

# Selbstbildnisse des Petrarcameisters

Autor(en): **Lanckoroska, Maria**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Stultifera navis : Mitteilungsblatt der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = bulletin de la Société Suisse des Bibliophiles**

Band (Jahr): **10 (1953)**

Heft 1-2

PDF erstellt am: **11.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-387718>

## **Nutzungsbedingungen**

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

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

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

## **Haftungsausschluss**

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

Von des Petrarcameisters Darstellung einer Malerwerkstatt ausgehend, die sich in Schwarzenbergs Verdeutschung von Ciceros «De officiis», Augsburg 1531, wie in der Stahel-Spalatinschen Übersetzung von Petrarca «de remediis utriusque fortunae», Augsburg 1532, vorfindet (Abbildung bei Fraenger, Altdeutsches Bilderbuch und anderwärts, zuletzt in meiner Arbeit über den Petrarcameister, Gutenberg-Jahrbuch 1952) möchte ich zunächst hypothetisch auf eine Selbstdarstellung des anonymen Künstlers schließen, den ich als Monogrammist H. P. ermittelt zu haben glaube (vide *Stultifera Navis* IX, 3/4). Der einen rüstigen Patrizier – durch den Rosenkranz am Arm als altgläubig charakterisiert – porträtierende Maler (Abb. 1) ist mit solcher Naturtreue wiedergegeben, daß hier sicherlich ein authentisches Bildnis vorliegt. Die Züge sind die eines Mannes in mittleren Jahren, den hohe Stirn, grade schmale Nase mit kaum merklicher Wölbung und freier offener Blick kennzeichnen. Das leicht vorgewölbte Kinn wird von beginnendem Backenbart gesäumt und die Lockenhaare sind von einer Haube zusammengehalten. Tracht und Haltung sprechen für Wohlstand, wie für Sicherheit und Ansehen.

Der gleiche Typus, die gleichen Gesichtszüge kehren nun in einigen der Holzschnitte des Petrarcaschen Trostspiegels wieder. Da findet sich im Vordergrund eines sicherlich religionspolitische Anspielungen enthaltenden (vide «Der Petrarcameister und die Reformation», *Imprimatur* XI) Holzschnittes zum 96. Kapitel des ersten Teiles ein kniender Hirt, der ein totes Tier ausweidet, das mir wie ein Hase erscheint (Abb. 2). Ob etwa dabei an Geiler von Kaisersbergs Predigt «Ain gaitliche Bedeutung des Hesslins, wie man das in den Pfeffer bringen soll» (Augsburg 1510) gedacht wurde, vermag ich nicht zu beurteilen, doch sind Zusammenhänge möglich, da in den H. B. signierten Illustrationen zur Ausgabe von Kaisersbergs Predigten (Augsburg 1510) ebenfalls das Motiv des Ausweidens eines Hasen gebracht wird, das auch Baldung Grien in einer seiner Illustrationen zu Geiler von Kaisersbergs Buch *Granatapfel*, Straßburg, Grüninger 1510, verwendet. Auf religionspolitische, moralisch-ethische Sinngebung läßt der neben dem knienden Hirten stehende Wolf im Schafspelz schließen, wie das Melken und Scheren der Herde links im Hintergrund, das auf

die Ausbeutung des gläubigen Volkes (der Schafe) durch den Klerus (seine Hirten) anspielt. Der König – gemeint ist wahrscheinlich Karl V., an den die Gestalt gemahnt – nimmt keine Notiz davon und wendet sich ab, um einem römischen Rundbau zuzuschreiten. Die Szene der rechten Bildseite vermag ich nicht zu deuten; vielleicht wird einer meiner Leser hierzu besser imstande sein. Zu unserem Thema interessiert nun die Gestalt des knienden Hirten, der ein Messer, das einem Brotmesser ähnelt, im Munde hält (Abb. 3). Ich meine hier den gleichen Kopf wiederzuerkennen, dem wir in der Malerwerkstatt begegnet sind, nur umrahmt diesmal ein Stoppelbart das Kinn.

Im zweiten Teil des Petrarcaschen Trostspiegels findet sich im Holzschnitt zum 49. Kapitel wieder der gleiche Kopf. Auch dieser Holzschnitt (Abb. 4) hat zweifellos zeitgeschichtlichen Bezug: der auf der linken Hälfte von rückwärts gezeigte König ähnelt in Haartracht und jugendlicher Haltung Karl V. und der Höfling, der die Zunge in der



Abb. 1



Abb. 2

Hand trägt, ist sinnbildlich für die Schmeichler am Kaiserhofe eingesetzt.

Liest man die Verse zu dem Blatt, die allerdings erst in der zweiten, von Stephanus Vigilius verdeutschten Ausgabe des Trostspiegels, 1539, zu finden sind und von Johannes Pinicianus her-



Abb. 3

rühren, dann wird der Sinn der Darstellung deutlich: «Die Frummen mer verdächtig sind - Bey künigen dann die bösen kind - Wilt du der tugent werden frey - So won des künigs diensten bey.» Der Holzschnitt ist eine Antithese, wie sie der Petrarcameister vielfach bringt. Der rechts im Vordergrund kniende Mann, der einen Löwen bezwingt, eine Anspielung auf Simsons Stärke, steht für den Frommen als Gegenspieler zum schmeichlerischen Höfling. Der Löwe aber dürfte sinnbildlich für den Papst Leo X. gemeint sein, so daß hier die antipäpstliche, reformationsfreundliche Einstellung des wiedergegebenen Mannes dokumentiert ist. Die Gesichtszüge dieses Mannes (Abb. 5) aber entsprechen wieder jenen des Malers und des knienden Hirten. Aus dem Stoppelbart ist inzwischen ein die Kinnpartie rahmender Vollbart geworden, die Haube umschließt reiches Gelock, das bis in den Nacken fällt.

Die Antithese dieses Holzschnittes läßt darauf schließen, daß zwischen dem reformationsfreundlichen Künstler und dem kaiserlichen Hofe bereits gewisse Spannungen bestanden und daß die Glaubensspaltung sich ungünstig für ihn auszuwirken begann. Wenige Kapitel später findet sich eine



Abb. 4

weitere Selbstdarstellung des Unbekannten, die im Vorwurf des Blattes den Gegensatz als offenen Bruch mit einem Teil des Freundeskreises bekundet: im Rücken einer Kirche sitzt in gebeugter Haltung jene selbe Gestalt, unter der wir den Petrarcameister zu erkennen glauben, während zwei Wanderer, die sich offenbar zur päpstlichen Partei bekennen, wie der Rosenkranz im Gürtel des Älteren andeutet, sich von dem am Tisch Sitzenden abkehren und einer im Hintergrund erscheinenden Kapelle zustreben, aus der zwei



Abb. 5

Nonnen heraustreten (Abb. 6). Die zugehörigen Verse von Johannes Pinicianus besagen: «Wersich nach seinem frainde sent - Der hat sein hertz nit wol gewent - Ist umb ein klaine zait zethon - So muß die ganze welt verlou.» Sie suchen also durch Weisheitsworte den Vereinsamten über den Verlust der Freunde zu trösten. Wie ein fernes Traum- bild erscheint im Hintergrund vor steilem Felsen ein aufrechter Reiter, unter dem vielleicht Kaiser Maximilian an der Martinswand verstanden werden darf.

Vereinsamt, das ist der Eindruck, den die in trübe Gedanken versunkene Gestalt macht (Abb. 7), die mit aufgestütztem Arm am Tisch sitzt, um dessen einen Fuß sich die Beine des in einen weiten Mantel gehüllten Mannes schlingen.

Die gleiche Gestalt, in der gleichen Stellung und Haltung gibt eine Zeichnung wieder (sie ist leider durch einen Wasserflecken verunstaltet), die in Winklers Kompendium der Dürerzeichnungen im Anhang zum 4. Bande, Tafel V, reproduziert ist (Abb. 8) und dort als mutmaßliche Kopie nach einer Dürerschen Vorlage aufgefaßt wird. Die Zeichnung, die sich in unbekanntem Privatbesitz (vielleicht in Paris) befindet, steht zweifellos in

einem Zusammenhang mit dem Holzschnitt des Petrarcameisters. Folgt man meiner These der Selbstbildnisse des unbekanntes Künstlers, so liegt hier ein weiteres Bildnis dieses Künstlers vor. Die rechts seitlich unterhalb des in der Luft schwebenden Gewandes 1521 datierte Zeichnung ist damit etwa in die gleiche Zeit verwiesen, in der auch der Holzschnitt entstand. Merkwürdigerweise hält der Mann in der linken Hand ein Messer (das wiederum an ein Brotmesser gemahnt), mit dem er eine Zeichnung in den Tisch zu ritzen scheint. Was sie darstellt, ist nicht klar zu erkennen, mich will es bedünken, es handle sich um einen Löwenkopf mit Mähne, doch möchte ich mich jeder Behauptung enthalten. Was ich dagegen mit Sicherheit aus der Zeichnung schließen zu können glaube, ist, daß der Mann seitenverkehrt dargestellt ist, also in Wirklichkeit den linken Arm aufstützte und mit der rechten Hand das Messer führte, wie man es bei Betrachtung der Zeichnung im Spiegel gewahr wird, denn der Petrarcameister war kein Linkshänder, was wir aus dem Porträt der Malerwerkstatt ersehen können. Daß wir es mit einer gegenseitigen Zeichnung zu tun haben, mag darauf beruhen, daß sie als Vorlage für den Formschneider gedacht war, mag aber auch in der Gewohnheit des Reißers, spiegelverkehrt auf den Holzblock zu zeichnen, seinen Grund haben. Zur Wiedergabe des Profils wird sich der Künstler zweier Spiegel bedient haben (über die Art solcher Selbstdarstellungen vgl. Dörnhöffer zu Burgkmairs Profil-Selbstporträt in der Hamburger Kunsthalle, in «Beiträge zur Kunstgeschichte»,



Abb. 6



Abb. 7

Wien 1903). Zwischen dieser Bildniszeichnung und dem Trostspiegel-Holzchnitt besteht eine so auffallende Ähnlichkeit, daß ein Zusammenhang nicht zu übersehen ist, wenschon wir es kaum mit der Vorlage dieses Holzschnittes zu tun haben. Nicht nur die Gleichzeitigkeit beider verbietet dies, vielmehr differieren sie in zahlreichen Einzelheiten voneinander, so etwa im sichtbaren Kragen- und Brustteil des unter dem Mantel getragenen Gewandes, in den Händen, die in der Zeichnung beide erscheinen, während der Holzschnitt nur die linke zeigt, vor allem aber in der Art der Schraffierung. Auch ist die Zeichnung wesentlich detaillierter und nuancierter im rein Porträtmäßigen, um dafür gegenüber dem Holzschnitt die zugehörigen Bestandteile so wenig zu beachten, daß der Sitz des Mannes fehlt und er gleichsam im Leeren schwebt. Trotzdem halte ich die Zeichnung nicht für eine Kopie nach einem unbekanntem Original, das für sie wie für den Holzschnitt die Vorlage abgab, vielmehr für ein fast gleichzeitig mit diesem geschaffenes, den Vorwurf des am Tisch Sitzenden wiederholendes Bildnis, das vielleicht als Abschiedsgeschenk für einen Freund

entstand, da mit der auf der Zeichnung angebrachten Jahreszahl 1521 etwa der Zeitpunkt bezeichnet ist, zu dem der Petrarcameister die Stadt Augsburg verließ. Es bleibt dabei problematisch, ob wir es mit einem Selbstbildnis zu tun haben, gegen welches der gesenkte Blick spricht und das in dieser Form nur – unter Zuhilfenahme der Profilstellung im Doppelspiegelbild – aus der Vorstellung entstanden sein könnte, oder ob eine Bildniszeichnung von fremder Hand vorliegt.

Trotz vielfacher Bemühungen gelang es mir nicht, eine gute Aufnahme der Zeichnung, die sehr verblaßt sein soll, zu erhalten, so daß ich auf die gerasterte Wiedergabe bei Winkler angewiesen blieb. Mit der Lupe sorgsam betrachtend glaube ich dort, im Ärmel des messerhaltenden Armes, an der Stelle, an welche die Spitze des Gewandausschnittes stößt, ein nach rechtsschrägliegendes, aneinandergestelltes H.P. zu erkennen, unterhalb dessen sich ein F (für Formschneider oder fecit) befindet. Um darzulegen, was ich meine, habe ich auf einer Detailaufnahme die vermutliche Signatur durch leichte Nachzeichnung verdeutlicht (Abb. 9) und bitte Interessierte, sie mit der



Abb. 8

Reproduktion bei Winkler zu vergleichen. Was ich sehe, ist jedoch so ungewiß, daß ich keine Aussage daran knüpfen möchte. Vielleicht führen diese Mitteilungen dazu, Kenntnis vom Aufenthaltsort der Zeichnung zu erlangen, so daß eine genaue Untersuchung des Originales späterhin möglich werden wird.

Im Zusammenhang mit der Erwägung einer eventuellen Signatur möchte ich kurz auf zwei weitere Möglichkeiten verborgener Signaturen hinweisen, die allerdings ebenfalls fragwürdig sind. Der mit der Zeichnung zusammenhängende Bildnischholzschnitt zeigt zwischen Fußende des Tisches und Gewandsaum, links seitlich in der Bodenlücke zwischen Bank und Tisch, ein spiegelverkehrtes, nach links schräggehendes P. (vgl. Abb. 7), und der Bildnischholzschnitt der Malerwerkstatt scheint im sich bauschenden rechten Ärmel gleichfalls ein spiegelverkehrtes Signum aufzuweisen (vgl. Abb. 1), das allenfalls als H.P. gelesen werden könnte. Bei der verborgenen und scheuen Art der Signierung unseres Künstlers, die sich aus der Notwendigkeit der Tarnung infolge der reformatorischen Einstellung erklärt, sind solche Andeutungen eines Monogrammes oder Buchstabens nicht ganz von der Hand zu weisen, aber ich leugne nicht, daß ihnen keine Beweiskraft innewohnt.

Dagegen stehe ich nicht an, in dem wundervoll klaren und gelassenen Antlitz des Mannes im Schmuck reichen Lockenhaares einen Künstler zu finden, der, wie der Petrarcameister, alle Höhen und Tiefen des menschlichen Daseins gekannt haben muß, der die menschlichen Leidenschaften und Gefühle ebenso trefflich darzustellen verstand wie die Tätigkeiten der Menschen, der bis ins kleinste Detail von prickelnder Lebendigkeit bleibt



Abb. 9

und dessen Gestalten so gegenwärtig sind, daß wir an ihnen und aus ihnen den Geist ihrer Zeit noch heute abzulesen vermögen. Die edlen Züge dieses einsamkeitumwitterten Menschen – edel, wie die des Johannes auf Patmos des Burgkmairschen Altares von 1518, eben aus jener Zeit, zu der, wie schon Dörnhöffer feststellte, der Petrarcameister in Burgkmairs Werkstatt tätig war – spiegeln das Leid, aber auch den Adel eines um seines Glaubens willen verfolgten Jüngers Christi.

### *Klementine Lipffert-Welker | «Das große Q» aus dem Folchart-Psalter in St. Gallen Versuch einer Deutung<sup>1</sup>*

Zu den köstlichsten Schätzen der Universitäts- und Klosterbibliotheken gehören die handgeschriebenen Werke des 7., 8. und 9. Jahrhunderts. Man muß sich gegenwärtigen, daß in jenen Zeiten Bücher lediglich durch mühsame Schreibearbeit entstehen konnten. Eine ganze Schar geübter, künstlerisch begabter Männer, ja großer Künstler wurden in großen Schreibstuben jahrelang aus- und vorgebildet. Wir nennen nur einige dieser Schulen: Die

Irisch-Angelsächsische und die Merowingische; beide sind bedeutend am Ende des 7. Jahrhunderts. Um 800 waren es zwei Gruppen: Die Palastschule in Aachen und die Ada-Schule in

<sup>1</sup> Obwohl Wissenschaftler, die sich mit dem Folchart-Psalter befassen, ihnen vielleicht nicht ganz beipflichten werden, möchten wir die warmherzigen originellen Ausführungen unseres neuen Mitgliedes unsern Lesern nicht vorenthalten; sie zeigen, wieviel Anregung zum Forschen und Folgern die Kunstwerke der klösterlichen Miniaturisten des 9. Jahrhunderts bieten können, und werden wohl den einen oder andern unserer Leser veranlassen, seine Teilnahme dem edlen Werke zuzuwenden, das die St. Galler Stiftsbibliothek hütet.