenden Kunst steht. So haben unsere mühsamen Untersuchungen nicht allein Beweismaterial, sondern zugleich Nachweise von allgemeiner Bedeutung ergeben. Fäden, welche auf die Werke Martin Schongauers, Hans Memlings, Adam Krafts, Wolgemuts und Pleydenwurffs, des Meisters des Hausbuches, ja vielleicht auch des Lyversberger Malers zurückführen, konnten verfolgt werden. Und andererseits wird ein helleres, ja vielfach neues Licht auf die starken, grofsartigen Bestrebungen geworfen, welche der junge Künstler nicht allein der Wiedergabe des individuell Charakteristischen in Typen und Ausdruck, sondern auch der Herausbildung bestimmter Lichtwirkung und perspektivischen Problemen widmete — das neue Land ist entdeckt!

GEDRUCKT IN DER REICHSDRUCKEREI