

3 1761 08119763 4

DOSSO DOSSI

MIT BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG
SEINES KÜNSTLERISCHEN VERHÄLT.
NISSES ZU SEINEM BRUDER BATTISTA

INAUGURAL - DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE VORGELEGT
DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER
VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT
HALLE - WITTENBERG

VON

WALTER CURT ZWANZIGER

1910

HALLE A. S.

LIBRARY
FEB 9 - 1912
UNIVERSITY OF TORONTO

Referent: Professor Dr. Goldschmidt

DRUCK VON JULIUS KLINKHARDT/IN LEIPZIG

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Einleitung:	
Bisherige Auffassung des Verhältnisses der beiden Künstler zueinander und ihre bisherige Wertschätzung	1—12
Biographie der Malerbrüder:	
Die Zeitgeschichte der Dossi	13—17
Das Leben	17—32
Stilkritische Untersuchung der Bilder. Einleitung:	33—36
Giovanni Dosso sicher zuzuweisende Gemälde	36—77
Battista Dosso sicher zuzuweisende Gemälde	78—83
Werke Dossos in Gemeinschaft mit Battista	83—85
Die Entscheidung der Landschaftsfrage	86—97
Allgemeiner Charakter	90—92
Charakteristik der Bauformen und sonstiger Eigentümlichkeiten in der Landschaftsdarstellung	92—93
Technik der Landschaft	93—95
Einflüsse in der Landschaft	95—97
Die Entscheidung der Frage über die Borghese-Landschaften und die Vedute auf der Foligno-Madonna	98—100
Die Fresken:	
Wandmalereien des Castells von Ferrara	101—102
Wandmalereien des Castells von Trient	102—103
Wandmalereien der Villa Imperiale von Pesaro	104—105
Dosso Dossi und Battista abzuschreibende oder zweifelhafte Gemälde .	106—115
Katalog	116—119
Gesamtliteratur	120—121



Einleitung

Bisherige Auffassung des Verhältnisses der beiden Künstler zueinander und ihre bisherige Wertschätzung

Ein Stück Kulturgeschichte entrollt sich unseren Blicken, wenn wir durch den verödeten Saal des trotzigen Palazzo Schifanoja zu Ferrara wandeln, wo die Fresken des Tura und Cossa von der versunkenen Herrlichkeit zu Zeiten Borso's von Este reden. Etwas Geheimnisvolles, Düsteres liegt in diesen noch ganz mittelalterlichen, schier unergründbaren Allegorien, diesen „astrologisch sinnbildlichen Enzyklopädien“, die, ein gemaltes Zeugnis Estensischer Machtfülle und Herrschergröße, ernst und rätselvoll dem Beschauer entgegen starren. Und dennoch tritt uns eine erstaunliche Wirklichkeitsmalerei vor Augen; ich denke an die Arbeiterbilder, den „Herbst“ und die „Weberinnen“, die gelegentlich der Monatsdarstellungen getreu dem Leben entnommen, von Cossa malerisch dargestellt sind.

Dieser Sinn für die Wirklichkeit der Erscheinungen, er bleibt den ferraresischen Malern des späteren Quattrocento, dem Ercole dei Roberti, dem Costa, dem Grandi, dem Panetti. Beim letzteren ausartend in Trockenheit und Langeweile. Die Mehrzahl der ferraresischen Meister des Cinquecento sind von den drei Großmeistern Toskanas künstlerisch mehr oder weniger desorientiert worden. So Garofalo vor allem, den man auf Grund der Nachahmung des großen Urbinate den Miniatur-Raffael nennt.

Der größte Kolorist und der originalste Künstler Ferraras ist aber wohl unstreitig Dosso Dossi. Zu der Freude an der Welt der Erscheinung kommt bei ihm noch der fantastische Einschlag. Seine Farben geben an Schmelz denen Lionardos nichts nach. Seine Darstellungen von Mythen und Allegorien und seine fantastische Aus-

gestaltung schon so oft wiederholter Dinge aus der Welt der Realität oder dem Lande der Märchen und Sagen zeigen stets jenen wundersamen Stimmungszauber, der ihm ganz besonders eignet. Seine Erfindungsgabe versteht den Stoff zu formen, sein dichterisches Empfinden haucht den Gemälden seiner Hand warmes Leben ein. Am erstaunlichsten aber ist sein Vermögen, der Farbe die Aufgabe zuzuteilen, dem märchenhaften Inhalte ein absonderlich glänzendes Gepräge zu geben, und dies hat ihm wohl auch das Epitheton eingebracht, welches sehr schön in wenigen Worten zusammenfaßt, was er fühlt, denkt und schafft: Er wird der Ariost der Farbe genannt. Und wahrlich, Ariosts rasender Roland und Dosso Dossis malerische Schöpfungen, sie ähneln einander, sie zeigen eine gewisse Verwandtschaft. Malte der Dichter mit kunstvoll gefügten Versen fabelhafte Zauberwesen, märchenhaft schöne Landschaftsszenen, in denen Feen und Nymphen ihr Spiel treiben und geharnischte Ritter mit Giganten und Ungeheuern kämpfen, so dichtete in Farben der große Ferrarese dies alles in wundersamstem Einklange und mit der größten Selbständigkeit. Ariosto wesensähnlich, doch niemals ein geistloser Illustrator desselben, ist er vielmehr ihm kongenial in Erfindung, Stimmung und Auffassung an die Seite zu stellen. Und sie waren Freunde der Maler und der Dichter. Aus diesem schönen Seelenbunde erklärt es sich, daß Ariost dem Dosso Dossi ein Denkmal in seinem Gedicht gesetzt hat, ihm und seinem jüngeren Bruder Battista, der zwar mindere Begabung zeigte, aber vielleicht aus verwandtschaftlichen Rücksichten, schon weil er der Bruder seines Freundes war, ohne ihn zu beleidigen, vom Dichter nicht unerwähnt gelassen werden durfte. So stellt denn Ariost die beiden Landsleute den allergrößten Malern und Bildhauern gleichberechtigt an die Seite. Sind sie für Ferrara doch dasselbe, was Correggio für Parma, Tizian für Venedig, Raffael und Michelangelo für Rom und für die ganze Welt bedeuten. Dieser Wertschätzung gegenüber erweist sich nun die Biographie des Vasari überaus absprechend und sehr geteilt in ihrer Anerkennung. Vor allem zeigt sich eine schwer erklärliche Nichtachtung für die Kunst der Dossi in der erstaunlichen Ungenauigkeit und Kenntnislosigkeit in den Angaben über ihre Schöpfungen und Lebensdata. Die Wertschätzung der Dossi bei Vasari

beschränkt sich eigentlich nur auf Dosso den Älteren, und zwar bei diesem auch nur auf die Landschaft. Nennt er bei Dosso Dossi wenigstens ein eigenhändiges Gemälde, so fehlt bei Battista jegliche Anführung von Werken seiner Hand, obwohl er am Schlusse seiner Abhandlung ausdrücklich bemerkt, daß er auch „viel für sich allein“ gearbeitet hätte. Über das Verhältnis der beiden Brüder zueinander, spricht er sich dahin aus, daß die beiden Maler auf Wunsch des Herzogs bei den Fresken in Ferrara hätten gemeinsam arbeiten müssen. Gleichfalls sollten sie zusammen an einer Tafel im Dom zu Faenza und an einem Porträt gemalt haben. Wenig glaubwürdig erscheint nun die Mitarbeit eines zweiten Künstlers an einem Bildnis. Nur eins lernt man hieraus. Vasari wußte nicht, welchem der beiden Künstler er das Porträt zuweisen sollte und drückte sich infolgedessen wohl absichtlich so unbestimmt aus. So herrscht denn schon beim ältesten Berichterstatter eine Unklarheit über das Zusammenarbeiten der beiden Künstler. Eine Arbeitsteilung zwischen den beiden Dossi fand ferner, wie Vasari berichtet, in Trient und schließlich auch in Pesaro statt. Welche Darstellungsobjekte dem Battista, welche dem Dosso Dossi zugewiesen werden müssen, bleibt unerwähnt. Betont wird nur, daß beide vornehmlich Landschaften in Pesaro malen sollten, und daß den Dossi ein Zimmer allein zur Ausmalung angewiesen wurde. Damit sind Vasaris Angaben erschöpft. Seine Anführung der wenigen Werke und seine Erklärungen konnten für die Folgezeit selbst den bescheidensten Ansprüchen an Klarheit und Ausführlichkeit der Berichterstattung nicht genügen. Man lernte viele andere Werke der Dossi kennen, konnte aber ihre Malweise nicht voneinander unterscheiden. Was tat man also? Vasari hatte ja berichtet, daß beide Künstler oft gemeinsam arbeiteten. Man übertrug nun diese Gemeinschaft, die sich auf die Fresken erstreckte, auch auf alle Tafelbilder und redete schlechthin immer von den Dossi, nur ganz vereinzelt von Dosso, und dann nur, indem man im Stillen immer den Battista als Mitarbeiter einschloß. Da nun aber die Ausführung bei jedem von diesen Künstlern verschieden gut war, so wurde das Künstlerpaar getadelt, je nachdem man in der Hauptsache des Battista Werke gesehen hatte, oder gelobt, wenn man vielleicht mehr Meisterschöpfungen des Giovanni Dosso zu Gesicht bekam. Und selbst

wenn man wirklich nur Dosso Dossis eigenste Werke kennen lernte, so mußte auch hier die Beurteilung eine doppelte sein, wie es ja sogar heute noch der Fall ist. Auf der einen Seite zog das Eigenartige der Schöpfung, die Neuheit der Farbengebung und der Technik die meisten an, welche selbst freie Geister, das Phantasiebedürfnis talentierter Künstler begreifen und ihrem Gedankenfluge folgen konnten, auf der andern wurde durch das Philistertum, welches in seinem schwerfälligen Geiste die unerklärlichen Freiheiten in Auffassung, Technik und Kolorit einfach nicht verstehen konnte, das Verdammungsurteil über diese Art von Malerei gefällt, welche ihrem mühsam durch Anschauung und Vergleichung primitiver oder klassischer Werke gebildeten Formenkanon Hohn sprach. Zu allererst aber nach Vasaris Biographie beachtete man überhaupt das wenige an Tatsachen, was er von den Dossi brachte, als gänzlich falsch und ungenau, obwohl Vasari doch als Zeitgenosse die Nachrichten aus erster Quelle geschöpft hat. Auch ist er trotz mancher Fehler und der jedem Menschen anhaftenden Sucht, befreundetere und ihm näher stehendere Personen eines größeren Interesses für würdig zu halten, dennoch ein ausgezeichnete Kunstkenner gewesen. Nur zum Vergleiche zu andern Autoren wird er herangezogen, wird interpretiert je nach Bedarf, und alles, was er durch die knappe Abfertigung der beiden Meister einst verbrochen, was er an leisem Spott oder offener Mißbilligung aussprach, das wird gewaltig übertrieben und wird Ursache zur Polemik, die man würzt durch mehr oder minder geistreiche aperçus aus eigenem Vorrat. Man erging sich demnach in der Folgezeit, ohne auch nur zu versuchen, sich den Werken mit ernster Kritik zu nähern, eben überhaupt nur in literarischem Geplänkel in bezug auf ganz nebensächliche Dinge, zu denen man Stellung nahm und bei denen man den Richter spielen wollte. Ein bitteres Wortgefecht entsteht darüber, ob das Brüderpaar wert oder unwert sei, von Ariost in einem Atem mit den größten Künstlern des goldenen Zeitalters in Italien genannt zu werden, eine Gleichsetzung beider Dossi mit den Koryphäen der Kunst, mit Lionardo, Tizian, mit Raffael, Michelangelo und andern noch, die der Dichter des Orlando im XXXIII. Gesange seines Poems vorzunehmen sich unterfangen hatte. Es heißt dort in der zweiten Strophe:

E quei che furo a' nostri di e son ora,
Leonardo, Andrea Mantegna, e Gian Bellino
Due Dosso, e quel che a par sculpe e colora
Michel più che mortal Angel divino,
Bastiano, Raffael, Tizian che onora
Non men Cador, che quei Venezia e Urbino.

Diese einfache Namenservähnung wird zum Streitobjekt. Wie in einem Feldlager stehen sich die Gegner gegenüber. Harte Worte fallen, Ströme von Tinte werden vergossen wegen der Strophe Ariosts, die verglichen mit Vasaris Ausführungen plötzlich kunsthistorische Bedeutung zu erhalten scheint, . . . die arme kleine aus der Bewunderung der großen Malerfürsten und aus der Dankbarkeit gegen seine Freunde entstandene Oktave. Wie so oft, man vergaß über Nebendingen das Notwendigste, statt ernsthaft zu forschen, spann Legenden, hielt sich an Traditionen, statt Dokumente einzusehen, statt schriftlich Fixiertes nur zu glauben und mündlich Überliefertes mit Vorsicht anzuwenden, Umstände, die z. B. im 18. Jahrhundert auch dem sonst so fleißigen, eifrigen Kunstforscher Baruffaldi in seinen *Vite de' Pittori e Scultori Ferraresi* außerordentlich viel von seiner Glaubwürdigkeit genommen haben. Die frei schaffende Phantasie der Literaten, die durch ausschmückendes Beiwerk den wenigen dokumentarischen Nachrichten ein gefälliges Gewand geben wollten, sowie das auf dem pragmatischen Wege der Geschichtsforschung immer von neuem wieder aufgenommene Thema über die Ungerechtigkeit Vasaris oder das übertriebene Lob Ariosts, in ermüdender Weise repetiert, sind die beiden Faktoren, welche die Schuld tragen, wenn wir etwas Positives über das künstlerische Verhältnis der beiden Dossi erst sehr spät und auch heute noch unzureichend erfahren haben. In gegenwärtiger Zeit sind es hauptsächlich die Notizen L. N. Cittadellas, *J due Dossi* 1870, welche aus Zahlungsüberweisungen die Daten über das Leben der Dossi und über einige ihrer Werke richtig stellen. Auf Zahlungen beruhen zumeist auch die Datierungen gewisser Arbeiten der Dossi bei Adolfo Venturi¹⁾, dessen Auszüge, so dankenswert sie sind, zuvörderst nur über längst durch Witterungseinflüsse oder Feuer untergegangene, teils über

¹⁾ La Galleria Estense in Modena 1883 und *Lavori de' Dosso nel castello di Ferrara*, *Nuovi Documenti Archivio Storico dell' arte* Bd. IV, 1891; Bd. VII, 1894

verschollene Werke der Dossi Aufschluß geben und leider immer noch kein aufklärendes Licht über das Notwendigste zu verbreiten vermögen, nämlich die sichere Scheidung der Malweise des Brüderpaares. Gehen wir nunmehr zu einer genaueren Betrachtung der hauptsächlichsten Literatur über. So unfruchtbar und ergebnislos es auch ist, die früheren kritiklosen, weil die Hauptsache außer acht lassenden Ansichten der Nachtreter des Vasari zu studieren, so müssen wir doch zur Orientierung der vordem herrschenden Meinung auch auf diese sich in Lobredner und Tadler spaltende Reihe von Schriftstellern eingehen, um uns die Unklarheiten und Übertreibungen nach jeder Richtung hin durch die eigenen Worte der Autoren vergegenwärtigen zu können. Vasaris Meinung war bereits kurz besprochen. Sie gipfelt in einer Mischung von Lob und Tadel, aber in Form einer ganz diplomatisch abgefaßten Urteilsabgabe, die sich streng in neutralen Grenzen hält. Seiner Ansicht nach¹⁾ sei Dosso unter Malern nicht, was Ariosto unter den Dichtern wäre, die Feder des Herrn Lodovico Ariosto aber habe dem Namen Dosso mehr Glanz verliehen, als alle Pinsel und Farben, die er während seines Lebens gebraucht hätte. Gelegentlich der Besprechung der Fresken zu Pesaro macht er den Stil der Dossi geradezu lächerlich, ohne bestimmte Mängel ihrer Kunstweise anzuführen. Eine solch herabwürdigende unklare Kritik über die Dossi findet sich bei dem ältesten Kunsthistoriker, den man zunächst zu Rate ziehen muß, weil er der einzige ist, von dem man ein zeitgenössisches stil-kritisches Urteil über die beiden Ferraresen erfahren kann.

Tritt hier der Aretiner noch mit Vorsicht gegen Dossos künstlerische Unzulänglichkeit auf, sind seine Vorwürfe noch versteckt, so tadelt Lodovico Dolce²⁾ ganz offen in seinem Dialogo die Kunstweise der Dossi, und beklagt sich durch den Mund des Pietro Aretino, der sprechend eingeführt wird, über die unbegreifliche Kühnheit des Ariosto, „di poner fra il numero di que' pittori illustri che' egli nomina, i due Dossi ferraresi . . .“ Er kann sich die Nennung dieser Künstler durch Ariosto nur aus dessen Liebe zu seiner Vaterstadt erklären, da die Dossi trotz des Studiums von Werken Tizians

¹⁾ Vasari IIIb; Förster, pag. 26, 27, 29. 30.

²⁾ Dialogo della pittura, Firenze, Ausgabe vom Jahre 1735.

und Raffaels doch so plump und geschmacklos seien, daß sie „indegna“ wären, „della pena d' un tanto poeta“. Auch Francesco Scanelli¹⁾ tritt gegen die Gleichsetzung der Dossi mit den allergrößten Malern auf, indem er die Schöpfungen der beiden Ferraresen durchaus nur als Durchschnittsleistungen, nicht aber als Meisterwerke bezeichnet, wie es diejenigen seien des Tizian, Raffael und anderer hervorragender Künstler.

Unter dem 4. April 1837 liest man in dem Kunstblatt Nr. 27 die wenig anerkennende Bemerkung eines Dr. Carus über die Ferraresen: „Eine Schule, der es an einem organischen Prinzip fehlte, konnte selbst in ihren begabtesten Zöglingen nichts wahrhaft Großes hervorbringen und ist alles, was wir von . . . Dosso sehen, mehr einem künstlichen als einem wirklichen Frühling zu vergleichen.“ „Die ferraresische Schule hat nichts Eigentümliches, Großes hervorgebracht.“ Eine abfällige Kritik über den großen Ferraresen fällt ebenfalls Otto Mündler²⁾ in seinen Beiträgen zu Burckhardts Cicerone. Er gibt seiner Ansicht über Dosso Ausdruck, indem er im Gegensatz zu Burckhardts hoher Meinung von Dosso dem Älteren, diesen als „derb“, ja sogar als „roh“ hinzustellen beliebt und von einem „gemeinen Ausdruck“ gewisser Typen spricht. Hierbei zeigt sich deutlich, daß nur die Verwechslung der Stilweise Dosso Dossis mit der des Battista, auf welchen Mündlers Worte allerdings passen können, den Beurteiler zu solchen Worten bewogen hat. Dann ein wenig begütigend, fährt er fort: „Er ist eine rohe Natur, der zwar keineswegs das Großartige, aber das Edle, Zarte fremd erscheint. Bei alledem läßt sich nichts Imponierenderes denken, als seine Altarbilder.“ Worte wie „anstößig“, „trivial“ und „geschmacklos“ werden gleich darauf wieder im Verlauf seiner Abhandlung bei Beurteilung der Werke des Dosso angewendet.

Wurde hier dem Dosso der Vorwurf künstlerischer Abgeschmacktheit und mangelnder psychischer Ausdrucksfähigkeit zuteil, so tadeln Crowe und Cavalcaselle³⁾ auch das Kolorit der Ferraresen mit Einschluß natürlich der Dossi wie folgt: „Eines mangelt aber den Ferra-

1) *Microcosmo della pittura Cesena* 1657.

2) In A. von Zahns *Jahrbüchern für Kunstwissenschaft* 1869.

3) *Geschichte der Malerei*, Bd. VI, 1869—76.

resen insgesamt, vom ersten bis zum letzten, der eigentlich malerische Farbensinn.“ Selbst Lermolieff-Morelli¹⁾, der sonst in jeder Beziehung dem Dosso Dossi Gerechtigkeit widerfahren läßt, schätzt Garofalo doch bei weitem höher als diesen. Er stellt also Benvenuto Tisi da Garafalo als den ersten und den größten Maler unter den Romagnolen auf und wundert sich, daß nicht dieser, sondern Dosso Dossi der Ehre der Erwähnung bei Ariosto teilhaftig geworden ist. Dosso selbst sei etwas „ungehobelt“ und liederlich in seinen Werken. „Er gebärde sich zuweilen etwas ungebunden, zu Zeiten manchmal auch fahrlässig.“ Hierbei schweben ihm wohl scheinbar Werke des Battista vor, die damals noch für Arbeiten Dosso Dossis galten und die jenen Vorwurf der Flüchtigkeit berechtigt erscheinen lassen.

So übertrieben z. T. der Tadel erscheint, so überschwänglich sind bisweilen auch die Lobeserhebungen. Hierbei ergeht man sich oft in oberflächlichen, recht allgemeinen Lobsprüchen oder spendet indirekt dem Künstlerpaare Anerkennung durch Widerlegung seiner Angreifer, so daß man sich schwer daraus einen Begriff darüber machen kann, was für positive Vorzüge denn die Dossi oder den Dosso eigentlich ausgezeichnet haben.

Da beginnt nun die Reihe der Lobredner merkwürdigerweise wieder Vasari, der in dem Leben des Girolamo dai Carpi plötzlich seinen Tadel über Dossos Kunst vergessen zu haben scheint und dem älteren Dosso seine Anerkennung zollt. Er muß durch ein gutes Gemälde dieses Meisters, dessen Kunstwerke er vorher aus eigener Anschauung wohl kaum gekannt haben wird, zu jener besseren Meinung über den großen Ferraresen bekehrt worden sein, denn man liest: „che quando non avesse mai fatto altro per questa bacchaneria merita nome e lode di pittore eccelento.“ Auch Simon Fornari²⁾ ist ein Verehrer Dossoscher Kunst. Desgleichen Paolo Lomazzo³⁾. Dieser letztere nennt unterschiedslos beide Dossi und stellt sie als „ausgezeichnete Maler“ und „leuchtende Beispiele“ für andere Künstler hin. Alessandro Tassoni⁴⁾ vergleicht den Dosso

1) Galeriestudien über die Villa Borghese und den Palazzo Doria 1890.

2) La Spositione sopra l'Orlando furioso di M. L. Ariosto, Fiorenza 1549/50.

3) Trattato dell' arte de la pittura, Milano 1584.

4) Dieci libri di pensieri diversi Venezia 1636.

mit dem Venezianer Tintoretto, ein Ausspruch, der zwar ein Lob bedeuten soll, aber vielleicht im Hinblick auf Battista mit dem kleinen Nebengeschmack der Flüchtigkeit verbunden ist, die man ja so oft dem Jacopo Robusti zum Vorwurf macht.

Eine indirekte Anerkennung zollt Carlo Ridolfi¹⁾ dem Dosso, indem er Vasaris verkleinernde Berichte über diesen Künstler anzweifelt und der Ansicht ist, dieser spende Lob oder Tadel, je nachdem es ihm gefalle, wobei er selbst verdiente Künstler (wie Dosso) oftmals tadele. Dieser Ansicht schließt sich auch Soprani²⁾ und Luigi Scaramuccia an³⁾.

Der Graf Carlo Cesare Malvasia⁴⁾ bringt seinerseits die Erwähnung, daß der berühmte Giovanni Francesco Barbieri (Guercino) es nicht für unwert hielt, für den Herzog Franz von Modena ein sehr schönes Werk zu restaurieren von der Hand der Dossi, aber ganz ruiniert. Malvasia führt auch lobenswerte Aussprüche Albanis, eines bolognesischen Malers, aus dessen trattato di pittura an. Die beiden Dossi verdienten es hiernach voll und ganz, in die Reihe Lionardos, Tizians usw. gesetzt zu werden. Toscanella feiert ihn als den, der als erster das Porträt Ariosts gefertigt haben soll, welches so gut und so berühmt gewesen sei, daß es in 200 Kopien in Italien verbreitet wurde.

Außer Pellegrino Antonio Orlandi⁵⁾ ist es vor allem aber Girolamo Baruffaldi⁶⁾, der im 18. Jahrhundert den Wert der Dossi bereits richtig erkannt hat, zumeist aber von Dosso Dossi spricht, den er begreiflicherweise mehr schätzt als den Bruder. Er hat den Malerbrüdern zum ersten Male wieder nach zwei Jahrhunderten eine längere Biographie gewidmet. Nur sind seine Ausfälle, die er gelegentlich gegen Vasari, gegen Dolce usw. unternimmt, allzu scharf, so daß die Leidenschaft in der Kritik, die er gerade dem Vasari zum Vorwurf macht, auch auf ihn sehr wohl Bezug haben kann. Gehässigkeit aber muß bei einer sachlichen, glaubwürdigen Bericht-

1) Meravigli dell arte, Venezia 1648.

2) Vite de Pittori Genovesi.

3) Le Finezze de pennelli Italiani, Pavia 1674.

4) Felsina pittrice, vite de pittore Bolognesi 1678.

5) Abcedario pittorico Bologna 1704.

6) Vite de' pittori e scultori ferraresi.

erstattung fortfallen. So gibt er zwar zu, daß die Dossi wohl nur aus Liebe zur Vaterstadt von Ariost den großen Künstlern an die Seite gesetzt wurden, legt aber alle Worte Vasaris zu scharf und zu feindlich gegen die Dossi aus. So meint er denn, daß Vasari nicht recht hätte, wenn er nur der Feder des Ariosto, nicht ihrem Pinsel, der ihnen vor allem hätte Ehre und Anerkennung verschaffen müssen, die spätere Wertschätzung zuschreibt. Auch legt er die Stelle: „Fu il Dosso prima per le sua qualità nell' arte della pittura e poi per essere uomo affabile molto e piacevole“ so aus, als sei das „prima“ nicht als hauptsächlich aufzufassen, sondern die Dossi seien beim Herzog „beliebter“ (piuttosto caro) gewesen durch ihre humorvollen Einfälle als durch die Malerei. Auch er hat hier Verwirrung angerichtet, indem er beiden Dossis den lustigen Charakterzug verleiht, während Vasari nur von Dosso Dossi als dem liebenswürdigen causeur redet. Vielleicht veranlaßte ihn zu dieser offenbaren Fälschung die Absicht, recht deutlich des Vasari Nichtachtung gegen beide Maler auszudrücken. Den Dialogo des Dolce, der, wie erwähnt, die Dossi nicht für würdig fand, unter den auserlesensten Malern ihren Platz zu behaupten, nennt er ein „dignum patella opusculum“, „ein Machwerk, reif für den Papierkorb“, um es frei zu übersetzen. Auch glaubt Baruffaldi zu der Annahme berechtigt zu sein, daß Vasari, der besonders die toskanische Schule bevorzugt, die Dossi deshalb schlecht gemacht habe, weil ihre Kunst auf fremden Boden erwachsen sei. Ebenso ausfallend und übertrieben sind die Meinungsäußerungen Cesare Barottis¹⁾ über Vasaris Kritik: „Questo valente Pittore fu maltratato contra ogni ragione dello scrittore delle vite dei Pittori e bisogna dire che non abbia veduto mai alcuno vera opera di quest' insegne Professore o sia corso alle ciarle di appassionato ed insufficiente giudicato“.

Eine die große Wertschätzung Dosso Dossis dokumentierende Vergleichung mit Tizian findet sich außer bei Barotti auch im Katalog Francesco Pomatellis²⁾. Dosso sei nach letzterem „così conferme nel suo dipinto al carattere di Tiziano“. Er nimmt wie Baruffaldi an, daß Vasari so geringschätzig über die Brüder urteile, weil keiner

¹⁾ Pitture e sculture che si trovano nelle chiese della città di Ferrara 1770.

²⁾ Catalogo storico dei pittori e scultori ferraresi Cesare Cittadella Tom I, 1782.

der Künstler zur malerischen Ausbildung nach Florenz oder Rom gepilgert sei.

J. D. Fiorillo¹⁾ erkennt die Vorzüge beider Dossi an, Luigi Lanzi²⁾ dagegen nur die des Dosso Dossi an. Er findet in dessen Werken das Schönheitsideal des Raffael, gepaart mit dem Farbenschmelz des Tizian und der Kraft des Correggio (wobei wohl diejenige des Lichtes gemeint ist). Dann spricht er bei ihm von Reminiscenzen aus der alten Schule und führt wörtlich an: „se non che trovo nel suo stile alcun che della antica scuola non potendosi però contrastargli un inventare ed un vestire che trattiene per certa sua novita“.

Ergeht sich Selvatico in Lobsprüchen über das Kolorit des Dosso, so findet Giovanni Rosini³⁾ in dessen Schöpfungen einen solchen Reichtum der Gedanken und solch künstlerisch bedeutende Konzeption, daß keiner von den Schülern des Lorenzo Costa mit Dosso zu vergleichen sei.

Cicognara behauptet, daß Dosso sicher mit Tizian einen Vergleich aushielte, daß er großartig in der künstlerischen Auffassung sei und prächtige Farbwerte anwendete, so daß er wetteifern könnte mit den Allergrößten seines Jahrhunderts; daß ferner der Fleishton einen seltenen Schmelz aufweise und eine Durchsichtigkeit durch die Pinselführung erhalte, die an holländische Maltechnik gemahnen ließe.

Der Berichterstatter der Fresken des herzoglichen Palastes von Ferrara 1841, spricht sich über das Schaffen Dossos (gemeint kann der ältere nur sein) folgendermaßen aus: „Er schuf, seinem Naturell sich willig hingebend, in einem Augenblicke frischer Laune eine ganz neue Darstellung.“

Ein etwas unklares, sich widersprechendes Urteil gibt Professor Friedrich Müller⁴⁾, welcher Dosso Dossi folgende Zeilen widmet: „Und sind auch seine Gedanken zuweilen ungeschickt und bizarr, so sind sie doch wiederum nicht selten höchst bedeutend und schwungvoll.“

1) Geschichte der zeichnenden Künste, Bd. III. Göttingen 1801.

2) *Storica pittorica della Italia*, Ed. 4, Tom. 1—6 [Indici generali].

3) *Storia della pittura italiana*, Bd. 1—7, Pisa 1839—47.

4) *Künstler aller Zeiten und Völker*, Stuttgart 1857—70.

Wie „ungeschickte und schwungvolle Gedanken“ in einem Meister vereint sein sollen, läßt sich schwer vorstellen.

Woltmann-Wörmann¹⁾ ist sehr vorsichtig in seinem Urteil über Dosso und sagt eigentlich nur von ihm aus, daß er als der „durchaus ferraresischste Meister“ erscheine. Auch Lemolieff-Morelli²⁾ will in dem Umstande, daß Dosso stets Ferrarese in seiner Malweise geblieben ist und nur in späterer Zeit sein ferraresisches Kolorit mit dem venezianischen vertauscht habe, einen großen Vorzug sehen. Im übrigen verteidigt Lermolieff den Dosso gegen ungerechte Angriffe, wie ihn z. B. Dr. Carus versuchte, welchem wohl seine Worte gelten: „Doch niemand darf von ihm behaupten, daß sein Sinn roh und alltäglich gewesen ist . . .“ „Er verdiente es wohl, daß man ihn wieder zu Ehren bringe und ihn in das richtige Licht stelle.“

In der neuesten Zeit, ich brauche nur Autoren zu nennen wie z. B. Cittadella, Yriarte, Schlosser, Grüyer, Colasanti, — — steht der Name Dosso Dossis z. T. hoch in Ehren; nur werden ihm leider jetzt öfters, um ihn zu rehabilitieren, falsche Zuschreibungen gemacht, während man ihm früher zu viel nahm, um es dem Kunstschaffen Giorgiones, Tizians, Piombos und Garofalos einzureihen. Battista, dessen Name bei den veröffentlichten Dokumenten des Venturi öfter in den Zahlungsbüchern genannt wird als der Giovannis, erhält aus diesem Grunde z. B. bei Venturi nicht mit Recht eine bessere Rolle zugeteilt als bisher, und es werden ihm daher viele gute Bilder seines Bruders zugewiesen. Wie weit das richtig oder falsch ist, darüber sollen im weiteren Verlauf der Arbeit meine stil-kritischen Untersuchungen Aufschluß erteilen.

¹⁾ Geschichte der Malerei, Leipzig 1879—88.

²⁾ Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden, Berlin; Leipzig 1880.



Biographie der Malerbrüder

Zeitgeschichte der Dossi

Das Knospenhaft-Zarte, das Frühlingsmäßige quattrocentistischer Kunst im Cinquecento ist es zu sommerlicher Kraftentfaltung gediehen. Der Freude am Machtvollen, Majestätischen weicht der kleinliche Zug zum Intimen. Große vereinfachte und geschlossene Formen treten an Stelle der bunten Einzelbilder des Frührenaissance-Geschmackes.

Und wie in der Kunst alles auf das Kraftstrotzende der Erscheinung hinarbeitet, so sehen wir auch im politischen Leben gewaltige Menschen mit großem Können nach schier Unerreichbarem ringen. Kampf ist die Losung des 16. Jahrhunderts. Rücksichtsloses Sichdurchsetzen, Mangel an Wahrhaftigkeit und Edelsinn, ungeahnte Tiefpunkte der Moral — das sind die Schlagwörter für das Vorwärtsstürmen selbstbewußter Einzelindividuen inmitten jener doch sonst auf so hohe Zwecke hinstrebenden Zeit. Das Erhabene und Berausende eigener Machtentwicklung bei Erringung des gesteckten Zieles wird verdunkelt durch die Häßlichkeit der angewandten Mittel. Denn inmitten der herrlichen Blütenpracht des Geistes steht die große „Leichenhalle der Herzen“.

Herrennaturen proklamieren das Sichausleben, ein jeder auf seine Art. Das immermehr gesteigerte Verlangen nach individueller Freiheit führt zur Übertreibung. Die Folge war, daß die Fesseln moralischer Anschauungen gesprengt wurden. Leugnung des *Deus* Gelenden bringt jene Condottierinaturen hervor, die ohne Scheu gewissenlos dem Feinde der Heimat ebenso zu Diensten sind wie ihren Landsleuten.

Man ist gewöhnt, die Renaissanceepoche als den Glanzpunkt menschlicher Entwicklung hinzustellen. Doch trotz gewaltiger Fort-

schritte auf künstlerischem wie literarischem Gebiete zeigen sich bei genauer Betrachtung aller Orten so große sittliche Schwächen bei geistlichen und weltlichen Fürsten, daß die große Zeit der geistigen Wiedergeburt gar arg getrübt wird durch jene falsche Ansicht über individuelle Rechte.

So steht denn in der Geschichte immer noch der etwas nüchtern denkende Schwager des Cesare Borgia, Herzog Alfons I. von Ferrara, mehr Ingenieur und Kriegsmann, rauh und derb in seinem Wesen, nachlässig in seiner Kleidung, als ein, wenn auch nicht sittlich unantastbarer, so doch ehrlicher und keineswegs schlechter Charakter da. Unter seiner Regierung hat Ferrara ganz entschieden seine höchste künstlerische Blüte erlebt; hat er doch in zweiter Ehe Lucrezia Borgia, jene kluge, weltgewandte, prunkliebende Schwester des Cesare heimgeführt, welche hauptsächlich nach der künstlerischen Richtung hin in Ferrara einflußreich gewirkt hat. Alfonso selbst fand mehr Gefallen an mathematischen Studien, an Kanonenkonstruktion und Festungsbauten, als an malerischen, plastischen oder literarischen Erzeugnissen.

Abwechslungsreich war das Schicksal Ferraras, wie das der meisten italienischen Städte jener Zeit. Schon unter Borso und Hercules I. Herzogtum und päpstliches Lehen, wird es durch Alfonso I., von dem wir eben sprachen, durch den Anschluß an die Liga von Cambray 1509 und durch einen glücklichen Kampf gegen die Venezianer zu behaupten gesucht. Geschickte Verhandlungen mit Cesare und den Päpsten schützt es zunächst vor Belagerung. Doch gerade durch das treue Festhalten an der Liga verliert in der Folgezeit Alfonso von Ferrara den Titel eines Gonfaloniere der heiligen Kirche und geht seines Herzogtums verlustig, um es erst 1527 aus der Hand Karls V. nach der Eroberung Roms durch die spanisch-deutschen Truppen wieder zu erhalten.

Scheint so Ferraras wechselndes politisches Geschick infolge seiner Kämpfe und Wirren nicht eigentlich geeignet zu einer Entfaltung von Kunst und Wissenschaft, so staunt man um so mehr, hier einer hohen Kunstblüte entgegenzutreten. Und ist es denn nicht überhaupt seltsam und fast unerklärlich, daß trotz des allgemeinen Niederganges des politischen Bewußtseins, trotz des Fehlens jeglichen

moralischen Haltes unter der Herrschaft weltlicher und geistlicher Fürsten, die vor keinem Verbrechen zurückschauern, in ganz Italien, vornehmlich in Florenz und Rom, jene erstaunlichen, grandiosen, male- rischen und plastischen Schöpfungen in ihrer ganzen Reinheit und naiven Frömmigkeit, wie sie nur selten unser Auge schaut, sich aufbauen konnten? Zwar beschränkt sich eine regelrechte Kunst- entwicklung in der Renaissancezeit eigentlich nur auf Plastik, Archi- tektur und Malerei. In den literarischen Bestrebungen findet jenes stufenweise sich Emporringen zum Höchsten nicht statt, und alle- mal, wenn in der Dichtung etwas Besseres zustande kommt, ist es der Einfluß der Malerei, der bestimmend wirkt auf den höheren Grad der Schöpfungsmöglichkeiten. Zwar gab es gefeierte Dichter wie Bojardo und Ariosto. Und sie wirkten in Ferrara. Aber etwas Philis- tröses, Lehrhaftes, etwas unangenehm Schmeichlerisches, Liebediene- risches haftet namentlich der gepriesenen Dichtung Ariosts, dem „rasenden Roland“ an. Für dies Poem hat denn auch der Kardinal Hippolyt, des Dichters Brotherr, dem es gewidmet war und den Ariosto gerade in seinem Orlando in überschwänglichsten Worten lobt, wenig schmeichelhafte, ja sogar wegwerfende Bezeichnungen übrig. Man merkt, es lastet ein Druck auf dem Dichter, er braucht Mittel, um zu leben. So sucht er durch Lobreden dem Herrn sich geneigt zu machen. Das wirkt störend. Es liegt wenig Freiheit in dem sonst ganz prächtige Einzelheiten aufweisenden „Orlando furioso“. Man hat nur Freude an den dichterischen Landschaftsschilderungen, die wie ein Gemälde wirken, an jenen Märchendarstellungen, die einem farbenprächtigen Strauß vergleichbar sind, der zwar hier und da die schönsten, schimmerndsten, duftigsten Blumen aufweist, aber doch allein nur durch die Willkür des Blumenbinders zu einer gewissen Einheit zusammengefügt wird. So wirkt der Orlando statt künstlerisch gekünstelt. Es fehlt ihm die Harmonie. Das Nebeneinander der bil- denden Kunst beeinflußt in solchen Einzelbildern die poetische Schöpfung.

Im Gegensatze zu diesem gequälten Schaffen des Poeten stehen die herrlichen Werke von der Hand der ferraresischen Maler Costa, Dosso Dossi und Battista, Garofalo, Mazzolino und Carpi, die sich würdig anschließen den Altmeistern, dem Tura, Cossa und Ercole. Sie ver-

liehen der Hofhaltung Don Alfonsos nicht geringen Glanz, der dem des Musenhofes der Isabella von Gonzaga in keiner Weise nachstand. Auch mit fremden Künstlern war der Herzog in persönlichem oder schriftlichem Verkehr. So mit Michelangelo, so auch mit Raffael, dessen Vertraulichkeit so weit geht, daß der Urbinate ihm sogar von psychischen Vorgängen berichtet, die sein künstlerisches Vorwärtstreben zu behindern drohen, von seiner Melancholie, einer Wesenseigentümlichkeit, die einem bei dem welteinsamen Michelangelo verständlich ist, unerklärlich aber bei dem Liebling der Frauen erscheint, dessen Mund man nur lächeln zu sehen glaubt, dem man nur Freude und Glücksgefühl zutrauen möchte auf der Sonnenhöhe des Erfolges.

Woraus aber entsteht nun in dem einem ideellen Schaffen eigentlich abholden Zeitalter des Egoismus, des Treubruches und des Verbrechens jener Kunsteifer, jenes Hasten und Jagen nach Kunstwerken aller Art? Ist es inneres Bedürfnis, in der Kunst zu finden, was man im Leben verlor? Mit nichten. Wenigstens nur selten. Dazu war mit geringen Ausnahmen der Fürst, der Reiche überhaupt nicht mehr fähig bei der Verderbtheit, die gar zu häufig in die Erscheinung trat. Ein unglaublich niedriger, bestimmender Standpunkt ist es, der die Unterstützung der Künstler motiviert, aus dem Bedürfnis hervorgehend, sich mit Pracht und Luxus zu umgeben und es hierin anderen zuvorzutun. Ein Zurschautragen der Persönlichkeit, ein Protzenthum, das sich auch hier in Italien in der häufigeren Anbringung des Stifters im Gemälde sowie in der Vorliebe für Porträts überhaupt zu äußern scheint, ein Jagdmachen auf die allerbesten Künstler für die Ausmalung von Wänden und Decken der reichgeschmückten Paläste, um auch hier wieder glänzen zu können, das ist es, was den Künstlern Gelegenheit gibt, sich zu einer ungeahnten Fertigkeit emporzuarbeiten.

Und die Stellung des Künstlers selbst? Dürer äußerte zwar, hier in Italien wäre er ein Edelmann, daheim ein Schmarotzer. Er kannte eben Italien zu wenig und der äußere Schein blendete ihn. Auch bildet Gian Bellini, dessen Bild ihm bei dieser Bemerkung vorgeschwebt haben mag, eine Ausnahme, wie vielleicht auch Tizian, Lionardo, Raffael und Michelangelo nur zuweilen sich über ihre Herren zu beklagen brauchten. Im allgemeinen aber wurden die Künstler

behandelt, wie man etwa einen prämierten Jagdhund streichelt oder seine Freude hat über ein edles Rennpferd, das als erstes durchs Ziel gegangen ist. Das Gefühl, beneidet und bewundert zu werden, wenn dem Künstler, den man beschäftigte, ein Wurf gelang, motivierte gar oft allein die Geldspenden an den Architekten, Maler oder Bildhauer. So „künstlerisch“ empfand das Mäcenatentum der damaligen Zeit. Um auf die Dossi zu kommen, — Vasari vermeldet es ja selbst, — Alfonso hat die Brüder vielleicht nur darum hochgeschätzt, sie reicher beschenkt, weil der ältere Dosso ein liebenswürdiger, amüsanter Gesellschafter, ein geschmeidiger Hofmann gewesen ist. Man macht aus dieser Bemerkung dem Vasari einen Vorwurf, aber liegt denn nicht nach dem eben Erwähnten die Glaubwürdigkeit der Worte recht nahe?

Unter solchen Verhältnissen und Zeitanschauungen schufen die beiden Brüder Dosso ihre Werke und es nimmt wunder, daß Dosso der ältere unter derartigem Druck so echt künstlerisch empfinden konnte, sich in solch zauberhafte Märchenstimmungen hineinzusetzen vermochte, wie sie so viele seiner Gemälde atmen.

Das Leben

„Wiewohl die Malerei durch Linien Gestalt gewinnen und sich als eine wortlose Poesie geltend machen kann, so bleiben doch Malerei und Dichtkunst stets durch eine Kluft voneinander geschieden; denn jene ist stumm, diese redet; allein der Pinsel kann, was die Feder ausgesprochen, soweit der Gegenstand es zuläßt, durch Stellung, Gebärden usw. wiedergeben und ausdrücken. Deshalb fügte es ein günstiges Geschick, daß zu Ferrara gleichzeitig mit dem göttlichen Dichter Lodovico Ariosto der Maler Dosso geboren ward.“ So beginnt in der Ausgabe von 1550 Giorgio Vasari die Biographie der beiden Dossi. Und noch ungenauer gibt er das Geburtsdatum an in der von Förster übersetzten Edition, wo es heißt: „Fast in derselben Zeit, als der Himmel der Stadt Ferrara oder vielmehr der ganzen Welt den göttlichen Lodovico Ariosto schenkte, wurde an demselben Orte der Maler Dosso geboren.“

Das Geburtsjahr müssen wir also, obwohl es ungenau angegeben ist, ums Jahr 1474 setzen, in welchem Jahre am 8. Sep-

tember Lodovico Ariosto geboren wurde, da das allgemein angenommene Jahr 1479 jeglicher dokumentarischer Begründung ermangelt und erst im 17. und 18. Jahrhundert aufgestellt wurde.

Wie ungenau aber ist die Heimatsangabe. An demselben Ort, wo Ariost geboren war, soll Dosso das Licht der Welt erblickt haben? Ariost wurde bekanntermaßen in Reggio geboren. Das wenigstens sollte Vasari wissen. Aber auch für die Künstler ist Ferrara nur der Aufenthaltsort, nicht ihre Vaterstadt gewesen.

Francesco Scanelli in seinem *Microcosmo della Pittura* nimmt, um sich von dem von Vasari genannten Ferrara nicht allzu weit zu entfernen, ohne wissenschaftliche Belege dafür zu geben, San Giovanni dal Dosso im Bezirke Pieve di Cento der Kirchenstaats-Provinz und des Herzogtums Ferrara.

Baruffaldi nennt Villa del Dosso im Territorium Pieve di Cento in der Legazione di Ferrara, also den nämlichen Ort.

Luigi Napoleone Cittadella führt in seinen „*Due Dossi*“ Dokumente an und erbringt den Nachweis, daß der Geburtsort Villa del Dosso im Distrikte Mantua des Amtsbezirkes Quistello gewesen ist.

Zur Auffindung dieses Geburtsortes der beiden Künstler mußte Luigi Napoleone Cittadella erst genau den Namen des Vaters und diejenigen der beiden Söhne bestimmen.

Der Vater der Dossi wird von Baruffaldi in den ersten Exemplaren seiner *Vite* fälschlich Evangelista genannt. Diesen Namen fand der Vater des Baruffaldi in Akten. Auch gibt der Autor der *Vite* dem Vater der Dossi dieselbe Lebensdauer, welche nach Cittadellas Forschungen dessen jüngerem Sohne Battista vergönnt war, also bis zum Jahre 1548. Es liegt hier scheinbar eine assoziative Verwechslung vor, der Vertauschung des Battista und Evangelista bei den biblischen Johannes' entsprechend.

Frizzi¹⁾ weist nunmehr nach, daß ein Evangelista am 6. August 1586 gestorben sei. So alt kann selbstverständlich der Vater der Dossi nicht geworden sein. Auch ist jener Evangelista, den Frizzi nennt, ein Maler gewesen und hat nichts zu tun mit dem Vater der Dossi, der als Verwalter aufgeführt wird.

¹⁾ *Memorie per la storia di Ferrara* 1848.

In den späteren Exemplaren des Baruffaldi wird denn nun auch ein Nicolò als Vater der beiden Dossi genannt, der spenditore (Verwalter) des Herzogs Hercules I. von Ferrara war. Der Autor gibt also die hypostasierte Benennung des Vaters der Dossi als Evangelista auf und muß wohl selbst weitere Nachforschungen über die Familie des Künstlerpaares angestellt haben, die er aber nicht angibt.

Cittadella findet nun wirklich einen Nicolò, der aus Triest stammt und als Vater eines Johannes aus Villa del Dosso fungiert, in Aktenstücken erwähnt.

Am 26. August 1516 kommt sowohl der volle Name eines magister Johannes dictus Dosso, als auch dessen Vater Ser Nicolai de Villa Dossi im Districtus Mantuae Vicariatus Questelli oder Quistelli vor. Man sieht, daß der Flecken Dosso bei Mantua liegt.

Am 2. Oktober 1532 und am 19. Februar 1539 wird wiederum Johannes cognominatus Dossus, alias Dosso, als Vertreter seines Vaters Nicolai de Tridento, habitator in civitate Ferrariae erwähnt, wodurch wir des Vaters Heimatsort Trient und späteren Aufenthaltsort Ferrara kennen lernen.

1536 lebte der Vater noch, denn kein „quondam“ oder „fu“ bezeugt in einem Aktenstück seinen Tod. In diesem Jahre am 14. Februar haben wir eine Verkaufsurkunde zu Händen des Johannes filius ser Nicolai de Lutero, worin wir den Familiennamen de Lutero ersehen können.

1546 am 31. Mai wird in einem Dokument der Familienname de Constantino neben de Lutero genannt, der übrigens selten vorkommt.

Die Frau des Nicolò, Mutter der Dossi, war nach Baruffaldi Jacopina da Porta. Sie lebte noch 1539 am 24. Juli (Cittadella hat einmal irrtümlich Giugno gesetzt), wo sie in einem gerichtlich festgelegten Schriftstück erwähnt wird und von Battista in seinem Hause aufgenommen werden soll, der ihr notwendigsten Unterhalt und Kleidung gewährt, wofür Dosso Dossi sich seinerseits dazu verpflichtet, allmonatlich 20 Solidi an Battista zugunsten der Mutter zu zahlen.

Ein Sohn des Nicolai aus Trient und aus Villa del Dosso heißt also Johannes, und man muß dem Baruffaldi und den andern Berichterstattern Glauben schenken, daß er der ältere der Brüder war, solange das Gegenteil nicht durch Dokumente erwiesen ist. Daß der 1548 verstorbene Battista sein Bruder und ebenfalls also der Sohn des Nicolai von Trient gewesen ist, vernimmt man beispielsweise aus einem Aktenstücke, wo es sich um Teilung von Geld und Gut handelt, am 24. Juli 1539, wo es heißt: „Cum fuerit et sit discordia inter Magistrum Joannem alias Dossu de Luteris ex una, et Magistrum Baptistam ejus fratrem ex altera,.....“

Doch noch vor 60 Jahren war von einer Klarheit über die Namen der Brüder keine Rede. Wie man Evangelista und Battista, wie oben erwähnt, auf Grund mangelhafter Notizen vertauschte, so entstehen die heillossten Verwirrungen auch bei dem Brüderpaare selbst infolge des Umstandes, daß Johannes als gemeinsamer Name beider Brüder Dosso angenommen wurde. Da nun noch Evangelista mit hineinspielt, so erhielt denn der ältere Dosso, der auch Dosso Dossi später genannt wurde, den Namen Giovanni Evangelista, statt bloß Giovanni, der jüngere aber den Namen Giovanni Battista statt Battista.

Bei Füßlin (allgemeines Kunstlexikon 1767) wird ein Johannes Antonius Dosio angeführt, der erst 1533 geboren wurde, Bildhauer in Florenz war und bei Rafaello da Montelupo in Rom arbeitete. Auf Grund dieses Namens wurde dem älteren Dosso nun gar der Name Giovanni Antonio zugelegt.

Damit noch nicht genug, wird er in der Encyclopedia des Zani auf den Namen Bernardo getauft.

Patzak in seinem Buche über die Fresken der Villa Imperiale zu Pesaro nennt den Battista noch immer Giovanni Battista, als hätte Cittadella nicht über die Dossi geschrieben und die Namen richtiggestellt.

Dem älteren Bruder kommt also der Name Giovanni, dem jüngeren der Name Battista zu. Der Ältere erhielt fast immer von den Kunstschriftstellern den Namen Dosso Dossi zuerteilt, weil Vasari zur Unterscheidung den älteren Bruder schlechthin Dosso, den jüngeren Battista nennt. So wurde gewissermaßen der Familien-

name Dosso zum Vornamen für den Älteren. Auch ich werde mich, wie ich dies schon bei der Titelanführung tat, des Namens Dosso Dossi bisweilen neben Giovanni Dosso bei Erwähnung des älteren Dosso bedienen, weil erstere Bezeichnung jedem Besucher der Museen und jedem Kritiker ebenso geläufig, ja vielleicht geläufiger ist als der Name Giovanni.

Was durch die unklare Namensscheidung an Falschheiten in der Zuweisung von Werken, was damit an Verwirrung in bezug auf Ereignisse und Datierungen in dem Leben der Dossi in ihre Biographien und Zusammenstellungen ihrer Werke hineingelangt ist, läßt sich nunmehr leicht begreifen. Beide heißen Johannes, beide heißen Dosso und sind Söhne eines Nicolò von Trient. So ist denn eine der vielen Unklarheiten die falsche Angabe der Verheiratung.

Battista nämlich soll nach Baruffaldi und Frizzi nur allein in den Ehestand getreten sein. Baruffaldi gibt der Frau Battistas den Namen Virginia Salimbeni, deren Sohn jener Evangelista gewesen sein soll, der nach Frizzi am 6. Juli 1586 gestorben ist. Der Kommentator Baruffaldis nennt Battistas Gattin laut Dokumenten Giacoma, wahrscheinlich dasselbe bedeutend wie Jacopa oder Jacoba, deren Familienname de Cecati man nach neuester Forschung gefunden hat, und die nach Cittadella die Frau des Dosso Dossi gewesen ist. Den Evangelista hält der Kommentator vielleicht für einen jüngeren Bruder der beiden Dossi.

Frizzi, obwohl er schon Dokumente eingesehen hatte, wie aus seinem *Memorie per la storia di Ferrara* Tom IV. pag. 357 hervorgeht, richtet die tollste Konfusion an, indem er alle drei Töchter des Dosso Dossi dem Battista zuweist, was seinerseits wiederum durch die ihm fälschlich zuge dachte Giacoma erklärlich ist.

Aus einem Aktenstück vom 16. März 1557, welches nach Cittadella eine Erlaubniserteilung von seiten Camillo Pistojas an Lucrezia und Delia, die Töchter und Erbinnen des verstorbenen Giovanni Lutero detto Dosso enthält, una pezza di terra zu verkaufen, und in welchem eine Teilung oder Eintragung zur Sprache kommt agli eredi di Maestro Dosso depintore, zieht Frizzi, indem er zur Verdeutlichung, daß unter dem Maestro Dosso natürlich seiner Meinung nach Battista gemeint sei, coeredi di Battista einfügt, den

Schluß, daß Lucrezia und Delia die Erbschaft ihres Vaters Battista angetreten haben. Desgleichen bezieht er das Aktenstück von dem herzoglichen Sekretär Saracco, welches im August 1541 ausgestellt wurde, und das die Festlegung des Testaments durch Dosso Dossi enthält, auf die Testierung Battistas. Hätte er weiter in Akten geforscht, so hätte er am 31. Mai 1546 ganz deutlich die Unterscheidung der beiden Namen und das verwandtschaftliche Verhältnis, in dem Marzia, die Schwester der Lucrezia und Delia zu den beiden Dossi stand, ersehen können. Das voreheliche Kind Marzia, die Tochter des verstorbenen Johannes di Lutero, die Gattin des Fruchthändlers Baptista di Bertolino, wird hierin als Erbin des dritten Erbanteils des Dosso Dossischen Vermögens von ihrem Vatersbruder Baptista di Lutero cum presentia auctoritate et consensu bestätigt.

Wir sehen, wie verwirrt die Nachrichten über das Leben und die Schicksale der Familie Dosso sind, und wie schwer es fällt, Klarheiten in das Gewirr von Zahlen und Ereignissen zu bringen. Ich möchte daher jetzt noch einmal zusammenfassend die bisherigen Ergebnisse der Forschung aufzählen.

Giovanni und Battista de Lutero, Luteri, Lutherio oder Constantino stammen von dem Gutsverwalter Nicolò aus Trient, der bei Hercules I. von Ferrara im Dienste stand, und späterhin im mantuanischen Gebiete Besitztümer in Villa del Dosso im Amtsbezirke Quistello sein eigen nannte. Möglich ist es meiner Ansicht nach, daß diese Güter ein Geschenk des Herzogs von Ferrara waren, und nicht erst 1512 nach des Giovanni Dosso verdienstvoller Arbeit in Mantua eben diesem älteren Sohne des Nicolò geschenkt wurden, wie Cittadella annimmt, was dann doch nur den einen Lutero zur Namenstragung „Dosso“ berechtigen würde. Allerdings lag der Schluß nahe, den Gonzagas von Mantua die Schenkung zuzumuten, weil auch Lorenzo Costa im Gebiete Quistello Güter vom Herzog von Mantua erhielt. Aber schließlich ist der Verdienst des Costa für Mantua ungleich größer als der des Dosso. Also von einer andern Seite her stammt die Überweisung der Güter. Und keiner der Künstlerbrüder erhielt sie, sondern der Vater Nicolai. War nicht Isabella Gonzaga, die Herzogin von Mantua, eine estensische Prinzessin und nahe verwandt dem Hercules und Alfonso? Also können jene Güter

in estensischem Besitz gewesen sein, und sowohl Mantua wie Ferrara das Verfügungsrecht hierüber gehabt haben. Ein Aktenstück vom 2. Oktober 1532 beweist, daß Giovanni Dosso in Stellvertretung seines Vaters zur Regulierung einer Schenkung von Ackerland in Podium tätig war. Nicolò war Gutsverwalter des Herzogs von Ferrara, dies wird durch dieses Aktenstück zur Gewißheit, und er erhielt wegen treuer Dienste entweder schon von Hercules oder dessen Nachfolger Alfonso, der von 1505 bis 1539 regierte, ein Gütchen bei Villa del Dosso zum Geschenk.

Nicolòs Gattin war Jacopina del Porto. Sie lebte noch 1539 am 24. Juni; Nicolò noch am 14. Februar 1536. Das Datum der Geburt Giovanni's wäre, wie erwähnt, auf 1474 zu verlegen dem Vasari zufolge. Zani in seiner Encyclopaedia um 1800, nimmt dasselbe Geburtsjahr an. Battista mag dann, wenn überhaupt die Zahl 1479 auf dokumentarischer Basis beruht, was ich glaube, 1479 geboren sein.

Giovanni Dosso heiratete die Giacoma oder Giacopa oder Giacobba de Ceccati di Castello dell'Abazia dist^o di Rovigo, vielleicht um den 21. Oktober 1539 herum, wo die Schätzung ihrer Mitgift erfolgt. Mit ihr hatte er zwei Töchter, die Lucrezia und die Delia, die aber noch vor Giovanni's Ehe mit Giacoma von dieser geboren wurden. Marzia, die älteste seiner Töchter, stammte von einer damals mit einem andern verheirateten Frau, deren Namen die Dokumente diskreterweise verschweigen. Legitimiert wurden alle drei Kinder am 2. Juli 1535, und aus diesem Aktenstück kann man das Geburtsjahr der drei Töchter ersehen, da Marzia als elf-, Lucrezia als sechs- und Delia als dreijährig aufgeführt werden. Marzia ward 1524, Lucrezia 1529 und Delia 1532 geboren. Die Gattin Dosso Dossis Giacoma Ceccati lebte noch 1557.

Battista schloß einen Ehebund mit Giavanna detta Livia di Bartolomeo Masseti 1534 und hatte mit ihr keine Nachkommenschaft. Virginia Salimbeni, die von Baruffaldi als Battistas Gattin angeführt wird, kann vielleicht eine Geliebte und vielleicht die Mutter jenes oft genannten Evangelista gewesen sein.

Beide Brüder werden den Anfang ihrer Lehrzeit wohl in Ferrara zugebracht haben. Lorenzo Costa, den Vasari als Lehrer

nennt, kommt wohl keineswegs als solcher in Betracht. 1483 wird derselbe bereits durch die Bentivoglios nach Bologna berufen; vorher hätte er dem Dosso kaum Stunde geben können, da der junge Giovanni Lutero beim Weggange Costas erst neun Jahre gewesen sein kann und 1499, als Costa nach Ferrara wieder zurückkehrte, und sich vielleicht bis 1506 dort aufhielt, schon zu alt, um das ABC der Kunst bei Costa zu lernen. Zu dieser Zeit könnte höchstens Battista den Unterricht genossen haben, was aber keineswegs verbürgt ist.

Baruffaldi gibt an, daß Lorenzo Costas Atelier von lernbegierigen Jüngern der Kunst überfüllt war, und daß sich deshalb die Dossi nach einem andern Lehrmeister umsahen. Man weiß nicht, woher ihm die Wissenschaft kommt, und wird auch diese Tatsache in das Reich der Fabeln versetzen müssen. Vielleicht ist Domenico Panetti ihr erster Lehrer gewesen, der ja auch den Garofalo in den Anfängen der Kunst unterwiesen hat. Einflüsse anderer ferraresischer Maler sind eigentlich nur bei Battista bemerkbar, und zwar ist es Mazzolino, dessen Typenbildungen und branstig rote Fleischtöne der jüngere Dosso nachahmt.

Baruffaldi gibt weiter an, daß beide Dossi nach Lorenzo Costas Unterweisungen sechs Jahre in Rom und fünf Jahre in Venedig studienhalber sich aufgehalten hätten. Dolce hatte schon in seinem Dialog ähnliche Ansichten geäußert, nur daß er den einen in Rom, den andern in Venedig studieren läßt. Heute stellen die meisten Schriftsteller jede Reise nach Rom in Abrede. Bisweilen wird noch von Battista angenommen, daß er nach Rom gepilgert sei, und zwar im Jahre 1519. Meine eigene Ansicht neigt ganz entschieden derjenigen zu, die einen Aufenthalt des Giovanni Dosso in der Capitale Italiens annehmen will. Auch gibt es Briefe, die über den freundschaftlichen Verkehr eines der beiden Dossi (stets wird Battista genannt) mit Raffael berichten. Sollte die Verwirrung der Namen nicht auch hier ihr Spiel getrieben haben, und sollte nicht statt Battista, dem jüngeren Bruder, der begabtere Dosso Dossi die Fahrt nach Rom angetreten haben? Jedenfalls besteht ein Einfluß Raffaels auf die Werke Dosso Dossis, welcher sich nicht nur auf die Kopie der Lucia in Rovigo erstreckt, deren Gestalt einer Frauenfigur der

heiligen Cäcilie in Bologna entlehnt ist, sondern an vielen Stellungen und Typen anderer Bilder sichtbar wird. So könnte man sich z. B. ohne Raffael nicht die vier Kirchenväter in Dresden entstanden denken oder den heiligen Michael in derselben Galerie. Wie lange Giovanni in Rom war, steht nicht fest.

1501 treten die Dossi in ein näheres Freundschaftsverhältnis zu Benvenuto Tisi da Garofalo, mit dem Giovanni oder beide Brüder wohl bereits in der Werkstatt des Panetti (laut unserer Hypothese) befreundet gewesen sein könnten. Bis 1532 sollen Garofalo und die Dossi bisweilen zusammengearbeitet haben. 1507 oder 1508 tritt Garofalo seine Reise nach Rom an, und man darf wohl annehmen, daß auch der eine Dosso, mit Wahrscheinlichkeit der Ältere, mit ihm zusammen die Reise unternommen hat.

1512 ist das Datum, an welchem Garofalo nach Ferrara zurückkehrt und auch gleichzeitig das Datum, an welchem Dosso Dossi nach Mantua berufen wird, wo er am 11. April Geld für ein Bild mit elf Figuren im palatio novo apud S. Sebastianum erhält.

Nach Frizzoni¹⁾ erzählt Pungileoni in seinem umfangreichen Werke über Correggio, daß der kleine Hof von Correggio, wo der junge Allegri wohlwollende Gönner gefunden hatte, in direkter Beziehung zu Ferrara stand. Ja durch Dokumente will er beweisen, daß Correggio sogar das Bildnis Dosso Dossis ausgeführt habe. Zum Beweise, daß es noch andere Berührungspunkte zwischen den beiden Höfen gegeben habe, führt er an, daß Correggio von dem Philosophen und Arzte Joan Baptista Lombardi de Correggia ein geographisches Werk Art. Schol. Ferrariae di I. Febr. MCCCCLXXXVIII erhalten habe, das aus Ferrara stammte, wo unter dem Namen des Lombardi derjenige des Antonio Allegri unter dem 2. Zugno 1513, dem Tage der Schenkung, steht. Hier also in Mantua müssen sich Dosso und Correggio nahe getreten sein, „die beiden genialsten Maler der Emilia im Cinquecento“, wie Thode sie nennt. Thodes²⁾ Behauptung, daß manche Beziehung namentlich in der Farbe und Anordnung zwischen den frühen Werken Correggios und denen Dossos

¹⁾ Frizzoni, Königl. Museen zu Berlin etc. *Rivista storica Italiana* II, 1885, S. 618/19.

²⁾ Thode; Correggio.

wahrzunehmen sei, kann ich in einem Punkte nicht billigen. Das Kolorit Correggios ist grauer, heller und doch nicht so leuchtend und tief, wie gerade bei Dosso Dossi. Dagegen ist in der Lichtführung Correggio von bestimmendem Einfluß auf Dossi gewesen. Ich erinnere an die Madonna von Hamptoncourt sowie Maria, Josef und der kleine Christus der Borghese Villa und der Sammlung Oldenburg.

1514 sehen wir Dosso dann wieder in Ferrara tätig bei der Ausmalung eines kleinen Gemaches im Castell. Diese Jahreszahl gibt Vasari in dem Leben des Tizian an. Es ist nicht uninteressant, an dieser Stelle uns zu vergegenwärtigen, was die Brüder Dosso für ihre Arbeiten im Castell oder in den Kirchen Ferraras als Lohn erhielten. Neben der geringen Bezahlung durch Geld erhielten sie Lebensmittel wie Getreide und Bohnen, Weintrauben, Schweine, dann auch Holz zum Feuern, vielleicht auch einmal eine Waffe, wie z. B. Battista, der einen Dolch erhielt mit einem Elfenbeingriff, gefertigt von dem Schwertfeger Bernardino¹⁾.

Während der ältere Bruder 1512 nur als Dosso pictor angeführt wird, findet sich 1516 zum erstenmal der Name Magister Johannes und nicht, wie Morelli und Gruyer anführen, erst 1532. Gruyer gibt ferner an, daß 1516 bereits Dosso im herzoglichen Palaste einquartiert worden sei. Ein bestimmtes Datum steht nicht fest. Cittadellas Angabe lautet nur, daß es vor 1528 geschehen sein muß. Um 1516 aber kam Tizian nach Ferrara und zwar im Februar²⁾. Seine schönen Bacchanale mögen in Giovanni Dosso den Gedanken erweckt haben, die Werke des Malerfürsten in Venedig kennen zu lernen. Aber nicht sogleich sollte dem Giovanni der Wunsch in Erfüllung gehen. Im darauffolgenden Jahre 1517 am 13. November sehen wir ihn nach Florenz reisen³⁾.

Wie mag er hier staunend vor den farbenprächtigen Bildern des Fra Angelico, des Fra Filippo und des Ghirlandajo gestanden haben, deren zartes helles Blau, deren saftiges Rosa-Rot der bun-

1) Venturi, La galleria Estense 1883 Modena, Libri di spese di Laura Dianti e di Don Alfonso und libri dei mandati di Don Alfonso.

2) Campori, Tiziano e gli Estensi Nuova Antologia XXVII, 1874, S. 571 u. 574.

3) Libro delle Partite di Alfonso I d'Este C. R. Arch. di Stato già Estense in Modena, Bd. V, 1892, No. 65.

teren, etwas schwereren Farbgebung der alten Ferraresen eine so jubelnde Leuchtkraft entgegensetzte. Ob Andrea del Sarto auf den Schmelz seiner Farben gewirkt hat, ist schwer zu entscheiden. Der Aufenthalt war zu kurz, um mehr als einen oberflächlichen Eindruck von all den Werken empfangen zu können.

Erst am 4. Juni 1518 kommt Dosso Dossi, wie aus demselben libro delle Partite zu ersehen ist, nach Venedig, wo vor allem Giorgiones, Tizians, Palma Vecchios und Lottos Werke auf ihn Eindruck gemacht haben werden. 1523 muß Giovanni schon wieder in Ferrara gewesen sein, da in diesem Jahre von einer Zeichnung der Stadt Ferrara die Rede ist, die Dosso Dossi auf Grund eines Briefes vom 3. Oktober an Alfonso Trotto so schnell wie möglich für Isabella Gonzaga von Mantua anfertigen soll. Am 5. Juli 1524 war die Zeichnung, nach welcher ein Gemälde in Mantua in der Loggia Isabellas angefertigt werden sollte, endlich fertig. 1525 sollte dann Dosso Dossi mit dem Herzog Alfonso I. nach Spanien reisen, um das Porträt Karls V. nach dem Leben zu malen. Doch die Regentin von Frankreich verweigerte, wie Frizzi berichtet, den Durchzug.

Vom Jahre 1530 bis 1532 sind die Dossi in Trient beschäftigt, um das Castell dell' buon consiglio auszumalen. 1532 sind keine Arbeiten der Dossi in Ferrara zu verzeichnen.

In das Jahr 1530 hatte Thode¹⁾ den Weiterbau der Villa Imperiale nach dem Friedensschlusse von Cambray gesetzt, da jetzt nach beendetem Kriege der Herzog Franz Maria von Urbino erst Interesse an seinem Sommersitz gewinnen konnte. Die Bauten werden nur einige Zeit in Anspruch genommen haben und gegen 1532 wird mit der Ausmalung begonnen worden sein.

1537, datiert am 16. April, handelt ein Brief Hercules II. über des Dosso Tätigkeit im herzoglichen Palast in Ferrara, worin der Herzog den Meister ermahnt, daß er sich beeilen solle mit der Ausschmückung verschiedener Zimmer²⁾. Sonst ist im Castell von Ferrara bis 1540 nichts weiter an Arbeiten der Dossi erwähnt. Da-

¹⁾ Thode, Ein fürstlicher Sommeraufenthalt in der Zeit der Hochrenaissance. Jahrb. d. pr. Kunstslg. IX, 1888.

²⁾ Archivico storico, II. Bd. 1839, Lavori di Dosso nell Castello di Ferrara und Arch. di Stato in Modena, gesammelte Briefe von Sigismondo Draghetto.

gegen treten dort Maler wie Garofalo, Hieronymus Carpi, Biasio di Bologna, Jacomo da Faenza und Zan Tomaso Carpi auf.

Vom 24. März 1536 bis zum 9. September desselben Jahres ist Dosso Dossi in dem Sommersitz der Estensischen Herzöge Belriguardo tätig. Im Oktober, November desselben Jahres und im April, Mai 1537 hatte Dosso Zeichnungen für Teppiche zu fertigen, und das Weben derselben zu überwachen. Dazwischen fällt am 29. November 1536 die weitere Ausmalung des Schlosses Belriguardo, die er mit einem M. Albertin fortsetzt.

Am 27. August 1542 findet die Taxierung einer, für die Confraternità della Morte gemalten Altartafel, die Johannes dem Täufer geweiht war, statt, welche den Preis von 50 Scudi erzielte und an die Erbinnen Dosso Dossis ausgezahlt wird¹⁾. Vor dem 27. August 1542 ist also Giovanni Dosso bereits gestorben. Nicht 1560, wie Baruffaldi angibt, nicht 1558, wie Füßli im Züricher Künstlerlexikon vermeldet. Wie weit man Vasari glauben darf, welcher aussagt, daß Dosso Dossi die letzten Jahre seines Lebens in Untätigkeit verbrachte und von dem Herzog ein Gnadengehalt bezog, inwieweit man Baruffaldis Angaben trauen kann, der von einem Zittern der Hände infolge Altersschwäche spricht, ist schwer zu entscheiden.

Es scheidet Battista nicht 1549 wie Baruffaldi, nicht 1546 wie Frizzi angibt, sondern vor dem 24. Dezember 1548 aus dem Leben, an welchem zwei Bedienstete des Herzogs aus dem Hause des quondam Battista due botte di Vino holen, nachdem ähnlich wie Giovanni Dosso 1541, so Battista drei Jahre vor seinem Tode 1545 am 1. Dezember infolge eines Schlaganfalles, wie Baruffaldi meldet, sein Testament gemacht hatte. Er vermachte sein Gut und Geld nach Baruffaldi dem Herzog von Ferrara Alfonso (Hercules II. regierte von 1539 bis 1559, jener Alfons II. also kann damals noch nicht Herzog gewesen sein). Es war ein Dankbarkeitsakt für die Wohltaten, die ihm erwiesen worden waren. Dafür bittet er um eine ehrenvolle Bestattung. Baruffaldi gibt an, daß er in der Parocchialkirche San Paolo zu Ferrara begraben wurde.

Die gemeinste Verleumdung, die den beiden Brüdern zugefügt

¹⁾ Ad relationem existimationes Anconae . . . Sancti Johannes Baptistae, Cittadella, J. due Dossi.

wurde, ist der Verdacht, sie hätten den Pordenone, der 1539 ganz plötzlich, kurz nach seiner Ankunft in Ferrara, von einer bösen Krankheit heimgesucht wurde, aus Neid, um sich des Nebenbuhlers zu entledigen, durch Gift beiseite geschafft. Im Künstlerlexikon von Nagler steht zu lesen, daß Vasari die Dossi im Verdachte der Tat gehabt habe, und Lanzi meint, daß die Ferraresen jedenfalls die Stelle, wo Vasari dies erwähnt, nicht gelesen haben könnten, da sie sonst wohl die Dossis sicher verteidigt hätten. 1546 aber sprach den Verdacht, daß Pordenone an Gift gestorben sei, bereits der friulanische Dichter Marc' Antonio Amalteo in einem Epigramme aus (siehe Campori).

Was die Charakteristik der beiden Künstler anlangt, so wird damit Ansichten operiert, die größtenteils nicht richtig sind. Als ob der äußere Schein der Frömmigkeit den wahren Glauben oder die edle Gesinnung dokumentieren könnte, als ob beispielsweise die Habgier oder Gehässigkeit, die ein Künstler im Privatleben zeigt, auch immer einen Schluß auf dessen mangelhafte Fähigkeit beim künstlerischen Schaffen zulassen könnte und vice versa! Aber so war die Ansicht, namentlich bei Baruffaldi. Battista war der schlechtere Künstler — ergo — ist sein Charakter böseartig. „Er beneidet den Dosso, er spielt ihm allerhand Schabernak, er bedroht ihn, er versteckt sein angefangenes Altarbild von St. Andrea, damit er es ja nicht vollende. Er maßt sich Figurendarstellungen an, statt sich mit Landschaften zufrieden zu geben, und verdirbt damit den Ruf auch des älteren Dosso z. B. in Pesaro.“ Allerhand amüsante Legenden, auch z. B. daß die Brüder infolge gegenseitiger Feindschaft niemals miteinander sprachen, sondern das Allernotwendigste sich auf die Wände der Zimmer schrieben, die sie ausmalen mußten, erzählt im Plaudertone Baruffaldi. Und mit dem größten Vergnügen wird auch von Berichterstatlern der späteren Zeit dieses füllende Beiwerk als Lückenbüßer für die mangelnden positiven Kenntnisse angewendet. Ja, man geht so weit (und wieder ist es Baruffaldi), dem Battista einen Buckel und ein grundhäßliches Gesicht anzudichten. Und selbst der Stich des Luigi Ughi zeigt das Bestreben, dem literarischen Bilde zeichnerisch möglichst nahe zu kommen, indem er dem Battista ein recht scharfes Kinn, etwas verkniffene Nasenflügel und bitter-

bös heraufgezogene Brauen gibt. Im Gegensatz zu dieser schlechten Beurteilung Battistas werde ich den zu seinen Gunsten sprechenden Beweis erbringen, daß Dosso Dossi der Charakterlosere der Brüder gewesen ist, welcher Battista nur zu großem Danke verpflichtet sein mußte. Jedenfalls war Giovanni der Amüsantere, Geistreichere und beim Herzog Beliebtere der zwei Brüder, wie aus Vasaris Biographie hervorgeht. In Geldangelegenheiten scheint bei ihm oft die größte Unordnung geherrscht zu haben. Und Gutherzigkeit und ein wenig Schwäche mögen die Grundeigenschaften seines Wesens ausgemacht haben. Er muß oft in Geldverlegenheiten geraten sein, bei welcher Gelegenheit ihm zunächst seine spätere Frau, wie aus einem Aktenstück vom Oktober 1539 hervorgeht, zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Anlässen Geld gegeben hat, dann aber auch Battista ihm helfend beigesprungen ist. Am 24. Juni 1539 nämlich steht in einem Dokument zu lesen, daß eine Teilung des Vermögens stattfinden sollte und Battista hierbei eine gebuchte Schuld des Bruders aus Anlaß von Farbenmaterialien, deren Hälfte er, Battista, für Dosso ausgelegt habe, gerichtlich feststellen läßt und ordnungsgemäß bei der Teilung verrechnet, wobei ersichtlich wird, daß Magister Johannes wohl seine Schulden nicht hat bezahlen wollen oder bezahlen können, weshalb Battista den Rechtsweg beschreiten mußte. Es steht außerdem da, daß Dosso Dossi dem Bruder recht dankbar sein könnte dafür, daß er ihn vor Schulden bewahrt habe (*indemnum ipsum Joannem a debitis conservaverit Battista*). Daß Battista, wenn er auch energisch auf seinem Rechte bestand, doch keine feindseligen Absichten oder irgendein Gefühl des Hasses gegen Dosso Dossi oder seine Nachkommen hegte, beweist sein Interesse, mit dem er (der selbst vielleicht nur den unehelichen Sohn Evangelista hatte) mit echtem Familiensinn sich seiner Nichte Marzia bei der Erbschaftsregulierung annahm, die am 31. Mai 1546 für diese stattfand. Auch der Umstand, daß er die Mutter zu sich nimmt, wie aus einem Schriftstück vom 24. Juli 1539 hervorgeht, zeugt dafür, daß er mit Liebe an der Familie gehangen hat, während Dosso nur durch Geld der Mutter Unterstützung angedeihen läßt.

Der Vorwurf, daß er, Battista, den Bruder in seinem Testament nicht zum Erben eingesetzt hätte, zeigt die ganze Willkür und Ge-

schichtsfälschung, deren sich Baruffaldi und andere schuldig machen, eine Behauptung, die Vasaris Märchen gleichkommt, welches den Andrea del Castagno seinen Gefährten Domenico Veneziano erschlagen läßt, nachdem er ihm das Geheimnis der Öltechnik entlockt hat, obwohl in Wahrheit der angeblich Ermordete ganz friedlich seinen Mörder überlebte. Auch Battista überlebte den Dosso Dossi und war somit nicht imstande, zugunsten oder ungunsten seines Bruders sein Testament zu machen.

Ein wenig Zweifel muß man auch in die Angaben setzen über die Selbstbildnisse der beiden Dossi. Das Bildnis des Battista will Baruffaldi selbst als Kind bei dem damals berühmten Antiquitäten-sammler Alfonso Gioja gesehen haben, der eine Menge ferraresischer Erinnerungsstücke sein eigen nannte. Dieser hätte ihm das Bild zum Zeitvertreib besehen lassen (*per trastullo da vedere*). Dieses Gemälde nun muß Battista dargestellt haben mit häßlichen Gesichtszügen, stumpfer Nase, spärlichem Bartwuchs, gebeugter Haltung und schiefer Schulter; das Haupt mit ungeordnetem, wirrem Haar bedeckt. Unter seinem Bildnis, welches ganz im Profil auf Holz gemalt war, soll ein humoristisch-bitteres Hohngedicht auf ihn selbst angebracht gewesen sein.

Batista Doxo
in carne e in oxo
con la tavoletta
feci mia faccia bella MDXL.

Nun betrachte man einmal auf dem Doppelbildnis der beiden Dossi welches von der Hand Luigi Ughis stammen soll, das Gesicht Battistas, so wird man zunächst keine Stumpfnase noch besondere Häßlichkeit bemerken, man sieht einen sehr energischen, bartlosen Männerkopf mit etwas scharfen Zügen, statt der angegebenen Karrikatur, die man erwartet. Dosso Dossi nun soll im Gegensatz hierzu ein wohlgebauter Mann mit schönen Gesichtszügen, hoher Stirn, wallendem Bart, blauen Augen und heiterem Ausdruck gewesen sein. Eine goldene Kette, das Zeichen des Ritters, soll er nach Baruffaldi um den Hals und auf jenem Selbstbildnis von ihm einen goldenen Ring auf dem Zeigefinger getragen, sowie einen Pinsel in der Hand gehalten haben, auf dessen Schaft die Worte gemalt

waren: Ego Doxius MDXLII. Das Datum würde mit dem Todesjahre Dosso Dossis übereinstimmen. Vor dem 27. August dieses Jahres muß er, wie erwähnt, aus dem Leben geschieden sein.

Doch es liegt hier nicht die Aufgabe vor, den Baruffaldi in bezug auf die Echtheit jeder seiner Angaben zu prüfen, und ich begnüge mich damit, im vorangegangenen die wenigen Legenden und zweifelhaften Angaben bereits kurz angedeutet zu haben. Daß es Hader zwischen den beiden Brüdern tatsächlich gegeben hat, besagt das Aktenstück vom 24. Juli 1539, wo unter anderem zu lesen steht: Cum fuerit differentia, dissensio et lis et discordia zwischen den beiden Brüdern. Aber wer der Streitsüchtige war, ist auch hier noch nicht erwiesen. Nur eins ist klar, was schon erwähnt wurde, — in ordentlichen Verhältnissen lebte Battista, während Giovanni Dosso mit dem Gelde nicht umzugehen verstand, ein Mangel, der vielen wahren Künstlern auch heute noch anzuhaften pflegt. Wie wenig er sich um die konventionelle Moral bekümmerte, zeigt der unerlaubte Umgang mit zwei Frauen, von denen die eine gar verheiratet war. Aus diesem ungeordneten Lebenswandel Dosso Dossis, aus dieser moralischen Schwäche heraus aber einen Schluß ziehen zu wollen auf das künstlerische Schaffen dieses Meisters, Analogien nachzugehen zwischen dem Charakter einerseits und der künstlerischen Anlage andererseits, dürfte wohl jeder als verfehlt betrachten müssen. Und doch verfuhr man ähnlich bei Beurteilung des Battista, bei welchem man in umgekehrter Folge aus seinem unbedeutenden Talente, aus seinen mangelhaften Werken, einen schlechten, böswilligen, gehässigen Charakter abzuleiten suchte.



Stilkritische Untersuchung der Bilder

Die Güte eines Künstlers kann man am besten bei der Beurteilung des Figürlichen erkennen, weil sich hier zeichnerische Mängel viel unangenehmer bemerkbar machen als in der Landschaft, weil die Ähnlichkeit, die Schönheit oder der Ausdruck eines Antlitzes von einem jeden richtig geführten Pinselstriche abhängt, und jede falsche Verkürzung, jede Proportionslosigkeit, mag sie in der Bildung des Gesichtes selbst vorkommen, oder sich zeigen im Verhältnis der Glieder zum Körper, die Harmonie des Ganzen ungemein beeinträchtigt. So fangen wir auch bei der Trennung der künstlerischen Malweise beider Dossi mit der figürlichen Darstellung an, und wir finden durch die vergleichende Stilkritik auf den ersten Blick so mannigfache und bedeutende Qualitätsunterschiede, daß es Wunder nimmt, wie man eine so ordnungslose Vermengung der beiden Künstlerindividualitäten jahrhundertlang hat aufrecht halten können. Einem geistvollen Maler, der die Formensprache und Farbengebung so meisterhaft beherrschte wie Dosso Dossi, gab man viele mittelmäßige Werke seines Bruders und Gehilfen, der denselben Beinamen Dosso trug, und wie wir sahen, auf Grund einer falschen Hypothese gar noch den Vornamen Johannes mit dem des älteren Dosso gemeinsam getragen haben soll. So wurden auch manche guten Werke des Klassikers der ferraresischen Kunst dem weniger talentvollen, erfindungsarmen Battista zugeschrieben, der erst mit Hilfe der Unterweisungen durch den Bruder und infolge dessen glänzenden Vorbildes zu einer gewissen Bedeutung heranreife und auf Grund der geistreichen Entwürfe Giovanni die Befähigung erhielt, hernach als dekorativer Künstler bisweilen auch selbständig bei der Ausmalung von Palästen oder von Tafelbildern an die Arbeit zu

gehen. Als leidlichen, aber keineswegs guten Porträtisten werden wir ihn erst in der Spätzeit kennen lernen.

Schon Vasaris Biographie legt den Hauptakzent auf Dosso Dossi, dessen Landschaftskunst gerühmt wird, während Battista bei ihm zu einer Nebenperson zusammenschumpft und nur als Mitarbeiter bei den Fresken erwähnt wird. Er nennt ein Bild des Dosso Dossi, eine Altartafel für die Kathedralkirche von Ferrara.

Baruffaldi beschreibt sie. Sie stellt den heiligen Bartholomäus, Johannes den Evangelisten, das Evangelium schreibend, den Pontecchino della Sale und noch einen andern Stifter dar. Venturi identifiziert richtig dieses Bild mit dem noch heute in der Sammlung des Fürsten Chigi befindlichen Gemälde gleicher Darstellung¹⁾. In diesem Gemälde hat man ein von einem Zeitgenossen genanntes, gut erhaltenes, echtes Werk des Dosso Dossi aus seiner besten Schaffensperiode vor Augen. Was im 17., 18. und 19. Jahrhundert von Werken genannt wird, ist Ansichtssache, der gegenüber man sich skeptisch verhalten muß. Es ist nunmehr meine Aufgabe, von den für die beiden Dossi überhaupt in Betracht kommenden Bildwerken zunächst diejenigen herauszuschälen, welche die dem Chigibilde Giovanni Dossos ähnlichen stilistischen Merkmale aufzuweisen haben. Auf Grund der so dem Dosso Dossi zuerkannten echten Bilder finde ich dann, schrittweise vorgehend, die übrigen seinem Kunstschaffen einzureihenden Gemälde. Es werden sich eine Reihe z. T. ausgezeichnete Werke ergeben, denen man jene Arbeiten gegenüber setzen muß, welche in Kolorit und Komposition gewisse oberflächliche Ähnlichkeiten aufweisen, die aber bei näherem Zusehen allenthalben zeichnerisches Unvermögen, Proportionslosigkeit, perspektivische Unkenntnis und gröbere Technik bekunden sowie fast stets ein kleineres Format zeigen. Es sind dies die Werke Battistas. Für sie bildet, wie wir gleich sehen werden, der Hieronymus in Wien den Ausgangspunkt.

Nun könnte man mir den Einwurf machen, ich müßte für Giovanni Dosso mit dem Hieronymusbilde in Wien die Stilkritik beginnen, welches ja bisher von allen Kunsthistorikern infolge des

¹⁾ Venturi, Tesori d'arte inediti di Roma, Rom 1896.

„D“ mit dem Knochen als gezeichnetes Werk des Giovanni angeführt wurde. Dem gegenüber bemerke ich, die hauptsächlichsten Charakteristika auf später verschiebend, daß ich dies Bild dem Battista, der ebensowohl wie sein Bruder das Monogramm angewandt haben kann, zuschreiben muß.

Ein anderes Gemälde, das man als durch eine Bezeichnung gesichert betrachten könnte, kommt meinem Dafürhalten ebensowenig in Betracht. Es ist das Cosmas- und Damianbild der Borghese, auf welchem von Morelli¹⁾ eine humoristische Signierung Dossos in dem auf einer Salbbüchse befindlichen „onto D“ (man soll osso ergänzen) gleich Knochenfett entdeckt wurde. Diese Interpretation ist willkürlich; mit größerem Rechte dürfte man „onto Damiani“, d. h. Salbe des Damian lesen, da die Büchse sich zu Füßen dieses Heiligen befindet. Wir werden sehen, daß das Bild weder von dem einen, noch dem andern der Dossi herrührt.

Im Privatbesitz des Verfassers befindet sich ein Bild, welches ein ähnliches „D“ mit dem Knochen zeigt, wie auf dem Hieronymusbilde, nur kleiner, von welchem man als einem Werke Battistas vielleicht seinen Ausgangspunkt zur Stiluntersuchung nehmen könnte. Es stellt den gleichen Gegenstand dar, der in Parma behandelt wird, nämlich die Verleihung des Wappens vom schwarzen Adler durch den Kaiser Friedrich III. an den Astronomen Bianchini unter Assistenz des ferraresischen Herzogs Borso von Este im Jahre 1450 und geht stofflich und kompositionell auf eine Miniatur des Cosmè Tura in einer Handschrift der Bibliothek von Ferrara zurück. Jedoch auch dieses Bild muß ausgeschieden werden für die Stilvergleichung, da infolge der Entlehnung der Figuren aus der Miniatur die Stileigentümlichkeiten nicht prägnant genug hervortreten können.

Eine Möglichkeit noch bliebe übrig, nämlich den Ausgangspunkt vom Modeneser Bilde der heiligen Nacht zu nehmen, welches von Venturi dem Battista zugeschrieben wird. Stichhaltige Gründe, die ich bei der Einordnung und Beschreibung dieses Bildes des näheren auseinandersetzen werde, bewogen mich aber, dasselbe dem Dosso Dossi zuzuschreiben, so daß auch dieses Gemälde nicht als stilistische Grundlage dienen kann.

¹⁾ Die Galerie Borghese.

So bleibt nach all diesen Erörterungen für Giovanni Dosso nur ein einziges Werk als Ausgangspunkt übrig, nämlich das Bild beim Fürsten Chigi in Rom. Für Battista aber das Hieronymusbild in Wien.

Giovanni Dosso sicher zuzuweisende Gemälde

Das erste historisch fixierte Bild, welches wir mit Sicherheit dem Dosso Dossi zuschreiben können, ist, wie schon erwähnt, die Altartafel beim Fürsten Chigi in Rom¹⁾. Sie stellt den sitzenden Bartholomäus rechts²⁾, den das Evangelium schreibenden, visionär nach oben schauenden Johannes links, und links von diesem, durch eine Mauer von ihm getrennt, im Hintergrunde noch zwei andere Figuren dar. Als Hauptfarben kommt das blaue Obergewand des Bartolo, dessen orangefarbener Mantel, das grüne Oberkleid des Johannes und sein roter Mantel in Betracht.

Dies Gemälde befand sich, bevor es nach Rom gelangte, in der Kathedralkirche zu Ferrara und wurde am 1. März 1527 daselbst aufgestellt. Baruffaldi und die Kunstschriftsteller der neuesten Zeit haben daran festgehalten, daß der Stifter dieser Tafel Pontechino della Sale sei. Welche von den beiden hinteren Figuren man aber damit zu identifizieren habe, wird nicht angegeben. Die eine Figur ist in Dreiviertelwendung und die andere in Profilstellung des Kopfes dargestellt. Das vornbefindliche Antlitz in der Dreiviertelansicht zeigt unleugbare Ähnlichkeiten mit dem Porträt des Herzogs Hercules I., welches sich in der Galerie zu Modena befindet. Die Kleidung zwar ist für den Estensischen Fürsten zu wenig vornehm. Doch Willkürlichkeiten sind Dosso Dossis Wesen eigentümlich. Sollte nicht vielleicht der Gedanke, die Harmonie der Stimmung zu stören, ihn bewogen haben, statt des prunkvollen Zeitkostüms den Fürsten lieber in ein anspruchsloseres Gewand zu hüllen gemäß der feierlichen Einfachheit dieser Santa Conversazione? Auch Venturi hat ja in der später

¹⁾ Venturi, Tesori d'arte inediti di Roma, Rom 1896 und Vasari Vite de pittori.

²⁾ Gemeint ist hier, wie auf allen folgenden Bildern, der Standpunkt des Beschauers.

noch zu besprechenden Tafel der heiligen Nacht von Modena, den in einfache Gewänder gehüllten Josef mit dem Herzog Alfons I. identifiziert. Der Profilkopf gehört unter solcher Voraussetzung dann dem Pontechino an. Könnte man nicht annehmen, daß Freundschaft oder Dankbarkeit den della Sale bewogen habe, den herzoglichen Freund in seinem Bilde darstellen zu lassen?

Das Gesicht des Johannes zeigt eine durch den Schatten noch mehr hervorgehobene Vierecksform in Dreiviertelansicht und starke, ziemlich flache Brauen über den Augen, deren feuchter Blick, wie wir noch sehen werden, dem Giovanni eigentümlich ist. Die Lider sind scharf gezeichnet. Der geöffnete Mund, der die Oberzähne sehen läßt, ist ein ebenfalls noch oft vorkommendes Merkmal für Dosso Dossis Stil. Der Fast-Profilkopf des Bartolo zeigt den eben erwähnten feuchten Blick, eine scharf gebogene edle Nase in der Art, wie Giovanni sie gern darzustellen pflegt, und etwas wulstige Lippen. Die Fleischfarbe aller Figuren weist ein gelbstichiges Rosa auf im Gegensatz zu Garofalo, der grünlich-graue Töne, und im Gegensatz zu Mazzolino, der kupferrote, branstige Töne anwendet. Keineswegs aber ist die so weit verbreitete Meinung richtig, Dosso Dossis Fleishton sei ziegelrot. Nur Battista hat solche Töne bisweilen in seinen Köpfen, weil er von Mazzolino beeinflusst wurde. Eine späterhin von Dosso Dossi gern wiederholte Eigenart, die Gewandenden am Halse zu lüften und die Ecken sich umbiegen zu lassen, zeigt sich hier beim Evangelisten sowie beim Bartholomäus auf's deutlichste. Die Attribute der beiden Heiligen, der Becher des Evangelisten Johannes, und das Marterinstrument des Bartolo, das Messer, liegen auf dem Erdboden, eine Eigentümlichkeit, die noch oft bei Giovanni wiederkehrt. Oberhalb des Messers befinden sich die beiden Buchstaben „S. B.“, die wohl auf Sanctus Bartholomäus zu deuten sind.

Wäre die Datierung nicht vorhanden, so würden wir dies Gemälde dennoch in die spätere Periode des Meisters setzen müssen, da der Kontrast- und Bewegungsreichtum in der Armstellung sowie im Stand- und Sitzmotiv, welcher der Hochrenaissance so geläufig ist, bereits in meisterhafter Weise seine Anwendung findet. Ob die Gestalt der Sappho in Raffaels Parnass auf die Stellung des Bartolo eingewirkt haben kann, mag dahingestellt bleiben.

Was nun an koloristischen Feinheiten bei diesem Bilde zu bemerken ist, läßt den Vorwurf, Dosso Dossi habe, wie alle anderen Ferraresen, ohne tieferes Verständnis planlos die Farben hart nebeneinander gestellt, als hinfällig erscheinen. Ein besonderes Merkmal für Giovanni soll der Farbakkord Grün, Rot und Gelb sein, so berichtet Woltmann-Wörmann¹⁾. Auf Grund dieser angeblichen Lieblingsfarben Dosso Dossis hat nun wie Patzak²⁾ ausführt, Thode³⁾ z. B. verschiedene Fresken der Villa Imperiale dem Meister zugeschrieben. Das ist nicht ganz richtig. Durch das Anwenden dieser Farbenzusammenstellungen ist man wirklich noch nicht imstande, die Bilderbestimmung an Dosso Dossi vorzunehmen. Ich nenne nur Raffael, Fra Bartolomeo, Ortolano, Abate, Ramengni — haben sie nicht alle ebenso, wie die Mehrzahl der Lombarden, jene selben Farbzusammenklänge?

In dem Chigibilde fehlt z. B. schon die strohgelbe Farbe, welche Woltmann-Wörmann als charakteristisch für Giovanni Dosso anführt. Das Entscheidende ist eben nicht allein das Vorkommen bestimmter Farben, sondern die erstaunlich feinen Nuancierungsmöglichkeiten, mit denen Dosso Dossi operiert. So wird Rot und Grün bei der Gewandung des Johannes durch die gelbstichige Nuance gebunden. Nicht nur der Umstand, daß Orange und Blau bei der Bekleidung des Bartolo gleichfalls komplementäre Farben sind, erzeugt einen harmonischen Zusammenklang, sondern das Entscheidende für das ästhetische Wohlgefallen an diesen Farben erklärt sich daraus, daß sie durch Beimischung eines grauen Tones, ohne dabei die Leuchtkraft zu dämpfen, einander in der Nuance näher gebracht worden sind. Als Beispiel der schlimmsten Vernachlässigung gerade solcher feinen Abtönungen auf eine bestimmte Mittelfarbe, dürfte Innocenzo da Imola dienen, der zwar auch eine große Leuchtkraft der Farben, aber eine unerfreuliche Buntheit und Härte im Kolorit besitzt. Weiterhin bemerkt man auf dem Heiligenbild beim Fürsten Chigi, daß der ältere Dosso auch die raumwirkende Kraft der Farbe kennt, und zur plastischen

1) Wörmann, Geschichte der Malerei.

2) Villa Imperiale zu Pesaro.

3) Ein fürstlicher Sommersitz in der Zeit der Hochrenaissance, Jahrbuch IX, 1888.

Herausarbeitung der bekleideten Figur, das Zurücktreten der kalten Farbe, gegenüber der warmen sich zunutze macht. Mit großem Verständnis hat er so die Mäntel der beiden Heiligen rot und orange gemalt, den Gewändern dagegen die kalten grünen und blauen Töne verliehen. So erscheinen die Mäntel unserem Auge näher gerückt, was der Tiefe des Bildes sowie der Lebendigkeit der Darstellung ungemein förderlich ist.

Die Landschaft, auf deren Charakter ich in einem gesonderten Kapitel noch näher eingehen werde, zeigt auf diesem Bilde den Einfluß des Giorgione. Das kreidige, für Dosso, wie wir sehen werden, so bezeichnende Licht, welches die Landschaft durchflutet, die Eigentümlichkeit, die Architekturen mit hellrosa, hellblauen und hellgelben Tönen zu lasieren, kommt hier sehr fein zur Anwendung. Auch die Laubbehandlung im Hintergrunde weist jene hellgelbgrünen Lichte auf den bläulich-grau-grünen Laubmassen auf, wie wir dies noch in der Folgezeit in Giovanni Dossos Werken öfter finden werden.

In der Galerie Dresden befindet sich eine Vision der vier Kirchenväter in großem Format, über deren Aufstellung im Dom zu Modena wir eine historische Notiz haben¹⁾. Sie fand am 20. November 1532 statt.

Unter August III. von Sachsen kam diese herrliche Altartafel in die Dresdner Galerie für den Preis von 100000 Zechinen aus der Sammlung des Herzogs Franz III. von Modena.

Das Bild zeigt auf der rechten Seite eine Gruppe von drei Figuren, den sitzenden Papst Gregor, und hinter ihm in stehender Stellung Ambrosius und Augustinus. Links Hieronymus und Benedikt von Nursia. In Wolken zeigt sich die Erscheinung, über welche die Kirchenväter disputieren. Es handelt sich um die unbefleckte Empfängnis der Maria. Der Herrgott segnet die auserkorene Jungfrau, die die Mutter des Heilands der Welt werden soll. Engel jubilieren und bringen Lorbeerzweige heran. In der Mitte des Bildes öffnet sich der Blick auf eine, in der Technik ganz dem Chigibilde verwandte Landschaft mit jener bereits beschriebenen Laubbehandlung der Hintergrundsbäume, jenen farbigen Lasuren über den Architek-

¹⁾ Chronik des Lancelotto.

turteilen und mit demselben kreidigen Licht. Der Boden im Vordergrund zeigt eine ausgesprochene graue Färbung und eine Menge hingestreuter Steinchen, Eigentümlichkeiten, die uns noch später bei Werken des Dosso Dossi begegnen werden. Kopfhaltung und Typus des Augustinus zeigen eine auffallende Verwandtschaft mit dem Bartolo des vorher besprochenen Bildes. Auch hier wie zuvor sind z. B. trotz des Aufeinanderprallens von Blau und Rot in der Gewandung des Hieronymus, koloristische Feinheiten zu bemerken. Weder sind diese beiden Farben in knalliger Nuance gegeben, noch fehlt die Überlegung, daß eine Mittelfarbe durch Beimischung erzielt werden muß. Hier wird diese Vermittlung durch Gelb hervorgebracht. Der Mantel wird ziegelrot, das Gewand aber zu einem grünstichigen Blau. Es ist kaum nötig, daran zu erinnern, daß auch hier wieder der Mantel, als dem Beschauer am nächsten liegend, der plastischen Wirkung zuliebe die warme Farbe erhält. Zu erwähnen sei nur noch die systematische Verteilung der Farben, so daß man ein koloristisches Kompositionsschema aufstellen könnte.

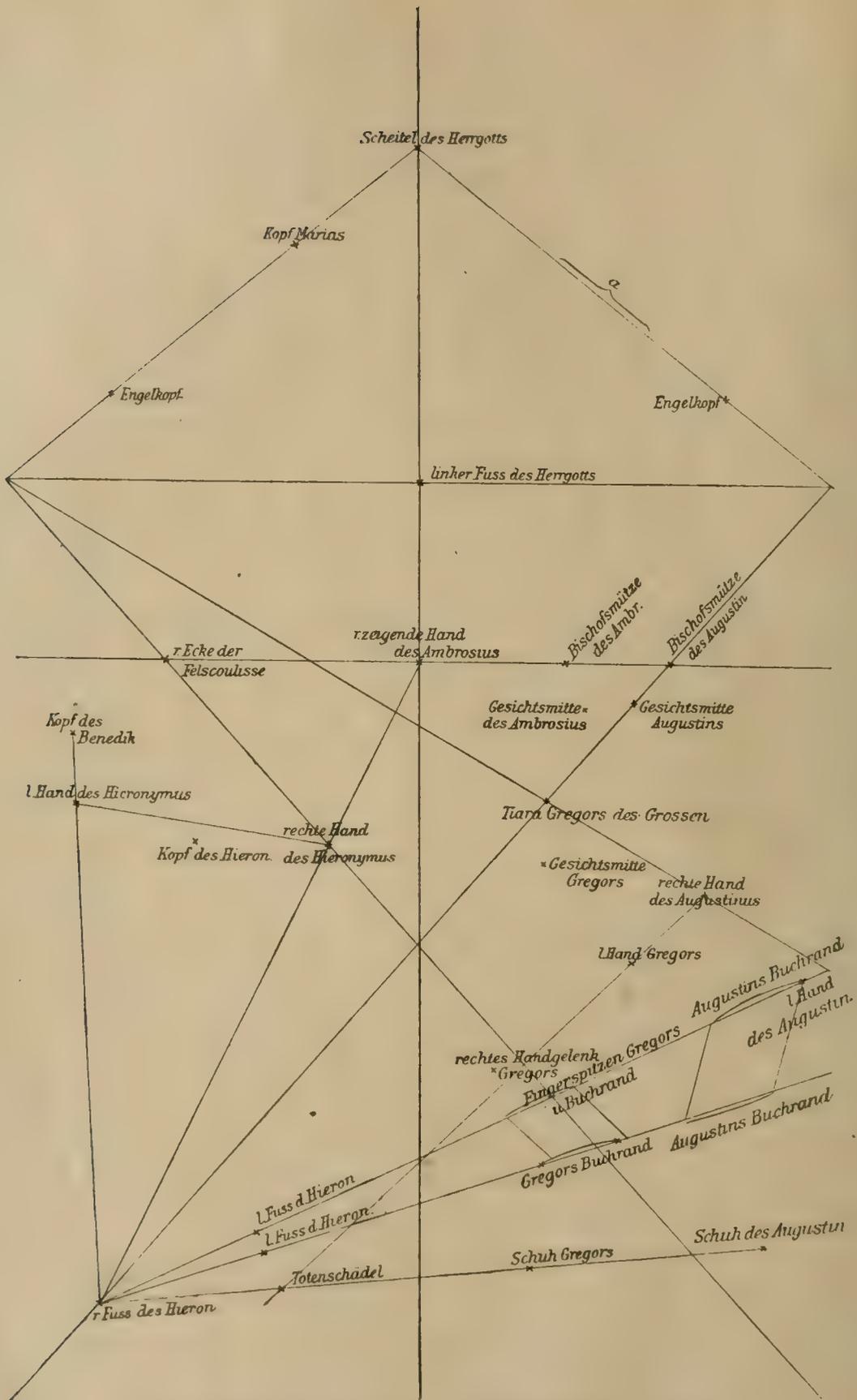
Das ganze Gemälde zeigt eine vornehme Zurückhaltung im Affekt. Der Formenkünstler, der sich an Raffael gebildet hat, erweist sich nicht nur in der Figur des heiligen Augustinus, welche der ins Buch deutenden stehenden Gestalt des Gelehrten in der links befindlichen Gruppe der Schule von Athen sehr ähnlich ist, auch die Figur des Ambrosius findet ihre Parallele in der gen Himmel weisenden Gestalt der Disputa, aber auch im Platon der Schule von Athen. Etwas ganz Neues aber und Ureigenes zeigt sich in der so ungewein ruhigen, staunenden Gebärde des Hieronymus, des Gregor und der segnenden Hand des Allvaters. Diese Handhaltung, so primitiv sie sein mag, ist ungekünstelt und außerordentlich bestimmt im Ausdruck. Man wird unwillkürlich an Gesten bei Giotto erinnert, die in ihrer rührenden Einfachheit den erstaunlichsten Eindruck der Wahrscheinlichkeit in uns wachrufen. Ich denke vor allem an das Bild der Auferstehung des Lazarus. Die Art der Fingerstellung bei solcher Gebärde ist, wie wir noch sehen werden, typisch für des Giovanni Handschrift.

Garofalo läßt bei solchen Affekten sich die Hand stark ausstrecken, so daß die Innenfläche gespannt ist und dadurch die Gelenke stark markiert werden. Auch zeigt er des öfteren Abspreizungen

der Finger nach vorn oder hinten, mit andern Worten eine größere Variation. Bleiben die Finger in einer Fläche, so faßt er dann meist die beiden mittelsten Finger zusammen und läßt den kleinen und den Zeigefinger sich abspreizen. Dosso dagegen krümmt nur leicht die Hände und zeigt fast stets die gleiche Entfernung der einzelnen Finger voneinander.

Wie wohl überlegt Dosso Dossis Kompositionsweise ist, kann man besonders an diesem Bilde am leichtesten erkennen. Dreiecksbildungen sowie andere Linienbezüge, namentlich auch die Anwendung der Diagonale als Kompositionsrichtung, zeigt ihn hier als einen erstaunlich begabten Künstler (siehe Abbildung des Kompositionsschemas), der trotz der so geometrisch abgewogenen Komposition dennoch kein akademisch starres Werk in seiner Vision der Kirchenväter geschaffen hat. Er hat es verstanden, das ästhetische Wohlgefallen an klaren Linienbezügen harmonisch der meisterhaften Modellierung sowie der Raumwirkung der Farbe anzupassen. Auch der psychologische Einschlag, die Vornehmheit der Auffassung und die Belebung und Bewegtheit der Figuren zeigen das Gepräge einer künstlerischen Anschauung, bei der Form und Stoff, durchdrungen durch das rechte Gefühl, zu innerlicher und äußerlicher Einheit gelangen.

Die Pinacoteca de Concordi zu Rovigo bewahrt eine thronende Madonna mit verschiedenen Heiligen. Engel breiten einen Vorhang über die Lehne des Stuhles. Der erste Eindruck, den das Bild in seinem Kolorit auf den Beschauer ausübt, bewirkt ein assoziatives Erinnern an die Farbgebung im Chigibilde. Und zwar geht der Andreas des Rovigobildes in der Farbe seiner Gewänder auf den Bartolo des Chigibildes zurück. Auch die übrigen Farbzusammenstellungen sind dem Dossoschen Geschmack entsprechend, und der Fleischtön zeigt jene gelblich-rosa Tönung, von der ich bereits gelegentlich des Chigibildes gesprochen habe. Der Paulus, welcher vor den Stufen des Thrones sitzt und betuernd die Hand auf die Brust legt, erinnert nicht bloß im Sitzmotiv, sondern auch im Typus auffallend an den Bartolo des Chigibildes. Die Handhaltung der Madonna zeigt jene in den Kirchenvätern besprochene, noch oft wiederkehrende Gleichmäßigkeit der Finger-



Kompositionsschema der gr. Kirchenväter Dresden.

abstände. Ähnlich ist die rechte Hand des Paulus gebildet. Die graue-Färbung des Bodens mit den Steinchen gemahnt ebenfalls an die Kirchenväter. Das Bild hat durch dreimalige Restauration arg gelitten. Darauf wird man wohl die Verzeichnungen des Ohres beim Christuskind sowie bei einem der Engel zurückführen müssen. Freilich finden sich gewisse Flauheiten auch in der Komposition in diesem Bilde, welche aber noch nicht dazu führen können, es dem Battista zuzuschreiben, wie das Venturi gern möchte. Der Bruder Giovannis hätte niemals eine solch gute Figur wie die des Paulus schaffen können, auch sind seine Typenbildungen ganz anderer Art. Man hat es eben hier mit einem frühen Bilde des Dosso Dossi zu tun.

In derselben Galerie befinden sich noch zwei Altartafeln, die einst in einer der Kapellen des früheren Kapuzinerklosters San Bartolomeo hingen, woselbst sich jetzt zwei Kopien befinden. Die eine Tafel stellt den Benedikt und Bartolomeo, die andere die heilige Lucia und Agathe dar. Dem Beschauer fällt zunächst die ganz gleiche Farbgebung wie die der eben besprochenen Madonna auf. Ferner die Ähnlichkeit des Mantelstoffes in der Faltengebung mit demjenigen der Agathe und des heiligen Benedikt. Auch die Frisur mit dem kunstvoll arrangierten Zopfsystem, findet sich gleichfalls bei der Maria und der Lucia. Ja sogar der Madonnentypus erinnert ein wenig an den der Lucia. Das Inkarnat, der graue Boden, die hingestellten oder -gestreuten Attribute der Heiligen sind dsesse Merkmale, so daß Verfasser nicht umhin kann, trotz der etwas posierten Stellungen diese sonst meisterhaft behandelten Altarflügel dem Giovanni Dosso zuzuschreiben. Erwähnt sei noch, daß die Figur der Lucia in Stellung und Typus nach dem Cäcilienbilde von Raffael kopiert ist, so daß ein terminus post quem für die Entstehung der Bilder gefunden ist. Beide Bilder müssen nach 1515 entstanden sein, in welchem Jahre das Gemälde des Raffael seine Aufstellung in Bologna fand.

Hieran reiht sich eine in die spätere Zeit des Dosso Dossi zu versetzende heilige Familie der Galeria Capitolina zu Rom. Dieses prächtige Bild wurde einmal dem Paolo Veronese, ein anderes Mal dem Giorgione zugeschrieben, bis der Anonymus des Morelli¹⁾ es als

¹⁾ J. Lermolieff, Zeitschrift für bildende Kunst, Leipzig.

ein echtes Werk des Dosso Dossi erkannte, aber es für „non piacevole“ hielt. Auch Venturi schließt sich der Vindizierung an und nennt es mit Recht eines der trefflichsten Werke des Dosso Dossi. Nur bin ich nicht ganz seiner Ansicht, daß es in die erste Schaffensperiode des Meister gehöre. Meiner Ansicht nach ist das Bild eine Verarbeitung römischen und venezianischen Einflusses. Die Kontrastbewegung bei der Madonnenfigur, wobei uns die lybische Sibylle Michelangelos in Erinnerung kommt in der Drehung des Oberkörpers nach dem seitlich stehenden Buche, verbindet sich mit dem Tizianischen Schönheitsideal des Kopfes. Die sog. Laura Dianti, die uns auf dem Wiener und Louvre-Bilde des Tizian in ihrer strahlenden Schönheit entgegenschaut, ist vielleicht doch mit Recht mit jener Geliebten Alfonsos von Este zu identifizieren. Es ist auch nicht unmöglich, bei der Vergleichung des Josefkopfes mit dem noch zu besprechenden Porträt des genannten Herzogs auch in dem Pflegevater Christi diesen Estensischen Fürsten zu erkennen. Das Kolorit zeigt wieder die plastische Herausarbeitung durch die Raumwirkung der Farbe und seltsamer Weise ist auch hier wieder der orangefarbene Mantel mit einem gräulichblauen Kleide in harmonische Wechselwirkung gebracht. Auf diesem Bilde begegnet uns zum ersten Male die Anwendung gebrochener Farben und zwar ein mit Rosa gebrochenes Hellblau in der Fütterung des Frauenmantels. Das Inkarnat ist völlig der Malweise Dosso Dossis entsprechend; nur die Art, wie Josef das Kind herüberreicht, zeigt eine gewisse Ungeschicklichkeit in der Behandlung.

Die Galerie von Modena bewahrt eine Darstellung der heiligen Nacht, von der ich bereits im Anfang der Stilkritik bemerkte, daß Venturi sie auf Grund einer historischen Notiz dem Battista zuschreibt. Genanntes Bild fand am 29. November 1536¹⁾ im Dom von Modena seine Aufstellung. Im 18. Jahrhundert befand es sich für einige Jahre in Paris, 1815 kam es in die Galerie von Modena²⁾. Solange es im Dom hing, schmückte es die capella Estense

¹⁾ Chronik des Lancelotto aus Modena und Campori la capella Estense nel duomo di Modena Atti del R. deputazioni di storia patria per la provincie del Emilia und . . . gli artisti italiani . . . negli stati estensi Modena 1855.

²⁾ Gruyer, l'art ferrarais.

und wurde von Lancelotto, dem Chronisten von Modena, als „ancona seu tavola d'altare, fatta de mane de m^{ro} . . . fratello de m^{ro} Dosso, ex^{mo} depintore“ bezeichnet. Der Umstand, daß in der Chronik der Vorname des ausführenden Künstlers fehlt, läßt doch zum mindesten vermuten, daß der Chronist diesen nicht genau gewußt hat.

Aber nehmen wir zunächst einmal an (wie das auch Venturi tut), an der freigelassenen Stelle sei der Name Battista zu ergänzen, unter m^{ro} Dosso aber Giovanni gemeint.

Dieser Ansicht gegenüber kommt da zunächst eine Veröffentlichung von Campori¹⁾ in Betracht, die im Gegensatz zu den historischen Aufzeichnungen Lancelottos ganz gewichtige Dokumente auführt, welche einzig und allein für Dosso Dossis Autorschaft sprechen. Auf Grund der stilistischen Unmöglichkeit einer Zuweisung dieser heiligen Nacht an Battista scheint dieser Forscher dokumentarische Untersuchungen angestellt zu haben, ob jene Notiz Lancelottos tatsächlich auf Wahrheit beruhe. Er findet in den libri d'amministrazione, daß alle Zahlungsangaben, die sich auf die künstlerische Ausschmückung der Kapelle beziehen, nur auf den Namen Dosso Dossis lauten. Der Name des Battista findet überhaupt nicht ein einziges Mal in diesen libri Erwähnung. Dies ist eine wichtige, schwerwiegende Nachricht. Warum sollte gerade das bedeutendste Werk dieser Kapelle der Estensischen Herzogsfamilie von dem unbedeutenderen Battista ausgeführt worden sein? Die Aufstellung erfolgte 1536, also noch bei Lebzeiten Dosso Dossis. Es fällt also auch die Möglichkeit fort, daß das Bild nach Dossos Tode gefertigt wurde, um die Wahl des Battista eventuell zu rechtfertigen.

Alle anderen, sogar weniger hervorragende künstlerische Ausführungen in dem Heiligtum, wurden dem Dosso Dossi anvertraut, das Werk aber, welches den Altar schmücken sollte, dem Battista? Das ist schwer zu glauben; denn nach Übereinstimmung aller ist Dosso Dossi doch der tüchtigere Meister gewesen.

Daß aber Dosso Dossi die Zahlungen empfing, um sie dem Battista zu überliefern, ist nicht anzunehmen. Auch wäre es dem vorsichtig

¹⁾ La Capella Estense nel Duomo di Modena [atti delle R. R. Deputazioni di Storia Patria per le Provinzie dell' Emilia, Nuova serie Vol. V, parte I].

berechnenden Charakter des Battista nicht entsprechend, durch seinen Bruder das Geld für irgendwelche selbst ausgeführte Aufträge ein-kassieren zu lassen. Ging er doch, wie wir es in der Lebens-beschreibung sahen, wegen gewisser Schulden für Farbmaterialein im Jahre 1539 sogar gerichtlich gegen seinen Bruder vor.

So muß denn Camporis Forschung als Zurückweisung der Lancelottoschen Meinung dienen und somit auch Venturis Ansicht fallen gelassen werden. Könnte nun nicht die Möglichkeit bestehen, daß unter dem Namen m^{ro} Dosso Battista gemeint, die leere Stelle also mit Giovanni auszufüllen sei?

Bei der früher und auch jetzt noch herrschenden Unklarheit wäre diese Lesart nicht undenkbar, zumal doch beide Künstler den Beinamen Dosso führten. Da außerdem Lancelotto seine Notiz nicht aus Dokumenten geschöpft hat, (dagegenspricht ja die Camporische Nachricht) so ist die Verwechslung nicht ausgeschlossen. Das ex^{mo} depintore kann dann ganz zwanglos für den zuerst stehenden m^{ro} gelten (der nun selbstverständlich mit Giovanni zu benennen ist), da ja Appositionen sich gewöhnlich auf das accentuierte Subjekt und nicht auf den Schachtelsatz beziehen. Zum mindesten läßt die Zweideutigkeit bei der Namensnennung die Unsicherheit, vielleicht sogar die Absicht der Unklarheit bei Lancelotto erkennen.

Hätte aber Lancelotto wirklich Battista als Verfertiger des strittigen Bildes gemeint, und Campori nicht nachgewiesen, daß der Name Battista überhaupt für die capella Estense nicht in Betracht kommt, so ist immerhin noch stark zu zweifeln, ob Lancelotto sich nicht geirrt habe. Ist auch die Chronik im allgemeinen durchaus glaubwürdig, so ist der Verfasser eben doch kein Kunstforscher, wie es beispielsweise Vasari war. Und selbst dessen Nachrichten werden so oft zu Recht angefochten, obwohl ihm doch ganz gewiss als Fach- und Zeitgenosse der Renaissancemeister in Sachen der Kunst mehr Urteil zugestanden werden müßte, als einem Chronisten. Auch bei historischen Nachrichten können Irrtümer unterlaufen.

In unserem Falle muß, wenn überhaupt der stilkritischen Untersuchung irgendwelche positiv wissenschaftliche Bedeutung beige-messen werden soll, eben die Untersuchung der Stileigentümlich-

keiten den Ausschlag geben. Man muß der Stilkritik eine solch hohe Bedeutung zuweisen, daß sie auch historische Irrtümer zu berichtigen imstande ist. Fällt das Recht der Selbständigkeit einer solchen Untersuchung fort, so ist die Kunstgeschichte eben nur Historie. An Stelle der Kritik aber würden lediglich ästhetische Erwägungen Platz finden.

Wollte ich nunmehr der Notiz Lancelottos ohne weiteres glauben, und diese *natività* als von der Hand Battistas gefertigt, zum Ausgangspunkt für die Werke dieses jüngeren Dosso nehmen, so würde ich alle andern Kunstnachrichten, vor allem Vasaris Berichte auf den Kopf stellen, da diese alle den Dosso Dossi als den trefflichsten Künstler kennzeichnen, Battista aber als mäßigen, ja sogar schlechten Figurenmaler hinstellen¹⁾.

Die heilige Nacht ist so gut, daß dann konsequenter Weise auf Grund der Typenähnlichkeit dem Battista außer diesem Bilde noch die Circe, der Johannes auf Patmos, die großen Kirchenväter Dresden, das Chigibild, kurz alle Gemälde Dosso Dossis zugeschrieben werden müßten, Battista also der weitaus bessere Maler wäre. Das aber ist undenkbar. Denn das Chigibild, von dem wir ausgingen, um des Dosso Dossi Werke stilistisch herauszufinden, ist ein durch Vasari beglaubigtes, von Baruffaldi genanntes und beschriebenes, von Venturi richtig mit dem Gemälde aus der Kathedralkirche von Ferrara identifiziertes, echtes Werk des Giovanni Dossi.

Aus stilistischen Gründen also kann Battista als Maler für die heilige Nacht nicht in Betracht kommen. Denn der immer bei ihm wiederkehrende Kopftypus, abgeleitet von dem ihm bereits vindizierten Hieronymus und dem diesem ganz gleich gebildeten Herrgott der kleinen Kirchenväter Dresden, zeigt im Gegensatz zu Dosso Dossis Kunst überhohe Stirnen, eine Zusammendrängung der Augen-, Ohren- und Mundpartien auf ein Minimum des Schädelumfanges. Die Glieder zeigen Proportionslosigkeit; Ohren, Augen und Nase sind klein und unschön geformt: Vergleiche namentlich die Ruhe auf der Flucht und die Geburt mit musizierenden Engeln in der Borghese.

Und nun betrachte man im Gegensatz hierzu die feingezeichneten

¹⁾ Siehe Baruffaldi und Lanzi.

Köpfe auf der heiligen Nacht; vergleiche jenen Engel mit dem Lorbeerzweig in der Hand mit den Engelsköpfen auf dem eben erwähnten Bilde der Geburt in der Borghese von Battista. Zu der Anmut und Innigkeit jenes Mädchenengels auf der heiligen Nacht von Modena, zu einer solch vornehmen, ruhigen Physiognomie, wie sie der allgütige, väterliche Herrgott zur Schau trägt, und wie sie nur ein psychologisch feinfühler Künstler empfinden kann; erhebt sich Battistas Schaffen nun und nimmermehr. Ich möchte auch auf die Handformen des Battista hinweisen, wie sie uns deutlich vor Augen treten in dem Bilde der heiligen Nacht beim Fürsten Czernin und in der Villa Borghese die ja kompositionell auf unsere heilige Nacht in Modena zurückgehen. Wir sehen hier den kleinen Finger winzig gebildet, während bei Dosso Dossi alle Finger an Größe nur wenig verschieden sind. Auch zeigt dieser letztere jene bereits beschriebene Handhaltung mit den gleichweit entfernten und nur leicht gekrümmten Fingern.

Wenn nun Venturi von der *mancaza della grandiosità* redet und deshalb dem Dosso Dossi dieses Bild abspricht, so muß ich hierzu bemerken, daß sich diese *grandiosità* auch hier in der heiligen Nacht, wo es sich natürlich nur um Ruhe und Feierlichkeit handeln kann, vorfindet. Das Bild in Modena wirkt ebenso erhaben, wie die Madonna in Hamptoncourt, der Johannes auf Patmos und das Chigibild Dosso Dossis.

Giovanni ist immer ein Formenkünstler, der durch Linienbezüge ästhetisches Wohlgefallen erzielen will. Gerade die Anwendung stehender Figuren, wie z. B. der zwei Hirten der *natività* zur Erzielung neuer Dreiecksformen zu den bereits vorhandenen, ist bezeichnend für Dosso und findet sich später noch in der Oldenburger heiligen Familie und derjenigen der Borghese, der Hamptoncourtmadonna usf. Akademisch komponiert oder gar kleinlich kann ich aber deshalb weder all die andern Bilder noch die heilige Nacht finden, und solche Bezeichnungen müßten folgerichtig die Kontroverse zu dem Begriffe der Großartigkeit bilden. Wem übrigens der Herrgott, der mit der großartigen Gebärde des Segnens aus hellerleuchteten Wolken hervorschwebt, nicht wuchtig und erhaben erscheint, muß dann auch konsequenter Weise sämtlichen Werken Dosso Dossis die *grandiosità* absprechen, denn der Herrgott der großen Kirchen-

väter ist um nichts grandioser als jener Gottvater der heiligen Nacht, ja letzterer ist sogar besser als dieser. Und wie fein und zart ist die Beziehung der Maria oder des Josef zu dem Kinde; als wollten sie den heiligen Körper des Christkinds nicht durch die Berührung entweihen, so erscheint der Ausdruck der vorsichtig erhobenen, beinahe abwehrenden Hände, die die Gebärde des Staunens ausdrücken sollen. Etwas unendlich Keusches liegt in den Zügen dieses wundervollen Mariengesichtes, das ja außerdem den ausgesprochenen dossesken Typus der von Venturi als echt erkannten Capitolinischen Madonna trägt. Und dieses Bild der heiligen Nacht weist Venturi dem Verfertiger des Hieronymus in Wien, der Geburt der Villa Borghese und der Ruhe auf der Flucht zu. Nein, noch mehr. Die Ruhe auf der Flucht im Pittipalaste zu Florenz wird dem Dosso Dossi zugeschrieben, der in diesem Bilde überhaupt ein künstlerisch ganz minderwertiges Werk geschaffen haben müßte, wenn man das Figürliche, was ja immer das Hauptkriterium sein soll, streng kritisch betrachtet, wobei die lächerlichsten Karrikaturen ihm zugeschrieben würden, die seinem Rufe keine Ehre hätten einlegen können. Andererseits wird dieser angebliche Verfertiger des Florentiner Bildes noch für zu gut befunden, die entzückende und innig empfundene, korrekt gezeichnete, gut komponierte heilige Nacht gemalt zu haben, die von einem unbeschreiblichen Farbenglanze und einer seltenen koloristischen Harmonie ist. Dies zeigt die Unklarheit, die bisher über den Stil der Dossi herrschte.

Der Verfertiger der Ruhe auf der Flucht ist, wie wir noch sehen werden, Battista, derjenige der heiligen Nacht aber Giovanni Dosso.

Was Venturi als Grund dafür angibt, daß Battista ein trefflicher Maler gewesen sein muß, der Dosso Dossi vollwertig an die Seite gestellt werden kann, ist die häufigere Namensnennung in den Ausgabebüchern der herzoglichen Verwaltung. Wenn nun auch wirklich in den libri d'amministrazione eine häufigere Erwähnung des Battista stattfindet, also von ihm mehr Werke verzeichnet sind als von seinem Bruder, so ist daraus kein Schluß auf seine höhere Bedeutung zu ziehen. Battista hat ja sechs Jahre seinen Bruder überlebt, hatte die Vorzüge seines Bruders sich teilweise zu eigen gemacht, besaß vielleicht noch viel Entwürfe desselben, war also beim Tode Giovanni

schon ein gereifter Maler, stand in der Blüte seiner Schaffenskraft und brauchte nicht erst seinen Ruhm begründen. Der Ruf des Dosso Dossi übertrug sich auf ihn. Er muß also natürlich mehr Werke als sein Bruder geschaffen haben. Sicherlich sind auch viele Fresken von Battista nach Entwürfen G. Dossos ausgeführt worden, wofür Battista wohl die Bezahlung erhalten mußte. Unter den vielen Arbeiten, die er für Laura Eustocchia Dianti oder Don Alfonso lieferte, und die verzeichnet stehen in dem libro dei mandati di Don Alfonso¹⁾ befinden sich aber auch Vergoldungen von Buchsbaum und Myrthenzweigen, Aufmalungen von Trompeten und Sonnen, die dazu bestimmt waren, auf den herzoglichen Luxuswagen zu prangen, Entwürfe für Szenerien einer Komödie, für fantastischen Kopfschmuck bei einem Kostümfest und andere wirklich nicht sehr große künstlerische Aufgaben.

Man muß also recht vorsichtig damit sein, Battista auf Grund dieser vielen Arbeiten für einen trefflichen Maler zu halten. Und wenn der Laura Dianti das nach dem Tode Alfonsos dem Battista aufgetragene, von dem Giov. Dossoschen Porträt Alfonsos in Modena vielleicht kopierte Gemälde dieses Herzogs sehr gefiel, so darf man schliesslich auf das ästhetische Urteil Lauras nicht allzuviel Gewicht legen, da wohl die Freude, überhaupt das Porträt des teuren Entschlafenen zu besitzen, ihre Kritik beeinflusst haben wird. Eines ist keinesfalls abzuleugnen, daß nämlich Battista durch ein leuchtendes Kolorit, daß er sich im Atelier des Bruders erwarb, gar oft reizvolle Wirkungen ausübt, die einen oberflächlichen Beobachter die Zeichenfehler übersehen lassen. So kam es auch sicher, daß, durch diesen koloristischen Vorzug bewogen, Laura und andere Besteller Battista Aufträge übermittelten.

Adolfo Venturi²⁾ macht bei Besprechung unseres Bildes, der heiligen Nacht von Modena, darauf aufmerksam, daß Maria die Züge der Laura Dianti, der eine der knieenden Männer (Josef) diejenigen Alfonsos I., der andere die des Herzogs Herkules II. trägt, daß ferner die zwei stehenden Hirten zwei Familienmitglieder des Estensischen

¹⁾ Venturi, La Galleria Estense Resti delle Collezioni Ferraresi, S. 16 u. 20

²⁾ La galleria Estense [Resti delle collezioni ferraresi] Parte e i principi disegnatori, Seite 33.

Herzogstammes sind. Dieser Ansicht stimme ich bei, soweit es Laura Dianti und Alfons I betrifft; zeigen sich doch gewisse Ähnlichkeiten zwischen dem Typus der Madonna der Capitolinischen Sammlung und demjenigen der Maria der heiligen Nacht, so daß ich in meiner Meinung, das römische Bild betreffend, nur bestärkt werde, andererseits aber diese Übereinstimmung im Typus sowie in der feinen Behandlung des Gesichtes noch als neues Moment dazu kommt, eben jene *natività* dem Dosso Dossi zuzuschreiben.

Um nicht durch langatmige Aufzählung bekannter koloristischer Vorzüge des Dosso Dossi zu ermüden, will ich nur wieder die Vorliebe der Zusammenstellung von Orange und Blau, Grün und Rot, sowie auf die feinen rosa Töne hinweisen, die dem Gelb und dem Blau beigemischt sind. Die Landschaft zeigt die üblichen, bereits vorher genau beschriebenen charakteristischen Merkmale für Giovanni. Hier sehen wir zum ersten Male eine seiner phantastischen Städtebilder, über deren Ursprung wir in dem Kapitel über die Landschaft noch näher sprechen wollen.

Irrtümlich nennt Gronau in seinen Anmerkungen zu Vasari das Bild eine Anbetung der Könige. Es fehlen aber die Morgengaben und sonstige Merkmale. Er hat scheinbar aus der Vornehmheit der Männer jenen Schluß gezogen.

Es dürfte vielleicht nicht uninteressant sein, eine zufällige Beobachtung von mir an dieser Stelle zu notieren. Giulio Campi zeigt in dem Bilde Nr. 329 der Brera in Mailand eine ganz ähnliche, wenn auch nicht ganz gleiche Darstellung des Kindes, der Maria und der links stehenden Hirten, was auf irgendwelchen Zusammenhang deutet. Das Bild Campis ist 1530 gemalt und Julius Campus gezeichnet, also vor der heiligen Nacht Giovanni Dossos entstanden. Ob Campi in irgendeiner Beziehung zu Dosso Dossi gestanden hat, vermag ich nicht zu eruieren.

Nachdem wir so bereits verschiedene charakteristische Merkmale für Giovanni kennen gelernt haben, wird es uns leichter, einige Bilder einzureihen, bei denen Typenübereinstimmungen nicht stattfinden. So der Johannes auf Patmos im Ateno zu Ferrara. Der Heilige sitzt etwas ungeschickt vor einer Baumkulisse mit dem von Dosso Dossi gern verwendeten Lorbeerbaume. Rechts öffnet sich dem

Blicke eine Landschaft. Das Gesicht des Heiligen weist den vor Erstaunen geöffneten Mund auf, wobei die Oberzähne zum Vorschein kommen, eine Eigentümlichkeit, die, wie wir sahen und noch sehen werden, bei Giovanni sehr beliebt ist. Auch die bekannte Handhaltung sowie das Bläulichrosa des Mantels und das Dunkelgrün des Rockes sind deutliche Charakteristika für die Zuweisung an Dosso Dossi. Die Ausführung des visionären Teiles der Komposition ist namentlich in der Wolkengebung noch etwas ungeschickt, und beim Johannes bemerkt Burckhardt ganz richtig, daß das Pathos etwas verfehlt sei. Man kann daraus den Schluß ziehen, daß dieses Bild ein Frühwerk des ferrarischen Meisters gewesen ist.

Es ist als falsch erwiesen, daß dieser Johannes ursprünglich nackt dargestellt sein soll und hernach erst durch Übermalung die Gewandung erhalten habe, obwohl namentlich bei dem rechten Bein die Verkürzung infolge der etwas unglücklich gemalten Falten nicht recht deutlich gemacht wird. Aber das kann auf Retouche beruhen. Der Mantel ist sicher übermalt.¹⁾ In San Francesco, der Kirche der P. P. Conventuali in der letzten Kapelle des Mittelschiffes linker Hand vom Eintritt war zu Cesare Cittadellas Zeiten der die Apokalypse schreibende Johannes aufgestellt. In S. Maria del Vado befindet sich eine Kopie am ersten Altar rechts. Ein bolognesischer Maler übermalte hier das grüne Kleid. Die Farbe ist bedeutend greller und gelbstichiger.²⁾

In dieselbe Zeit etwa, in der das Johannesbild fertiggestellt wurde, muß man auch die Madonna im Ratssaal des Municipalpalastes von Portomaggiore setzen. Sie hing früher in St. Antonio. Ihr gesellt sich der Hieronymus und Johannes der Täufer bei. Die Handhaltung des Hieronymus, das Lorbeergebüsch, selbst das etwas Gekünstelte des Ausdrucks beim Täufer stimmen mit dem vorigen Bilde überein. Hier ist die Landschaft wiederum kreidiger in den Tönen, als bei der des Johannes auf Patmos; auch die farbigen Lasuren über den Architekturen treten hier wieder klar zutage. Die Erhaltung des Bildes ist schlecht. Der blaue Mantel der Madonna ist durch Kerzenlicht zusammen-

¹⁾ Graf Laderchi *memorie d. stor. ferr.* 1856.

²⁾ *Catalogo Istoricho del Pittori e Scultori Ferraresi*, Tom. I, 1782, per Francesco Pomatelli-Cesare Cittadella.

geschrumpft und hat seine Leuchtkraft dadurch verloren. Blau, Rosa und Grün treten hier wie im Johannes auf Patmos zu Ferrara als koloristischer Zusammenklang auf, so daß wir das Bild auch auf Grund der Farbgebung dem Giovanni zuteilen können.

Ein interessantes Werk, welches bei aller Farbenschönheit noch gewisse Ungeschicklichkeiten aufweist, ist die Tafel mit den vier Kirchenvätern im Kaiser-Friedrich Museum zu Berlin, bei welcher der obere Teil mit der Vision bedauerlicher Weise fehlt. Nur der Wolkensitz ist auf dem Bilde noch zu erblicken, auf dem sich der göttliche Vorgang abgespielt haben wird. Man kann sich wohl eine ähnliche himmlische Darstellung denken, wie auf den großen Dresdner Kirchenvätern. Der Lorbeerbaum, der silhouettenhaft gemalt, auf den beiden vorigen Bildern seinen Platz fand, zeigt hier bereits eine stärkere Modellierung der Blätter durch das Licht. Auch die Architekturteile werden schärfer durch die Beleuchtung herausgehoben. Die Tafel ist wahrscheinlich nach der Madonna von Portomaggiore und vor den Dresdner großen Kirchenvätern zeitlich anzusetzen. Im Ornament der Dalmatica des knieenden Ambrosius ist es die ungeschickte Ornamentik, beim Hieronymus der etwas steife Wurf der Gewandung, was mich eine frühe Entstehungszeit annehmen läßt. Vielleicht auch ist der Grund für diese Unbeholfenheit darin zu finden, daß jenes Gemälde von Dosso Dossi einem seiner Schüler zur Vollendung überwiesen worden ist. Die Anwendung genau derselben Farbwerte beim Gewande des Hieronymus wie bei demselben Heiligen der Dresdner Kirchenväter würde jedoch eher wieder auf Giovanni Dossos eigene Ausführung schließen lassen. Sehr gut ist die Dalmatica des Augustinus ausgeführt, dessen Typus auch gewisse Ähnlichkeiten mit demselben Heiligen der Dresdner großen Kirchenväter aufweist. Der Fleischtou ist sicher dossesk und auch die etwas derbe Form der Hände zeigt sich auf mehreren seiner noch zu besprechenden echten Werke.

Das Bild stammt aus der Sammlung Solly und fand leider noch keine Aufstellung in der ferraresischen Abteilung des Berliner Museums, wo man es mit den Werken anderer Hände so bequem vergleichen könnte.

Im Municipal-Palaste zu Codigoro befindet sich eine

Madonna mit Johannes dem Täufer und dem Evangelisten. Das Bild stammt aus S. Martino und ist in einem bedauernden Zustande. Die Landschaft auf diesem Gemälde entspricht völlig dem Stil des Dosso Dossi und erinnert namentlich an die Vedute der Berliner Kirchenväter. Inkarnat, Farbgebung sowie der geöffnete Mund weisen ebenfalls auf Giovanni Dosso hin.

Im Dom zu Modena hängt vom Eingang linker Hand ein Altargemälde, dessen unterer Teil in der Mitte den heiligen Sebastian, rechts von ihm den Täufer, links den Hieronymus aufweist, während oben die Madonna zwischen Laurentius und dem heiligen Fabian auf Wolken dahinschwebt. Gronau¹⁾ nennt den Heiligen oben mit Pilgerstab und Muschel den heiligen Josef, und sieht den heiligen Hieronymus unten als Fabian an. Laderchi²⁾ nennt Antonius und Pellegrinus als Heilige in der Glorie. Am 18. Juni 1522 fand dieses Bild seine Aufstellung im Dom³⁾.

Die derbe Form der Hände, das Inkarnat, die bekannte Handstellung sowie die Landschaftstechnik und zwar vor allem die Baumbehandlung sind sichere Merkmale für Giovanni Dosso. Dazu kommt noch das Hinlegen von Attributen auf den Erdboden, hier der eiserne Handschuh des heiligen Sebastian. Etwas Herbes liegt in den scharf markierten Zügen dieses Heiligen. Wir werden dieser Eigentümlichkeit in der psychischen Auffassung noch des öfteren bei Dosso Dossi begegnen. Auch hier deutet der bekannte feuchte Blick in den Augen und der geöffnete Mund beim Kopf des Täufers und des heiligen Sebastian auf Giovanni hin. Ist auch das dunkelrote Gewand des Hieronymus durch Kerzenlicht stark verdorben, so ist doch die Farbe der übrigen Gewänder von jener so erstaunlichen Leuchtkraft, die dem Dosso Dossi eignet. Die rote Farbe dominiert in diesem Bilde. Daneben findet sich Grün und Gelb. Es ist also das erste Bild, wo der sogenannte Lieblingsakkord Giovanni tatsächlich seine Anwendung findet.

Eine große Ähnlichkeit mit der Madonna des eben besprochenen Bildes, nicht nur in der feinen Gesichtsform, sondern auch in der Art,

¹⁾ Anmerkungen in der Übersetzung der *Vite de Pittore* von Vasari.

²⁾ Graf Laderchi *memorie* 1856.

³⁾ Chronik des Lancelotto.

wie das Kopftuch sich knotet und einerseits um das Kinn sich schlingt, andererseits noch etwas tiefer im ähnlichen Halbbogen den Hals locker umschließt, zeigt die klagende Dido der Galerie Doria zu Rom. Die leuchtenden Farben, das Inkarnat und die meisterhafte Ausführung der Borte und Fransen, sowie der geöffnete Mund und der starke Hals, den wir noch später bei Frauengestalten Dosso Dossis finden werden, deuten auf diesen ferraresischen Meister hin.

Etwas störend wirkt die Ungeschicklichkeit in der Faltengebung, wobei das Manteltuch den Eindruck erweckt, als wenn es künstlich gerafft wäre. Die Lichtführung zeigt bereits eine hohe Vollendung.

Die Stellung der Dido ist so gewählt, daß sie aus einem Fenster den enteilenden Schiffen des Aeneas tränenfeuchten Auges nachblickt, während sie scheinbar den Helm des ungetreuen Helden als einziges Erinnerungszeichen noch in ihren Händen hält. Den Abschluß nach oben bildet die Rundung des Fensters; im übrigen wird der runde Abschluß von Giovanni sehr gern verwendet, so z. B. gerade in dem vorher behandelten Bilde und auf den großen Kirchenvätern Dresden.

Früher wurde dies Bild als Vanozza bezeichnet, welche die Maitresse des Papstes Alexander VI. war und somit die Mutter der Lucrezia Borgia. Diese hätte von Dosso Dossi lebend nicht gemalt werden können¹⁾, weil sie bereits längst vor Dossos Geburt verschieden war. — Auch sieht das Gesicht kaum porträtmäßig aus. Das Einzige, was man als andere Deutung vielleicht noch anführen könnte, wäre die Behauptung, daß das Bild eine Heldin aus dem Orlando furioso darstelle. Die Dargestellte wäre dann die Dido von Sutri.

Im Städelschen Institut zu Frankfurt und in der Galerie zu Hamptoncourt befinden sich zwei Bilder, welche den heiligen Wilhelm in Halbfigur darstellen. Die Möglichkeit, das eine oder das andere als Original aufzustellen, dürfte wohl erst dann gewonnen werden, wenn einmal beide Bilder in einer Ausstellung nebeneinander zu sehen wären. Vielleicht ist die Zeichnung in dem Frankfurter Bilde ein wenig zu scharf und das Inkarnat etwas zu bräunlich für Giovanni. Dagegen ist die Lichtführung auf

¹⁾ Morelli, Die Galerie Borghese.

beiden Bildern gleichmäßig gut. Daß Dosso Dossi als Urheber genannt werden muß, zeigt zunächst die derbe Haltung der Hand, wie z. B. bei dem Auflegen derselben auf Balustrade und Helm. Letzterem wird auch hier wieder wie bei der Dido eine gewisse Wichtigkeit in der Komposition eingeräumt. Auch hier wie im vorigen Bilde der runde Abschluß nach oben. In dem Kopf liegt jenes dem Dosso Dossi eigentümliche Gespannte des Ausdruckes.

Savoldo, der als Verfertiger dieses Bildes vorgeschlagen wurde, kann wegen seiner weich behandelten Köpfe kaum in Frage kommen. Auch für Romanino ist das Gesicht zu herb und die Hände zu derb; außerdem hat dieser beim Auflegen der Hand niemals etwas so Kerniges wie hier; bisweilen gestaltet er vielmehr die Hand in der Weise, daß sie die Handfläche nach oben kehrt, wobei die Finger sich nachlässig krümmen. Es gibt außer den eben erwähnten Bildern noch sieben Kopien. Auch als heiliger Mauritius oder heiliger Georg wird der Kopf bezeichnet. Die Exemplare ohne Heiligenschein hat man wohl auch Karl den Kühnen von Burgund getauft und dies auf der Balustrade verzeichnet. . . . Vielleicht stammt das Porträt in Dijon ebenso wie das eine mit Carolus Audax signierte Wiener Bild mit Vorhang und Landschaft, worin sich die Gewinnung des goldenen Vlieses durch Jason abspielt, vom Frankfurter Bild, da auf diesen beiden die gleiche kreuzförmige Aderung im Marmor vorkommt. Das andere Wiener Bild ist wohl nach dem Londoner kopiert, da die Finger des Heiligen hier wie dort über die Balustrade hinweggreifen. Auch fehlt, wie in London, so auch hier jene kreuzförmige Marmoraderung.

An das oben erwähnte Dombild von Modena reiht sich außerdem, im Typus und in der Landschaftsgebung nahe verwandt, der heilige Sebastian der Brera zu Mailand an. Die verstreuten Rüstungsteile, der graue mit Steinchen versehene Boden, die grüne Farbe des Mantels, die dem Gewandkolorit des Johannes auf Patmos in Ferrara gleichkommt, lassen unbedingt auf Giovanni Dosso schließen. Selbst die rote Komplementärfarbe zu diesem Grün fehlt nicht. Die Fütterung des Panzers weist sie auf.

Merkwürdig ist hier, wie der Mantel, statt am Körper anzuliegen oder auf die Erde hingebreitet zu sein, vom Baum herab-

wallt und, wie vom Winde bewegt, sich um die Lenden schmiegt. Das wunderbare Verständnis, mit dem das Anatomische behandelt ist, die prachtvolle Stellung des Jünglingskörpers sowie die wundervolle Modellierung desselben durch das Licht wäre noch beachtenswert. Das Bild stammt aus der *Annunziata di Cremona*.

Von diesem Gemälde aus kann die Einreihung der *Circe-Melissa* der Sammlung *Borghese* zu Rom in das Kunstschaffen *Dosso Dossis* zwanglos erfolgen. Man sieht hier die gleiche Baumbehandlung, dasselbe kreidige Licht, gewahrt dieselben Schlinggewächse um den Vordergrundsbaum, ja auch die Anbringung eines Rosenstrauches, das Hinlegen der Rüstungsteile, auf denen das Licht spielt, ganz ähnlich wie auf dem eben besprochenen Bilde des heiligen Sebastian. Auch zeitlich mag kein großer Unterschied in der Entstehung dieser beiden Bilder vorhanden sein. Die Farben sind für Giovanni Dosso bezeichnend. Das warme blaustichige Rot bildet wiederum die Farbe des dem Auge zunächst liegenden Mantels, sein Futter zeigt das neutrale Grün, das Gewand aber das stark zurücktretende kalte Blau in heller Nuance; das Leibchen hinwiederum ist rötlich. Gelb mit roten Querstreifen ist der Turban koloriert. Die Zauberin tritt, wie in den großen Dresdner Kirchenvätern der Papst Gregor, auf ein Buch. Sehr deutlich ist die Dreieckform, in welche der Hund, die Rüstung, die Fackel und das Feuerbecken mit einbezogen sind, als Kompositionsschema verwendet. Schlosser¹⁾ gibt der *Circe* die Bezeichnung *Melissa*. Eine Stelle des *Orlando furioso*²⁾ paßt auf diese Benennung der Darstellung durchaus, sodaß ich der Deutung von Schlossers vollkommen beistimme. Der Baum, an denen Ritter hängen, das Verbrennen von Gegenständen in einem Zauberbecken ist hierbei das Ausschlaggebende, da die *Circe* nur den Zauberstab in der Hand halten und weil außerdem wohl einer der in Schweine verwandelten Gefährten des *Odysseus* zu sehen sein würde. Jenes Verbrennen von Bildern sowie die Verwandlung der Ritter in Bäume ist dagegen hier bildlich verdeutlicht. Kein Zweifel, daß *Melissa* die Dargestellte ist.

1) Jahrbuch der pr. Kunstsammlungen, XXI, 1900, S. 202 ff. Jupiter und die Tugend, ein Gemälde *Dosso Dossis*.

2) Der rasende Roland von Ariost übersetzt v. J. D. Gries, S. 180, Strophe 15.

Auf diesem Bilde zeigt sich bei dem Baumschlage noch mehr wie auf den Dresdner Kirchenvätern und dem Sebastian in Mailand jene eigentümliche Art, mit hellen, grau-grünen oder bräunlich-grünen Tönen blumenkohlartig die vom Licht getroffenen Blättermassen der Hintergrundbäume zu erhöhen.

In der Sammlung Hamptoncourt wird eine heilige Familie aufbewahrt, zu der sich die heilige Anna gesellt, bei welcher man auf den ersten Blick die Ähnlichkeit der Madonna in dem Typus, der Kleidung und der Stellung im Gegensinne mit dem eben behandelten Bilde in Rom gewahrt. Selbst die Bildung des Halses ist auf beiden Bildern sehr stark. In der Farbgebung dominiert das Rot und Orange. Die Stellung der Madonna mit dem übergreifenden Arm erinnert auch sehr an die des Bartolo Chigi. Ferner zeigt die Handhaltung der heiligen Anna und die Landschaftsgebung die Stileigentümlichkeit des älteren Dosso an. Die Gruppe der Madonna, der heiligen Anna und des Kindes, welches einen Hahn im Arm hält, läßt sich in ein gleichseitiges Dreieck einbeschreiben. Die zwei Figuren des Josef sowie eines ihm über die Schulter sehenden Mannes führen einerseits zu neuen Dreiecksbildungen, andererseits sind die Köpfe so hoch gestellt, daß alle auf diese Weise annähernd auf der Bilddiagonale sich befinden. Ob die Diagonalkomposition aus einer Beeinflussung von Correggio herzuleiten ist, kann zwar mit apodiktischer Gewißheit keineswegs behauptet werden; indessen haben wir in dem Abschnitt über das Leben des Dosso Dossi eine Begegnung der beiden Maler der Emilia in Mantua angenommen, und zwar um das Jahr 1512. Vielleicht hatten sie auch späterhin noch künstlerische Beziehungen zueinander, wobei der eine dabei von dem andern manches gelernt haben mag. Auch in der Lichtführung und Helldunkelwirkung steht ja die heilige Familie dem Correggio sehr nahe. Unwillkürlich wird man bei dem über die Schultern des Josef blickenden Manne an den Alfonso auf den beiden Bildern der sogenannten Laura Dianti Tizians in Wien und Paris erinnert. Es sei noch bemerkt, daß dieses Bild in Hamptoncourt aus der einst hochberühmten mantuanischen Sammlung stammt.

Eine nicht abzuleugnende Ähnlichkeit zwischen dem Typus der Madonna der eben beschriebenen heiligen Familie mit dem Kopf

der allegorischen Figur des Friedens in der Dresdner Galerie dürfte als erstes Wahrscheinlichkeitsmoment dienen, auch dieses Bild dem Dosso Dossi zuzuschreiben. Ferner kommt die schon so oft erwähnte Vorliebe Giovannis in Betracht, Rüstungsteile auf der Erde zu verstreuen. Vielleicht könnte man auch die Blümchen auf dem Boden mit denen auf dem Hamptoncourtbilde und denen in der Darstellung der Lucia und Agathe vergleichen. Das blumengeschmückte Haar des Friedens ist ein später noch oft vorkommendes Merkmal für Dosso Dossi. Das Werk wird bisweilen als Dosso Dossi angezweifelt und von Venturi dem Battista vindiziert.

Morelli nimmt die Ausführung durch Girolamo dei Carpi oder Battista an, hält also wenigstens am Entwurfe des Giovanni Dosso fest. Wenn auch die Hand, welche die Blumen faßt, wenig modelliert ist, so ist doch die Art, die Finger so gleichmäßig voneinander entfernt zu halten, typisch für Giovanni. Auch hier hat der Mantel die warme, der darunterliegende Rock die kalte Farbe. Das Inkarnat zeigt dosseskes Kolorit. Der gesamte Farbeindruck ist nicht so leuchtend wie sonst, was aber nicht dazu Anlaß geben kann, Battista als ausführenden Meister zu nennen, der überhaupt zu einer solchen Höhe sich niemals hätte emporschwingen können. Auch ist Battista, wie wir sahen, an Leuchtkraft des Kolorits dem Bruder sehr verwandt, bisweilen zeigt er sogar eine der glühenden Farbgebung Mazzolinos nicht unähnliche Farbempfindung.

Zu Füßen des Friedens ist das friedliche Lamm gelagert, rechts fletscht noch der kriegerische Wolf seine Zähne; aber der Friede, der die Schlachtfelder wieder in blumige Wiesen verwandelt, wofür ja das Füllhorn Zeugnis ablegt, senkt die Kriegsfackel und verbrennt damit die nunmehr unnütz gewordenen Rüstungsteile. In der Galerie Costabili zu Ferrara befand sich laut Morelli eine Wiederholung unter dem Namen Carpis. Sie kam später in die Galerie des verstorbenen Herzogs von Montpensier in Bologna.

Als Pendant zu dem besprochenen Bilde hängt in demselben Saal, wo die großen Kirchenväter sich befinden, in der Dresdner Galerie die allegorische Figur der Gerechtigkeit. Mit dem Liktorenbündel und der Wage ausgestattet, steht sie, in der Stellung der gekreuzten Beine der trauernden Barbarin der Loggia dei Lanzi

nicht unähnlich, vor einem großblättrigen Baume, in der Gewandung dem Frieden vergleichbar. Das Attribut ihrer Unbestechlichkeit, die umgestürzten Geldurnen, liegen auf dem grauen Boden verstreut. Landschaft, Handbildung und Kolorit können nur auf Dosso Dossi schließen lassen. Die Anordnung der Zöpfe, ähnlich wie auf dem Frieden, zeigte sich uns schon bei den Frisuren der Lucia, Agathe und der Madonna von Rovigo. Bei der Farbverteilung am Unter- und Oberkleide ist dasselbe wie immer zu bemerken. Eine ganz auffallende Ähnlichkeit aber zeigt das Kolorit der Landschaft mit demjenigen der Vedute auf den Kirchenvätern. Wie Morelli bei diesem Bilde auf Schülerarbeit oder gar Battistas Ausführung kommen konnte, ist kaum zu verstehen.

Ein den genannten Bildern nahestehendes, aber doch wohl etwas früheres Werk, ist die Hore mit den Rossen des Apollo in derselben Galerie. Es ist ein ziemlich flüchtiges Werk des Dosso Dossi und vielleicht nicht ganz von ihm ausgeführt. Dennoch sprechen viel Momente für die Autorschaft Giovannis. So vor allem die Landschaft mit ihrem kreidigen Licht. Ferner die Art der Frisur und auch der Typus, der doch in gewissen Punkten mit dem Kopfe der Gerechtigkeit verglichen werden kann, obwohl letzterer etwas breiter ist. Die Pferde sind gut ausgeführt, während wiederum eine Ungeschicklichkeit in der Zügelhaltung zu bemerken ist. Auch hier fehlt nicht der bekannte Lorbeerbaum als dunkler Hintergrund für die helle Gestalt. Der Fleischton ist dossesk. Gebrochene Farben, wie sie bereits in der Capitolinischen Madonna zur Anwendung gelangten, finden sich auch im Gewande der Hore, und zwar ist es hier ein Gelb, welches mit Rosa changiert. Auch hier wie beim Sebastian in Mailand bläht der Wind das Gewand auf, wodurch eine gewisse Unruhe entsteht, im Gegensatze zu der sonst so monumentalen Haltung bei dem Frieden und der Gerechtigkeit.

Das letzte Werk, welches in derselben Galerie noch Anspruch erheben kann, dem Dosso Dossi zu gehören, ist der heilige Michael. Auf Wolken stehend, erhebt er die Lanze, um dem bereits niedergeschmetterten Teufel, dessen Körper höllische Flammen umzüngeln, nieder zu stoßen. Die dramatische Aktion wirkt etwas schwach. So formvollendet das Bild ist, so wenig glaubt man an eine

ernste Verteidigung des Teufels. Auch das Ausholen des Michael zum Wurfe zeigt wenig Kraft. Das ganze wirkt etwas posiert. Nicht ein Kampf, sondern ein Kampfspiel wird uns vor Augen geführt. Dem Anonymus des Morelli erscheint das Bild nach Raffaels Karton ausgeführt zu sein, der den nämlichen Gegenstand darstellt. Dieser wurde von dem Urbinaten im Jahre 1518, als sein Gemälde des heiligen Michael zu Franz I. nach Frankreich gelangte, dem Herzog von Ferrara als Geschenk gesandt, wofür dann Alfonso dem Meister 25 Scudi durch Costabili überreichen ließ. Nunmehr findet sich im Louvre eine Zeichnung dieses Gegenstandes¹⁾. Ob sie identisch mit der ferraresischen ist, bleibt dahingestellt. Eine gewisse Ähnlichkeit ist nicht abzuleugnen: Das Schreitmotiv im Gegensinne, das Flattern des Mantels nach oben, der Dreizack, der nicht in dem Gemälde im Louvre, wohl aber auf der Zeichnung sich befindet. Auch die Andeutung des Berges links und des Felsens rechts auf der Zeichnung, die sich im Pariser Gemälde nicht zeigt, läßt annehmen, daß Dosso Dossi die Zeichnung gekannt hat.

Oder handelt es sich um eine andere Zeichnung, die dem Pariser Bilde näher stand? In der Beinstellung des Teufels, der Beinbekleidung des Michael und in der Verzierung vor der Lanzenspitze zeigen sich Beziehungen bei Dosso zum Gemälde Raffaels. Sicher erscheint die Annahme, daß der Ferrarese durch dieses zu seinem Werke angeregt wurde. Früher hat der Dresdner Michael in Julius Hübners Katalog 1856 als Francesco Penni figurirt. Die Zuweisung erfolgte, weil eben die Komposition raffaelesk ist und man demnach zunächst an einen Gehilfen des Urbinaten dachte. Morelli, der zuerst Giovanni Dossos Hand erkannte, schreibt diesem auch die Ausführung zu, während er sie sonst sehr oft, wie wir sahen, dem Carpi oder Battista zuweist.

Ganz abgesehen von dem bekannten Inkarnat, dem grün-orangeroten Farbakkorde in der Gewandung wird zeichnerisch eine Verwandtschaft mit zwei andern Dossowerken der Dresdner Galerie durch den Umstand herbeigeführt, daß derselbe Baum mit nach rechts gewandtem Stamme wie auf der Gerechtigkeit, so auch auf dem Michael und angedeutet auch auf den Kirchenvätern vorkommt.

¹⁾ Abb. Knackfuß, Monographie Raffaels, S. 116.

Eine kompositionell sehr ähnliche Darstellung des Michael befindet sich in der Stadtgalerie zu Parma. Die Hintergrundslandschaft ähnelt derjenigen der Modeneser heiligen Nacht. Auch die Behandlung der Pflanzen im Vordergrund könnte man als Vergleichsmoment aufstellen. Die Handhaltung der sonst recht ungeschickt ausgeführten Madonna, das Kolorit und der Schmelz der Farben können auf keinen andern als auf Dosso Dossi schließen lassen. In der Galerie selbst ist das Bild dem Battista vindiziert.

Auf der linken unteren Ecke des Bildes steht eine Inschrift: olomor. Laudadio Testi äußerte Verfasser gegenüber, daß diese Buchstaben in Spiegelschrift zu lesen seien. Das ergäbe romolo, hätte doch aber keinen Sinn. Betrachtet man aber das „r“ am Ende genau, so geht der Schwung, der das Wort unten abschließt, nicht von dem Haken des „r“, sondern schon von dem Abstrich desselben aus. Wir haben also nur einen Schwung vor uns, der bereits von dem „o“-Haken ausgeht. Der „r“-Haken ist nichts weiter als ein Punkt, der zufällig noch einen Strich hat und den Anschein erweckt, als wäre der letzte Buchstabe ein „r“. Es steht also nur „olomo“ da. Erst die Reinigung hatte nunmehr, wie ich erfuhr, die ziemlich dunkelfarbigen Buchstaben ans Tageslicht befördert, und es ist möglich, daß am Rande, wo jene Inschrift mit ihren Anfangsbuchstaben sich befand, einige Buchstaben durch scharfe Abwaschung vernichtet wurden. Einer Annahme zufolge könnten vielleicht jene Buchstaben „Gir“ gelautet haben, was auf Girolomo (dei Carpi) hindeuten könnte. Girolomo dei Carpi hat vielleicht nach dem Tode des Dosso die letzte Hand bei dem noch nicht vollendeten Bilde angelegt und die Unterschrift daraufgesetzt.

Die Stadtgalerie zu Oldenburg bewahrt eine sehr malerisch aufgefaßte heilige Familie mit dem kleinen Johannesknaben. Sie wurde 1869 durch Otto Mündler in Paris erworben und stammt aus der Sammlung Merandoni in Bologna. Das Laub des links im Vordergrund befindlichen Baumes entspricht dem Blattwerk, vor dem die Gerechtigkeit steht. Der Josef erinnert merkwürdigerweise an den Teufel auf dem Michaelbilde in Dresden. Genau dieselbe ppropfenzieherartige Behandlung des Bartes und Haupthaares, genau dieselben buschigen Augenbrauen, die gleiche

derbe breitrückige Nase hier wie dort. Es ist kein Zweifel, der Meister des Michaelsbildes ist auch der der Madonna in Oldenburg. Handhaltung, Inkarnat und die Zusammenstellung von Blau und Orange bei der Gewandung des Josef bestärken mich in dieser Ansicht. Auf die verschiedenen Dreiecksbildungen und sonstigen Linienbezüge will ich hier nur hinweisen, ohne sie genauer zu detaillieren. Auch hier findet sich dort, wo der Blick auf eine weite Landschaft fällt, jener im Bilde des heiligen Michael und der Gerechtigkeit vorkommende Baumstumpf, aus welchem dünne Ästchen aufragen. Der einzige Fehler, der unangenehm auf dem Bilde auffällt, ist der ausgestreckte Arm der Maria, der wie losgelöst vom Körper scheint. Ob dieser Mangel einer Restauration zu verdanken ist, konnte ich bisher nicht entscheiden. Was vielleicht an formalen Werten an diesem Gemälde fehlt, ersetzt Dosso Dossi hier durch eine Innigkeit der Empfindung und eine Traulichkeit der Stimmung, die ihn von einer ganz anderen Seite zeigt. Die gutmütige Freude, die Josef darüber empfindet, die mitgebrachten Früchte an die Kinder verteilen zu können, und das Behagen, mit dem der kleine Johannes die Hand danach ausstreckt, das Christuskind aber die Mutter erst darauf aufmerksam macht, indem es auf die Früchte deutet, das sind Züge, wie sie sich parallel bei Altdorfer oder Kranach finden.

Ein ähnliches Motiv, wobei sich nur zu den beiden Kindern noch ein Engelchen gesellt, das Früchte herzubringt, behandelt die heilige Familie in der Galerie der Villa Borghese zu Rom. Weißes, kroidiges Licht liegt über der weithin sich dehnenden Landschaft. Der zerfallene Torbogen, die alte Häuserruine im Hintergrunde erinnert unwillkürlich an Dürers oder Altdorfers Architekturen. Die Madonna weist einen ähnlichen Kopfschmuck auf mit den Schleifen an den Seiten wie die Gottesmutter auf dem Oldenburger Bilde. Die Kinder haben in Typus und Bewegung viel Verwandtschaft mit denen des vorher besprochenen Gemäldes. Desgleichen sind auch die beiden Joseffiguren namentlich in der Haarbehandlung einander nicht unähnlich. Das Hinstreuen von Architekturteilen auf den grauen mit Steinchen besetzten Erdboden zeigt sich in ähnlicher Weise hier wie dort, die Ranken, die am verfallenen Gemäuer emporklettern, auch sie sind bereits vorn links auf der Olden-

burger Tafel verwendet worden. Die Freude an Dreiecksbildungen und das bekannte Inkarnat sind ferner noch Momente, die uns die Autorschaft Dosso Dossis sicher erkennen lassen.

Hat in den beiden genannten Bildern Giovanni in meisterhafter Weise verstanden, den Reiz des Familienlebens zu schildern, so vermag er auch mythologische Szenen im Gewande eines hochpoetischen Vortrages uns vor Augen zu führen. Die Borghese-Galerie besitzt außer der Melissa noch eine andere Szene, die sicher auch aus Ariostos Orlando stammt, die bisher aber noch nicht erklärt werden konnte. Die Bezeichnung des Bildes als Verstoßung der Nymphe Kallisto durch Diana ist wenig glaubhaft. Wir haben es hier offenbar mit einer Schlafenden zu tun, zu deren Haupte eine Dienerin sitzt. Außerdem kann die Urne, die uns die Büchse der Pandora in Erinnerung ruft, doch keineswegs zur Diana in irgendwelcher Beziehung stehen. Manille nannte das Bild eine schlafende Venus mit Nymphen. Nun, die eine Nymphe sieht recht reizlos und alt aus. Man denkt sie sich graziöser. Auch Kallisto und Diana scheint gar nicht zu passen. Ariostischer, etwas derber, aber immer poesievoller Humor liegt sicher hier wie so oft zugrunde. Man braucht nur die verschmitzt lächelnde sogenannte Diana anzusehen, deren Zorn nicht so ernst genommen werden kann, und von der man nach diesem Bilde fast noch Spott und Scherz über das Unglück erwarten könnte, wenn man im Lucianischen Sinne interpretieren wollte. Morelli¹⁾ gibt das Bild beiden Dossi. Vor ihm war das Bild dem Garofalo zugewiesen worden. An Garofalo sich anlehnend finde ich es auch. Adolfo Venturi vindiziert es dem Battista. Nach Berenson²⁾ hätten beide Brüder an dem Bilde gemalt, Battista aber habe den weitaus größten Anteil. Lionello Venturi³⁾ ist der Ansicht, daß doch wohl die Komposition und das Figürliche dem fantasievollen Dosso Dossi zukommen, worin ich seiner Meinung bin.

Das Licht in der Landschaft, die an Weite nur den beiden Landschaften in den Darstellungen der heiligen Familie in Oldenburg und in der Borghese gleichkommt, deutet auf Dosso Dossis Meister-

¹⁾ Galeriestudien in der Borghese.

²⁾ North Italian Painters of the Renaissance 1907.

³⁾ Über die Galerie Borghese, Rom 1909. L'arte [Adolfo Venturi] XII, Fasc. I.

hand hin. Auch der Fleischton, das Kolorit und die Handbehandlung der liegenden Frau sowie die Vorliebe Dossos, das Haupt zu bekränzen, lassen auf Giovanni schließen.

In der Galerie Stuttgart sowie in der Villa Borghese befindet sich je eine Darstellung, die früher fälschlich als Saul und David fungierte und jetzt nach J. von Schlosser als Astolfo mit dem Haupte des Riesen Orrile bezeichnet wird. Hinter Astolf zeigt sich ein den Helden scheu von der Seite anblickender Knappe. Die Benennung Saul und David rührt wohl daher, weil der Mann mit der Schleuder bärtig dargestellt ist, also mit dem knabenhaften David nicht übereinstimmen konnte, andererseits aber das abgeschlagene Haupt und die Schleuder auf David und Goliaths Kampf hindeuteten. So erhielt denn der Knappe im Hintergrunde den Namen David.

Die Anwendung der Balustrade, auf der die derbe Hand liegt, der Typus des Knappen mit den feuchten Augen und dem offenen Munde, das leuchtende Grün des Gewandes zusammen mit dem Rot der Riemen, welche die Rüstung zusammenhalten, das rosige Inkarnat lassen die Handschrift Giovanni erkennen. Die stark ausgeprägte Helldunkelwirkung weist auf eine späte Entstehungszeit hin. Venturi hält das Stuttgarter Bild für das Original. Beim Ankauf war das Gemälde stark beschädigt, wurde aber glänzend restauriert, und im Vergleich zu dem Borghesebilde, das bedeutend dunkler in den Schattentönen ist, zeigt das Stuttgarter Bild viel leuchtendere Farben und viel rosigeres Inkarnat. Eine Anlehnung an beide Gemälde in der Stellung des linken Armes, dem Auflegen der Hand mit der Schleuder und in der Anbringung des über die Schultern schauenden Knappen ist bei Pietro della Vecchias David mit dem Haupte Goliaths Nr. 355 der Dresdner Galerie zu erblicken.

Ein poetisches Werk ist die Circe beim Mr. Benson in London. Die Gestalt, die dem Bilde den Namen gibt, erinnert der ganzen Stellung nach nur mit dem Unterschiede, daß diese im Gegensinne gegeben ist, an die Capitolinische Madonna, mit der sie auch Typenähnlichkeit besitzt. Sie sitzt in einer bezaubernd schönen Landschaft, wobei Erinnerungen an Giorgione den Künstler unweigerlich bei der Komposition geleitet haben mögen. Hoch in den Bäumen des

Mittelgrundes sitzt eine Eule und auf einem Zweige ein Falke; verzauberte Menschen in Gestalt von Rehen, Hirschen, Löwen, Hunden und Löffelreihen umlagern sie. In den Händen hält sie eine Zaubertafel, vielleicht um Formeln zu finden, damit sie neue Opfer verwandeln kann. Man ist versucht, an eine Anlehnung an Dürers Stich des heiligen Eustachius zu glauben, wenn man den Windhund sowie den Hirsch in dem Werke Dosso Dossis betrachtet.

Auch aus Lucians Göttermythen hat Giov. Dosso seinen Stoff geschöpft. So schildert ein Gemälde beim Grafen Lanckoronski in Wien, wie die Tugend beim Zeus im Olymp Klage führt, daß sie so schlecht von den Reichen behandelt würde. Jede andere Möglichkeit der Deutung, z. B. auch die, in der Tugend die Blumengöttin Chloris zu sehen, die für die Blumen und Blüten, die Kinder der Flur, leuchtende Farben erbittet, hält Julius von Schlosser¹⁾ für nicht zutreffend, obwohl eigentlich diese Erklärung viel zwangloser wäre, da die Frauengestalt selbst mit Blumen geschmückt ist, und der göttliche Malermeister als Farbkünstler sich schon dadurch erweist, daß er den Schmetterlingen bunte Flügel malt. Über der Staffelei zeigt sich übrigens eine reichhaltige göttliche Palette, nämlich der Regenbogen. Das Attribut des Jupiter ist ganz nach Giov. Dossos Weise auf dem Boden angebracht, es sind die Blitze, die der Göttervater vorläufig einmal beiseite gelegt hat. Mercur, der zwischen beiden eben geschilderten Personen der Winke des Gebieters harrt, und augenblicklich seinen Götterbotenposten mit dem Amt eines Malbuben vertauscht hat, spielt in dieser Szene den vorsichtigen Vermittler, indem er den Finger auf den Mund legt, um Schweigen zu gebieten, damit durch allzu lautes Klagen der göttliche Dilettant nicht gestört werde und vielleicht vor Zorn gar zu den Blitzen greife. Die derbe, durch die gleichmäßige Spreizung der Finger dem Stil des Dosso Dossi angehörige Hand, das blumengeschmückte Haar wie beim Frieden, der Typus des Merkur, der dem Michael in Dresden in seiner etwas leeren Schönheit gleicht, die Fleischfarbe, ferner die grünen, orangefarbenen und roten Töne sowie ihre Leuchtkraft, dazu jene poetische Ausgestaltung des Stoffes mit leichter Beimischung

¹⁾ Jahrbuch der pr. Kunstsammlungen, XXI, 1900, S. 202 ff. Jupiter und die Tugend, ein Gemälde Dosso Dossis.

von Humor, lassen uns in diesem Bilde sicher ein echtes Werk des Giovanni erkennen. Patzak¹⁾ findet an diesem Gemälde eine weitgehende Mitarbeit des Battista namentlich in der Figur der Tugend, eine mir unerklärliche Hypothese.

In der Galerie zu Graz befindet sich ein Bild mit dem Titel: Hercules und die Pygmäen. Nachdem man die Circelandschaft, die Vedute des Sebastian Mailand gesehen hat, findet man in der Baumtechnik und in der Behandlung der Architektur sofort eine Parallele mit der Landschaft dieses Herculesbildes. Der rosa Fleischtone, ja selbst der Typus des Hercules, der, zwar keine ausgesprochene Ähnlichkeit mit irgendeinem Männertypus aufweisend, dennoch infolge der ernsten Ruhe, den scharf markierten Augenbrauen, der energisch geschnittenen Nase und der etwas wulstigen Unterlippe nicht so fern dem Stil des Giovanni Dosso steht, lassen mich auch im Figürlichen dies Werk dem Dosso Dossi zuschreiben, zumal auch die Zwerge in ihren Gewändern ganz dosseske Farben zeigen. Das Bekränzen des Hauptes mit Blätterwerk entspricht den blumengeschmückten Frauenköpfen und darf ebenfalls als hinzutretendes Moment für die Zuweisung an Giovanni in Betracht kommen.

J. von Schlosser²⁾ meint, es läge ein Zug ariostischer Ironie in dem Gesichtsausdruck des Hercules, eine Meinung, der ich vollständig beistimme. Die Stellung des Liegenden wirkt etwas konstruiert; der untere Kontur des Leibes ist zu rund; es müßten Einbiegungen vorhanden sein in der Hüftknochengegend. Es sind das Erscheinungen, die mit der Nachahmung Michelangelos zusammen gehen. Pontormo, Vasari und Bronzino haben ähnliche abgerundete Körperlinien. Die Stellung erinnert an den liegenden Adam Michelangelos an der sixtinischen Decke.

Gaston IV. de Foix wollte man in diesem Bilde erkennen und in dem ganzen Vorgang eine Persiflage der bataille des géants sehen, die am 11. April 1512 stattfand, und in welcher Frankreichs Feldherr Gaston die spanischen und päpstlichen Truppen besiegte. Das Mühelose der Besiegung sollte dargestellt werden. Die Feinde sind

¹⁾ Die Fresken der Villa Imperiale zu Pesaro.

²⁾ Jahrbuch der pr. Kunstsammlungen, XXI, 1900, S. 202 ff., Jupiter und die Tugend, ein Gemälde Dosso Dossis.

als Zwerge gedacht. Ihre Hiebe werden von dem den französischen Staat personifizierenden Gaston-Hercules als Nadelstiche empfunden.

Förster-Breslau hat in seinen „philostratischen Gemälden“ die Darstellung als Hercules mit Pygmäen erkannt. Gaston de Foix hat überhaupt gar keine Ähnlichkeit mit Hercules. Inhaltlich gleich sind zwei Darstellungen in Dresden von der Hand Cranach des Jüngeren: „Der schlafende Herakles, von Pygmäen geneckt, und der erwachte Herakles, die Pygmäen vertreibend, 1551.

Gar nicht haltbar erscheint mir die Ansicht Patzaks¹⁾, welcher dieses Bild mit dem doch gut ausgeführten Figürlichen dem Battista gibt und es gar noch eines der „flüchtigsten Werke des jüngeren Dosso“ nennt.

Unter den vielerlei Beschäftigungen, die das Amt des Hofmalers mit sich brachte, sind es besonders Zeichnungen für Majolikavasen, Wandteppiche und Fresken, die Dosso Dossi für den Herzog Alfonso zu fertigen hatte. Namentlich zur Ausschmückung des Castells hatte Alfonso ihn, Garofalo und auch fremde Künstler wie Gian Bellini, Tizian und Pellegrino da Daniele herangezogen. In dem Saale, wo von den genannten Künstlern die Verherrlichung des vergnügten Genießens dargestellt wurde, vermutet Venturi, daß auch die über Eck gestellten Rhombenbilder ihren Platz fanden, die von Wein, Weib und Gesang erzählten und von Dosso Dossis Hand stammten. Sie finden sich jetzt in der Galerie von Modena. Patzak behauptet, daß diese Bilder zu einer Plafonddekoration des Palazzo dei Diamanti in Ferrara, in dem sich jetzt die Bildergalerie befindet, dienten. Venturi²⁾ berichtet über sie: „1743 i fregi avevano la forma a mandorla, ed oggi pure questa forma si reliva di sotto all' intonaco benchè i quadri siano stati ridotti a figura ellittica.“ Sie sind sehr übermalt und z. T. schlecht verbessert. Drei Figuren sind (bis auf zwei Bilder) stets auf einer Darstellung vereint. Auch auf diesen zwei Bildern befand sich meiner Ansicht nach eine dritte Person, die aber sehr verdorben war, weshalb auf dem einen ein Arm mit dem Schwert, auf dem andern ein solcher mit einer Weinflasche über die verdeckte Figur hinweg gemalt wurde. Es wäre

¹⁾ Die Villa Imperiale in Pesaro.

²⁾ Galeria Estense.

gut, daraufhin einmal die Fresken zu untersuchen und sie von den Übermalungen zu befreien. Auch die sogenannte Judithfigur ist im Geschmacke des 17. Jahrhunderts überreich mit Schmuck und Schleier geschmückt; desgleichen ist die Frau rechts auf dem Bilde *musica corda levat* arg übermalt. Venturi meint: „detti quadri sono stati variati tanto nelle figure quanto nel colorito dal signore Boccolari.

Daß die Bilder von Giovanni Dosso gefertigt wurden, darüber besteht wohl zunächst in koloristischer Beziehung kaum eine Frage. Die derben Formen der Hände mit der gleichmäßigen Fingerentfernung finden sich z. B. beim Bacchus, ferner bei der Frau in der Versuchung und bei den Frauen in dem Bilde mit der Aufschrift *modica mensa juvat*. Der Typus der rechts befindlichen Frau in dem Bilde mit der Bezeichnung *modica mensa juvat* zeigt gewisse Verwandtschaft mit dem Kopfe der Tugend auf dem Lanckoronski-bilde und demjenigen der Hamptoncourt-Madonna, am meisten aber mit dem vornehmen Köpfchen der Capitolinischen Maria. Die Vorliebe, Blüten ins Haar zu flechten oder Kränze auf's Haupt zu setzen, zeigt sich auf vier verschiedenen Bildern dieses Zyklus'. Bald sind es Rosen, mit denen der Wein trinkende Jüngling sein Haar schmückt, bald sind es andere Blüten wie Jasmin; oder es bekränzt Weinlaub das Haupt des Bacchus. Auch Dosso Dossis Eigentümlichkeit, das Gewand am Halse sich öffnen und die Ecken sich umbiegen zu lassen sowie seine Vorliebe für die Zusammenstellung von Blau und Orange gewahren wir an der Gestalt des fröhlichen Zechers.

Etwas Neues zeigt sich hier in den Bildern, nämlich als raumwirkendes Moment die Anbringung von Balustraden vorn, auf denen nach Art der Squarzioneschule allerhand Früchte verteilt sind. Dies zeigt sich auf allen Bildern bis auf zwei, bei welchen vielleicht die Stelle verdorben war und die Balustrade übermalt wurde. — Wollte man nunmehr die einzelnen Darstellungen betiteln, so müßte man die sicher erst später auf die Balustrade gemalten Hemistichien eines Pentameters, *musica corda levat* und *modica mensa juvat* nicht weiter beachten. So könnten denn die Bilder die Aufschrift Gesang (früher *musica corda levat*), Versuchung, Käufliche Liebe (früher Judith), Wein trinkender Jüngling, Liebeswerben, Erwachende Liebe (früher *modica mensa juvat*) und Bacchus erhalten. Für die letzte Dar-

stellung, in welcher sich ein Mann in ziemlich brutaler Weise einem Mädchen nähert, habe ich bisher noch keine passende Erklärung gefunden. Vielleicht, daß das niederländische Thema eines ärztlichen Besuches hier behandelt wird. Gerade bei diesem Bilde sind die Farben sehr verdorben und alles stark übermalt, so daß man des Dosso Hand kaum erkennen kann. Man beachte die Frauenhand mit den geschwollenen Kniebeln. — In dem Liebeswerben und im Bacchus hat Dosso Dossi einmal genau denselben Jünglingstypus verwendet. Bei diesem letzteren Bilde sei noch bemerkt, daß Venturi dieses Bild dem Battista gibt. Patzak weist es zwar dem Giovanni zu, sieht aber in dem Bacchus Nero mit seiner Hetäre. Diese Deutung ist mindestens gewagt. Wenn das Aufgedunsene des Trinkers genügt, Nero zu kennzeichnen, — wie oft müßten wir dann Nero bei Rubens oder Jordaens finden. Patzak behauptet weiter, daß dem Beschauer ein magisch brennender Sphinxblick aus den Augen des Nero entgegenbrennt. Von einem männlichen Sphinxblick zu sprechen, ist jedenfalls neu und originell. Von „perverser Sinnenglut“, die aus dem Blick Dossoscher Köpfe „aufzulodern“ scheint, kann ich ebensowenig etwas finden. Ich sehe den stieren Blick des Trinkers und den etwas schielenden Blick der wenig reizvollen Frau links von Bacchus, — sonst nichts, und kann auch darin Patzak nicht beistimmen, daß Dosso Dossi nächst Lionardo der beste Kenner der Rätselnatur des Weibes sei. — — Die Entstehungszeit der Bilder müssen wir infolge der meisterhaften Helldunkelwirkung bereits in die Spätzeit des Meisters versetzen.

Die Londoner National Gallery bewahrt die Darstellung zweier Halbfiguren. Das Bild führt den Titel: „Die Muse begeistert einen Hofpoeten“. Das Gesicht der Muse zeigt viele Eigentümlichkeiten, die für Dosso Dossi sprechen können, nämlich, den etwas feuchten Blick, den geöffneten, die Oberzähne zeigenden Mund und auch in gewisser Beziehung eine Verwandtschaft des Typus mit den Frauenköpfen der Rhombenbilder von Modena. Die weißen Blumen im Haar, die an die Tuberoze (*Polianthes*) erinnern, in Wahrheit aber wohl keinen Anspruch auf botanische Naturtreue machen, umgeben im Kranze das Haar, wie das bei Dosso üblich ist. Das am Halse sich lüftende und ein wenig sich umbiegende

Gewand und die Zusammenstellung von Grün, Orange und Blau in den Gewandfarben dürften weiterhin Gründe genug sein, dem Dosso Dossi dieses Werk zu vindizieren.

Die Bezeichnung des Bildes kann ich nicht recht billigen. Dieses wenig durchgeistigte, feiste Gesicht eines genußsüchtigen Mannes läßt sich so wenig mit dichterischem Schwunge vereinigen, und die Begeisterung, die sich doch ein wenig in den Zügen aussprechen müßte, ist keineswegs vorhanden. Viel eher möchte ich an eine Liebesszene denken, zumal der Arm des Mannes um die Schulter der Frauengestalt geschlungen ist.

Der feine Kopf der sogenannten Muse hat eine nicht abzuleugnende Ähnlichkeit mit dem Apollo der Apollo- und Daphne-darstellung in der Borghese Galerie zu Rom.

Hier bietet außer dem Typus und den schon dabei erwähnten Eigentümlichkeiten, die auf Dosso Dossi schließen lassen, auch wiederum das blumengeschmückte Haar und vor allem die Landschaft feste Anhaltspunkte für die Zuweisung an Giovanni. Am nächsten steht die Vedute derjenigen auf der Circe-Melissa in derselben Galerie. Die Figur der Daphne ist ziemlich in den Hintergrund geschoben, sodaß das Bild eigentlich nur als Einzeldarstellung wirkt. Die Darstellung der Verfolgung, wie sie sonst üblich ist, hat Dosso nicht übernommen. Bei ihm sitzt mit über das eine Bein geschlagenem grünem Mantel Apollo die Violine am Kinn im Vordergrund, sich selbst durch den Wohlklang der Töne begeisternd und in der Erwartung, daß auch das Herz der Daphne sich durch die Töne der Musik rühren lassen wird.

Eine in der Auffassung den über Eck gestellten Rhombenbildern von Modena nahe verwandtes Gemälde, welches vielleicht einst ebenfalls zum Schmucke eines Zimmers im Castell von Ferrara gedient haben wird, ist die Darstellung einer lustigen Szene, nämlich die sogenannte *Bambocciata*, die jetzt im Palazzo Pitti in Florenz aufbewahrt wird. Eine fröhliche Hofgesellschaft hat sich hier versammelt, um vielleicht einem Zauberkünstler zuzusehen, der mit Rosen im Haar, mit entblößtem Oberkörper und faunartigem Gesicht an einem Tisch sitzt, auf welchen eine gemusterte Decke gebreitet ist, worauf vielerlei für die Kunststücke notwendige Gerätschaften

liegen: ein Tamburin, eine Glocke, die, an einem Faden befestigt, in seiner linken Hand ruht und die er an sich zu ziehen bemüht ist. Eine Theatermaske und eine Kugel, auf die er seinen rechten Arm stützt, vervollständigen die Werkzeuge des Künstlers. Im Hintergrunde taucht noch die Maske eines abnorm gebildeten Schafes aus der Zuschauermenge hervor.

Die Bedeutung der ganzen Prozedur leuchtet nicht recht ein; vielleicht ist es ein musikalisches Kunststückchen (da Glocke, Schelle und Trommel im Spiel sind), welches er vorzuzeigen bemüht ist. Andererseits aber deutet der Spinnrocken und die Athletenfigur des nackten Mannes auf Hercules und seine Demütigung hin, die er bei der lydischen Königin Omphale als Sklave erfuhr, indem er ihr das Garn spinnen mußte und ihr auch sonst zur Kurzweil diente. Vielleicht könnte man dann in der Frau, welche dem Herkules zur Belohnung für seine Kunstfertigkeit Obst zu reichen scheint, die Königin Omphale erblicken. Ob die Darstellung des Hercules eine Anspielung auf einen der Estensischen Herzöge bedeutet, mag dahingestellt bleiben.

Hier wie auf den über Eck gestellten Rhombenbildern in Modena befindet sich die Balustrade mit darauf verstreuten Früchten und anderen Leckerbissen. Dem Kolorit und der Auffassung zufolge muß man dieses Bild dem Schaffenskreise des Dosso Dossi einreihen.

In der Brera zu Mailand hängt eine Darstellung des hlg. Georg und des Täufers, wobei das Gesicht des im Profil gegebenen Georg genau den Zügen der rechts auf der Bambocciata befindlichen Frau entspricht. Da nun das Bild in Mailand den Francesco d'Este, den Sohn des Alfonso und der Lucrecia Borgia als hlg. Georg darstellt, so könnte möglicherweise eine Karrierung dieses Estensischen Prinzen als Frau stattgefunden haben. Es wäre von kulturhistorischem Interesse, nachzuforschen, ob vielleicht unter den anderen Gesichtern bedeutende Persönlichkeiten der Estensischen Familie auf der Bambocciata porträtiert sind. Das Bild in Mailand gehört nicht allein aus dem Grunde, weil der eine Kopf der Bambocciata mit dem hlg. Georg übereinstimmt, dem Giovanni Dosso, sondern es stimmt auch zu seinem Stil infolge des Fleischtönen, des grauen Erdbodens, der Gewandfarben und nicht zum mindesten

wegen des auffallend guten Lichtes, welches namentlich auf der gesamten Rüstung des hlg. Georg mit vollendeter Meisterschaft verteilt wird und dem Bilde einen so erstaunlichen Glanz verleiht. Die beiden Darstellungen, die zusammengerahmt sind, stammen aus dem Oratorium di St. Maria di Massalombarda¹⁾ und bildeten wohl voneinander getrennt, die Flügel eines Altarwerkes.

Das malerischste Werk des Dosso Dossi ist wohl unstreitig die Madonna mit den beiden Heiligen Michael und Georg in der Galerie zu Modena. Es stammt aus der Kirche des heiligen Augustinus daselbst. Die Gottesmutter selbst schwebt in Wolken und tritt auf das die unbefleckte Empfängnis anzeigende Symbol der zunehmenden Mondsichel. Daß wir ein echtes Werk des Giovanni Dosso vor uns haben, zeigen die zunächst überaus leuchtenden und doch harmonisch wirkenden Gewandfarben. Namentlich der Typus und die Gewandfarben des Michael zeigen große Verwandtschaft mit demselben Heiligen der Dresdner Sammlung. Seine Flügel dagegen, die fast den Schmelz und das Schillern von bunten Schmetterlingsflügeln aufweisen, erinnern an den Michael der Galerie von Parma. Auch das Licht, das auf der Rüstung des Georg erglänzt, die Art, wie die goldene Borte mit den Fransen an der grünen Fahne behandelt ist, wie die Fransen an den Achseln des heiligen Michael erstrahlen, wie Blumen das Haar desselben Heiligen schmücken, all das sind so sichere Kennzeichen für den großen Ferraresen, wie die Phantastik in dem erlegten Ungetüm, der Turban der Madonna, der die Streifenbehandlung wie auf der Circe-Melissa zeigt, die spielenden Putten und vor allen Dingen die schimmernde Landschaft, die nun die letzte Phase seiner Landschaftsentwicklung anzeigt, die völlig malerisch aufgefaßte Vedute uns vor Augen führt.

Die Stellung der Madonna und in gewisser Beziehung auch die der Putten geht auf die Madonna von Foligno aus dem Jahre 1511 von Raffael zurück.

Venturi in der Galeria Estense führt an, daß Guercino 1649 die Madonna restauriert haben soll. Überliefert ist aber nur ein Besuch Guercinos 1649 in Modena, wo er ein Bild des Dosso aus

¹⁾ Corrado Ricci, due dipinti di Dosso Dossi nelle R. Pinacoteca di Brera. Rassegna d'Arte IV, S. 54, 55.

Dankbarkeit für die freundliche Aufnahme bei Hofe restauriert haben soll. Das „Nachdenkliche“, etwas „Leidende“ des Madonnen-Ausdrucks, der auf Guercino schließen ließe, wie Venturi meint, kann meiner Ansicht nach nicht allein ausschlaggebend für den Stil Guercinos sein.

Die Pinacoteca Municipale zu Ferrara, das sogenannte Ateneo, bewahrt ein in sehr kostbaren Rahmen gefaßtes sechsteiliges Altargemälde, welches von der Mehrzahl der Kunstschriftsteller als eines der hervorragendsten Werke des Dosso Dossi angesehen und gerade von Woltmann-Wörmann¹⁾ äußerst hochgestellt und besonders gelobt wird. Die Bestellung dieses Bildes fand durch Antonio Costabili statt. Als „Dosso“ wurde der Altar schon durch Rosini (Laderchi) erwähnt.

Auf die Anordnung hat meiner Ansicht nach vielleicht Tizians sechsteiliges Altarbild der Auferstehung Christi Einfluß ausgeübt, welches 1522 in San Nazaro e Celso zu Brescia seine Aufstellung fand. Doch im Figürlichen ist die Beeinflussung dieses venezianischen Malers, wie oft behauptet wird, meines Wissens nicht zu ersehen. Dagegen ist die Einwirkung Garofalos selbst auf die das Mittelbild umschließenden Tafeln zu bemerken. Im Mittelbilde sind fast alle Figuren mit Ausnahme des links vom Beschauer stehenden Andreas nicht nur von Garofalo stark beeinflußt, sondern auch z. T. von ihm selbst ausgeführt. Das zeigt die Haarbehandlung namentlich bei dem Christuskinde und dem kleinen Johannes, deren rollenförmig angeordnete Löckchen schon allein auf den Stil dieses Meisters schließen lassen. Auch jene etwas süßlichen Mädchenengel sowie die Madonna zeigen die Handschrift Benvenuto Tisis da Garofalo. Die beiden vordersten Figuren weisen schon kompositionell auf ein in der Akademie zu Venedig befindliches, 1518 gezeichnetes Werk seiner Hand hin. Die rechts befindliche Figur auf dem St. Andreasbilde ist auch im Typus und in der Haarbehandlung völlig dem rechts stehenden Heiligen des venezianischen Bildes entnommen. Bei der links stehenden Andreasfigur des ferraresischen Altarbildes ist nur die Stellung des Körpers, sowie die Handhaltung garofalesk, während der Typus auf Battista schließen läßt. — Vasari selbst

¹⁾ Siehe meinen Abschnitt über die bisherige Auffassung.

berichtet, daß Garofalo mit beiden Dossi bisweilen zusammenarbeitete. Das Landschaftliche geht sicher auf Dosso Dossi zurück. Wie weit er aber dem Garofalo bei den Figuren geholfen hat, ist schwer zu erkennen, da seine eigene Typenbildung auf dem Bilde nicht ein einziges Mal vorkommt. Trotzdem liegt in der Farbe, die sonst bei Tisi so gelect wirkt, soviel Dosseskes, daß man doch wieder vielleicht an ein Fertigstellen nach Garofalos Entwürfen denken könnte. Kleine Eigentümlichkeiten des Giovanni Dosso kann man aber doch an dem Bilde wahrnehmen. Jener Becher mit der nach links gewendeten Öffnung, ist eine Reminiszenz aus dem Chigibilde. — Vielleicht ist diese Mitteltafel jenes Werk, von dem Vasari berichtet, daß es den Garofalo solange aufgehalten habe, nach Rom zu reisen, und es ist leicht möglich, daß zur schnellen Beendigung dieses Auftrages sich Garofalo des Battista und Giovanni Dosso bedient haben wird. Noch zwei der die Mitteltafel umgebenden Figuren zeigen die weichliche garofaleske Typenbildung. Es ist der heilige Sebastian links, der aber sonst in Farbe- und Körperbehandlung auf Dosso Dossi schließen läßt. Auch der Mantelzipfel, der wie vom Winde bewegt, die Scham bedeckt, erinnert an dieselbe Art der Behandlung wie auf dem Sebastian in Mailand. Die zweite nicht dem Dosso Dossi zugehörige Figur ist der auferstehende Christus. Auch er scheint mindestens in dem weichlichen Typus auf einen Entwurf Garofalos zurückzugehen.

So bleiben als sichere, auf eigenen Entwurf zurückgehende Arbeiten an diesem Altarbild für Giovanni Dosso die vornehme Gestalt des heiligen Ambrosius, welchem wir schon in den Dresdner Kirchenvätern begegneten, der aus dem Dunkel durchs Licht herausmodellerte Augustinus und der den sonstigen Michael-Georg-Figuren des Dosso Dossi nahe verwandte Georg übrig.

An diese Bilder religiösen und mythologischen Inhalts reihen sich eine Anzahl Porträts, die mit ziemlicher Sicherheit dem Giovanni Dosso vindiziert werden können. In der Galerie zu Modena befindet sich zunächst das Bildnis des Gönners Dosso Dossis, des Herzogs Alfonso I. von Ferrara. Von Adolfo und Lionello Venturi wird dieses Porträt dem Battista vindiziert. Venturi in seiner Galeria Estense, und Campori in seinen Cataloghi reden von einer im Be-

sitze Hercules II. befindlichen Kopie Dosso Dossis nach einem Tizianischen Alfons-Porträt. Morelli identifiziert diese Kopie mit dem Bilde des Alfons in der Pittigalerie zu Florenz, welches auch andere Kunstforscher für Dosso Dossi halten. Ich bin der Ansicht, daß dieses Gemälde in Florenz keine Kopie von Dosso Dossi ist, sondern ein echter Tizian. Überhaupt zweifle ich daran, daß Dosso Dossi eine Kopie Alfonsos nach Tizian gefertigt habe. Vielleicht hat Alfonso den Wunsch geäußert, Giovanni möge ihn in derselben Wendung des Gesichts malen, das Kanonenmotiv beibehalten und die französische Ordenskette des heiligen Michael nicht vergessen, wie das alles Tizian darstellte. Alfons wird doch seinem Hofmaler nicht einen so wenig schmeichelhaften Auftrag gegeben haben, eine Kopie seines Porträts anzufertigen, statt ihm selbst zu sitzen. Daß auf diese Weise jene übereinstimmenden Züge in die beiden Bilder hineingekommen sein können, ist wohl denkbar. Sie haben vielleicht die früheren Berichterstatter bewogen, von einer Kopie zu reden.

Dosso Dossi porträtierte Alfonso sicher nach dem Leben, gibt ihm im Gegensatz zum Florentiner Bilde einen Waffenrock mit dem Kreuz des Ordensritters und Armschienen, setzt jene von ihm oft angewendete Balustrade davor, um eine größere Tiefe zu erzielen, worauf er nun, ganz seiner Art entsprechend, noch einen Panzerhandschuh legt, malt im Hintergrunde noch eine Landschaft dazu, die von den Schlachten Alfonsos zu erzählen weiß und gibt dem Feldherrn, um dem Porträt Bewegung einzuhauchen, nunmehr eine morgensternähnliche Waffe in die Hand. So bringt er Aktion in die starre Existenz. — Für Battista wäre die Ausführung des Kopfes und der Landschaft viel zu gut. Dosso Dossi ist allein der Urheber dieses Bildes.

Dieselbe Galerie bewahrt auch das Bildnis Hercules I. Hier stimmen alle Kunsthistoriker in der Vindizierung an Giovanni Dosso überein. Auch hier findet sich die übliche Balustrade sowie der beliebte runde obere Bildabschluß. Im Archivio Storico¹⁾ steht zu lesen: „m. Dosso Depintore debe dare L. nove marchesine per luj alla Ducale Camera per tanto li ha facto pagare per compta de uno

¹⁾ Bd. V, R. Arch. di Stato, già Estense, in Modena XXXIII. Memoriale della Munizione, 1524 Camera Ducale Munizione.

Retracto del quondam ill. mo Duchæ hercule. L. VIII. J. 4. Giugno 1524. Möglich, daß dieses sicher der Lichtführung nach nicht allzu frühe Bild mit dem hier genannten identifiziert werden kann, so daß Giov. Dosso jenes Bildnis vielleicht nach einer alten Medaille ausführte.

Venturi¹⁾ hat die Figur auf der Medaille des Hutes als heiligen Rochus erkannt, indem er im Inventar der Lucrezia Borgia, der Gattin Alfons I. die Erwähnung einer Goldmedaille fand, die Herzog Hercules an seinem Barett getragen hatte. „Una medaglia d'oro cum S. Rocco smaltato al presente ha el Sig. Don Hercule in la berretta.“ Das Inventar wurde von Campori veröffentlicht. Ein Stich des Hercules befindet sich in der Sammlung des Marquis Coccapani. In Ferrara entdeckte ich im Palazzo Diamanti eine erstaunlich schlechte Kopie des Modeneser Originals, die, in Farbe und Zeichnung mißglückt, der Aufhängung mir nicht wert erscheint.

In der Galerie zu Modena befindet sich eine Darstellung des sogenannten Hofnarren, welche Venturi als ein besonders gut gelungenes Werk des älteren Dosso bezeichnet. Das Heitere und Sinnenfrohe in der Auffassung kann in der Tat an Giovanni Dosso gemahnen. Auch die Farbgebung hat nichts Widersprechendes. Die Inschrift Gienius auf diesem Bilde will Venturi als Namen des Narren erkennen. Baruffaldi sieht in dieser Halbfigur, die ein Schaf im Arme hält (falls das Modeneser Bild mit jenem von ihm genannten übereinstimmt), jenen Gonella, der durch seine Schwänke am Estensischen Hofe berühmt war. Nach Frizzis Memorie aber könnte Dosso Dossi dieses Bildnis gar nicht nach der Natur gefertigt haben, da jener Narr bereits vor Borsos Regierungsantritt gestorben ist.

In den Uffizien von Florenz sieht man das Bildnis eines Kriegers, das früher dem Sebastiano del Piombo, sowie auch dem Pordenone zugeschrieben wurde. Schon die Anbringung der zwei auch auf dem Narrenbildnis in Modena vorkommenden, sehr ähnlich gebildeten Bäume, kann auf ein und dieselbe ausführende Hand schließen lassen. Die Lichtführung auf der Figur, die krei-digen Töne in der Landschaft sowie das Inkarnat scheinen die Zuweisung an Dosso Dossi noch zu bestätigen.

¹⁾ Galeria Estense.

Battista Dosso sicher zuzuweisende Gemälde

Für die Erkenntnis der Stileigentümlichkeiten Battista Dossos soll mir, wie schon erwähnt, das Hieronymusbild in Wien als Ausgangspunkt dienen, auf welchem sich das „D“ mit dem Knochen als Signierung befindet, die auf einen der Dossi Bezug haben muß. Da aber das Bild trotz Verwandtschaft des Kolorits einen andern Stil bekundet, welcher der Eigenart Giovanni Dossos nicht entspricht, so muß es dem jüngeren Bruder Battista zugewiesen werden. Dieses Werk befindet sich in der K. K. Galerie zu Wien. An der linken Bildseite vor einer dunklen Felskulisse sitzt der hell beleuchtete Hieronymus, das Kruzifix in seiner Hand betrachtend. Der Oberkörper ist entblößt. Ein bläulichroter Mantel bedeckt die Kniee. Der Löwe, dessen Kopf ihm möglicherweise Schwierigkeiten in der Zeichnung bereitet hätte, wird so dargestellt, daß er in der im Hintergrund befindlichen Höhle verschwindet. Ein aufgeschlagenes Buch und zwei übereinander gelegte Säulenstümpfe liegen so, daß sie noch eine Art Vordergrundkulisse für die rechts befindliche Vedute bilden. Unmittelbar unter den Säulenschäften befindet sich jenes „D“ mit dem durchgesteckten Knochen angebracht, welches allein durch seine Größe den Charakter eines etwas handwerksmäßig arbeitenden Mannes bekundet, der sich auf dieses Werk, das vielleicht infolge der nicht ganz ungeschickten Anordnung und der dem sonstigen Landschaftscharakter des Battista (betrachtet man einmal sichere Bilder von ihm) so fernliegenden Vedute auf einen Entwurf des Giovanni zurückgeht, etwas eingebildet hat. Die Figur des Hieronymus zeigt weich behandeltes Haupt- und Barthaar. Nur angedeutet durch wenige, recht flüchtige und unsichere Pinselstriche ist die Ausführung des einzelnen Haares herbeigeführt. Das teilweise Verdecken des Ohres durch den überaus starken Backenbart, der die Fortsetzung des Haupthaars zu bilden scheint, mag bei Battista den Grund haben, der Anbringung des Ohres aus dem Wege zu gehen, welches er, wie wir noch sehen werden, nie richtig anzusetzen versteht. Ferner zeigt sich eine sehr hohe Stirnbildung, wie wir sie als seine Stileigentümlichkeit noch weiterhin kennen lernen werden. Die Nase des Heiligen ist sehr kurz gebildet und die nares zeichnen

sich nicht recht ab. Die Augen sind zusammengekniffen und liegen tief in den Höhlungen. Bedeutend rötlicher als bei Giovanni ist der Fleischton, welcher wie eine Schminke Gesicht und Brust überzieht. Schulteransatz und Brustkorb sind sehr stark verzeichnet. Außerdem zeigt sich in den Zügen des Heiligen ein Mißverstehen des psychischen Ausdrucks. Der ehrwürdige Büßer in der Wüste wird zum einfältig dreinschauenden, kraftlosen Greise. Dosso Dossi hätte sicher verstanden, den Zügen des Hieronymus etwas mehr psychische Vertiefung zu verleihen. Die Behandlung des Grases im Vordergrund ist unnatürlich, die Säulenstümpfe wirken äußerst ungeschickt, und in der Architektur der Landschaft zeigt sich zeichnerisches Unvermögen. Nur das Licht ist gut, ein Umstand, der auf die späte Entstehungszeit dieses Werkes hinweist. Eine besondere Eigentümlichkeit des Battista, der wir später noch begegnen werden, ist die spinnwebenartige Behandlung des Heiligenscheines.

In einem der alten Münchener Pinakothek angehörigen Bilde des David Teniers, welches die ehemalige herzogliche Galerie zu Brüssel darstellt, sah ich im Gegensinne den Wiener Hieronymus kopiert. L. N. Cittadella erwähnt noch einen Stich nach diesem Wiener Bilde von Qu. Boel¹⁾.

Im Palazzo Pitti zu Florenz befindet sich eine Ruhe auf der Flucht, die ich bereits einmal gelegentlich der heiligen Nacht von Modena zu dem Zwecke heranzog, um zu zeigen, welche Unklarheit noch in der Trennung der Hände der Brüder Dossi herrscht. Das Gemälde gilt heute noch für ein Werk des Giovanni Dosso, und Burckhardt in seinem Cicerone spricht noch mit Worten höchsten Lobes über dieses Bild. Man beachte zunächst die Figur des Josef. All die charakteristischen Eigentümlichkeiten, die ich beim Hieronymus auseinandersetzte, treffen auch hier zu. Nur kommt der ungemein groß gebildete Hinterkopf hinzu, der das Gesicht geradezu entstellt. Die Hand ist völlig verzeichnet, die Falten seines Mantels sind von einem Ungeschick der Anordnung, die durchaus nicht auf Flüchtigkeit, sondern auf künstlerischen Unverstand schließen lassen. Die Madonna mit der kurzen Nase, dem Fetthalse und dem ungeheuren Hinterhaupt zeigt derbe unbeholfene Faltenzüge; der

¹⁾ Brulliot, Dictionnaire de Monogrammes et chiffres etc.

Arm ist schlecht verkürzt, und die Hand, die dem Beschauer am nächsten liegen muß, ist viel zu klein. Das Schlimmste aber und am wenigsten die Hand eines großen Künstlers Bekundende ist das embryonenhaft wirkende Kind. Der Kopf ist viel zu groß für den Körper, er ist so groß wie der der Madonna. Eine riesige Stirn und wieder der stark entwickelte Hinterschädel trägt die Schuld daran. Kinn, Mund, Nase und Augen sind auf einen winzigen Teil des Kopfumfanges beschränkt. So wirkt das Kind als lächerliche Karrikatur, zumal noch die Hand von einer enormen Größe ist und der Fuß unmittelbar unter der Wade ansetzt. Die Grasbehandlung ist dieselbe wie auf dem Hieronymusbilde. Auch die üblichen spinnwebenartigen Heiligenscheine deuten auf den Meister des Hieronymusbildes, also Battista. Eine neue Art des Nimbus ist der Strahlenkranz beim Christuskinde.

Im Museo Nazionale zu Neapel sieht man eine Heilige Familie mit dem Hieronymus. Die Stellung der Madonna und des Kindes ist einem Garofalobilde entlehnt, welches sich im Museo Municipale zu Padua befindet. Bei diesem Bilde gilt dasselbe wie zuvor. Das Kolorit ist leuchtend, aber die Typen, die Faltengebung, die Ausführung der Gräser zeugt von einer Ungeschicklichkeit, die den Namen Dosso Dossis nicht aufkommen läßt. Das Schlimmste auf diesem Bilde ist der fast menschenähnlich gebildete Löwenkopf, der auch äußerst unglücklich angebracht ist. Die schwächliche Figur des Hieronymus hat wiederum den blöden Ausdruck des Wiener Heiligen.

In der Villa Borghese zu Rom befindet sich eine Madonna mit Kind, die ebenfalls dem Giovanni Dosso zugeteilt wird. Wenn auch das Bild entschieden etwas besser ist als die schon erwähnten Werke, so genügen doch die viel zu stark gebildeten Beine des Kindes, die schlechte Armverkürzung desselben, das Ungeschick in der Faltengebung des Madonnenkleides, die unkünstlerisch gebildete Hand Marias, um als Verfertiger dieses Bildes nur Battista nennen zu können. Auch der Heiligenschein deutet auf diesen Meister hin. Der Strahlenkranz des Christuskinde ist ähnlich dem der Ruhe auf der Flucht von Florenz.

In derselben Galerie befinden sich noch zwei Darstellungen

der heiligen Nacht, die eine mit dem stehenden Josef und musizierenden Engeln, die andere mit dem herzueilenden Josef und Engeln auf Wolken. Beide Darstellungen zeigen die oft wiederholten charakteristischen Merkmale Battistas: Jene hohen Stirnen, schlecht gezeichneten Hände, die ungeschickten Falten und auf einem der Bilder die bekannte Heiligenscheine. Erwähnt sei noch, daß die Madonna mit dem herzueilenden Josef in der Gruppe der Mutter und des Kindes sich an die heilige Nacht Dosso Dossis in Modena anlehnt. Beide Bilder waren schon bisher von den Kunstforschern dem Battista zugeschrieben und werden von mir hier angeführt als allgemein anerkannte typische Beispiele für Battistas Stil.

In der Sammlung des Grafen Czernin in Wien wird eine Anbetung der Hirten aufbewahrt, die ebenso wie das besprochene Bild der heiligen Familie mit dem herzueilenden Josef und den Engeln auf Wolken teilweise kompositionell auf die heilige Nacht von Dosso Dossi in Modena zurückgeht. Der im Czerninschen Bilde vor dem Christuskind Knieende erinnert in Typus und Haarbehandlung an den Josef des Borghesebildes. Auch die Madonna zeigt in Typus, Stellung, Lage des Gewandes sowie in der Gebärde des Betens und der Handform mit dem winzigen kleinen Finger ganz unverkennbare Ähnlichkeiten mit dem Borghesebilde. Auch die Kinder ähneln einander auf beiden Bildern in Typus und Lage. Wenn auch sehr verdorben, so zeigen sich bei Josef und Maria die dem Battista eigentümlichen Heiligenscheine; das Christuskind aber weist den bekannten Strahlenkranz auf. Dem Modeneser Bilde der heiligen Nacht von Dosso Dossi ist auch der Herrgott entlehnt, in dessen Jammerfigur die *mancanza della grandiosità* einmal wirklich zu sehen ist.

Im Privatbesitz des Mr. Claude Phillips in London befindet sich eine Beweinung Christi¹⁾, welche der Besitzer dem Dosso Dossi zuschreibt. Die überhohe Stirn, die zusammengekniffenen Augen, die kurze Nase macht sich namentlich bei der einen zu Häupten Christi knieenden Frauengestalt geltend, deren Typus nebenbei an Mazzolino erinnert, dessen rötlichere Farbgebung in den Fleischtönen Battista ja, wie erwähnt, bisweilen übernimmt, wodurch er

¹⁾ Abb. Art Journal 1906 35/36.

sich von Giovanni Dosso, der ein gelbrosa Inkarnat bevorzugt, unterscheidet. Bei dem herabhängenden Haupte des toten Christus tritt eine Verschiebung der gesamten Kopfform ein, wie wir solche Verzerrungen auch bei dem Christuskinde der eben beschriebenen heiligen Familie mit musizierenden Engeln in der Borghese erblicken. Bei der Komposition des Londoner Bildes tritt eine Anlehnung an die deposizione von Ortolano in der Borghese-Galerie klar zu Tage. Die Handbewegung der zu Häupten Christi knieenden Magdalena, der Kopf der rechts von ihr stehenden Frau, die vor Christus liegende Dornenkrone, die Art wie das Tuch sich auf dem Boden ausbreitet und sich um die Lenden Christi schlingt, sowie die drei Kreuze im Hintergrunde sind wohl Ähnlichkeitsmomente genug, um meine Behauptung zu rechtfertigen. Als Ekletiker erweist er sich ferner in der Übernahme der Felskulisse, der Handhaltung und der Kopfbedeckung, Eigentümlichkeiten, die in einem zweiten Bilde von der Hand des Ortolano ganz ähnlich vorkommen, nämlich in der Pietà der Kirche San Pietro in Modena.

Ein anderes Bild, das bisher stets dem Dosso Dossi vindiziert wurde, ist die Halbfigur des Täufers in der Galerie Pitti zu Florenz. Mögen auch der geöffnete Mund, die Gesamtfarben, der Glanz der Goldborte den Beurteiler zuerst verführen, das Werk dem Giovanni zu geben, so zeigt doch das Gesicht des Heiligen jene kurze Nase mit den wenig hervortretenden nares und eine solch unverzeihliche Verzeichnung des linken Auges, wodurch die eine Seite des Gesichtes ganz verzerrt wird, daß ich auch dieses Bild nur dem Battista zuzutrauen vermag. Die kleinen Hintergrundgestalten Christi und des Täufers sind für Dosso Dossi viel zu schlecht und undeutlich.

Im Privatbesitz des Verfassers zu Peterswaldau in Schlesien befindet sich ein Werk, welches Friedrich III. darstellt, wie er dem Astronomen Giovanni Bianchini das Recht verleiht, den schwarzen Adler im Wappen zu führen.

Das Bild geht im Kolorit auf eine ganz gleiche Darstellung in Parma zurück, welche dem Dosso Dossi zugeschrieben war. Die Kopfbedeckung Borsos von Este im Bilde des Verfassers ist bläulicher, der Gesamtton des Kolorits dunkler. Es trägt ein kleines Monogramm

„D“ mit dem Knochen, ist aber in der Qualität geringer, sowie röter im Fleishton, als das in Parma befindliche Gemälde, weshalb ich es dem Battista zuschreibe. Corrado Ricci¹⁾ führt aus, daß der früheren Ansicht nach auf dem Bilde in Parma der Ritterschlag des Bartolomeo Pentaglia dargestellt sei. In dem *Memorie storiche di letterati ferraresi* die Giov. Andrea Barotti Ferrara 1777 ist eine von Cosmè Tura stammende, um 1452 gemalte Miniatur abgebildet, welche sich in der Bibliothek Ferrara in einer *tabula astronomiae*, und in der *Akademia di Belle Arti* von Ravenna in einer anderen Handschrift befindet. Diese Miniatur war das Vorbild des Parmabildes; das Bild des Verfassers scheint eine Kopie dieses letzteren von der Hand Battistas zu sein.

Das Porträt des Beltramoti im Palazzo Doria zu Rom wurde früher dem Pordenone, dann dem Battista, jetzt aber im Katalog dem Dosso Dossi zugewiesen. Man liest auf dem Schriftstück, das er in der Hand hält „Dño Hieronymo Beltramoti Ferrarie. Die schlechte Behandlung der Haare und die ebenso geringe Modellierung des Gesichtes lassen gleich beim ersten Anschauen den Namen des Battista aufkommen. Die ganze Behandlung des Oberkörpers sowie des Gesichtes ist flächenhaft. Zu bemerken ist die unnatürliche Aufhellung der Augenlider im Schatten sowie die ungeschickte Strichführung an den oberen Augenlidern.

Werke Dosso Dossis in Gemeinschaft mit Battista

Außer der großen Tafel der Kirchenväter befindet sich noch eine Wiederholung desselben Gegenstandes mit kompositionellen Abweichungen im kleineren Format in der Dresdener Galerie. Dieses Werk zeigt eine starke Anlehnung an die erstgenannte Tafel, sodaß der Gesamteindruck zuerst auf Dosso Dossi hinweist. Die Madonna mit dem Kranz auf dem Haupt, der Augustinus, die vier miteinander plaudernden Engel, die Faltengebung sowie die Landschaft rühren sicher von Giovanni Dosso her. Blickt man nun aber auf den Herrgott hin, so gewahrt man eine auffallende Typenähnlichkeit mit dem Hieronymus in Wien sowie mit andern Männerköpfen

¹⁾ Katalog der Galerie von Parma.

Battista Dossos. Dieselben Qualitäten zeigen die drei rechts befindlichen Heiligenköpfe mit den hohen Stirnen, kurzen Nasen und zusammengekniffenen Augen. Sieht man sich nun nochmals die Gruppe der rechts befindlichen Heiligen an, namentlich die Modellierung des nackten Oberkörpers beim Hieronymus sowie die Hand des Ambrosius, welche den Krummstab wie einen Bleistift hält, so finden wir auch hierbei gewisse Unsicherheiten in Modellierung und Haltung, die den Gedanken aufkommen lassen, es könnte diese Gruppe nach einem weitgehenden Entwürfe Dosso Dossis von Battista zu Ende geführt worden sein, wobei die Köpfe aber durch Battista eine Umänderung in seinem Sinne erfahren haben. Dasselbe ist von den links und rechts oben befindlichen hochstirnigen Engelsfiguren zu sagen. Das Bild ist meiner Ansicht nach hernach zur Erzielung eines harmonischen Gesamttones von Giovanni Dosso übergangen worden, wobei die größten künstlerischen Mängel, die durch Battistas Beihilfe in das Bild hineinkamen, korrigiert wurden. Venturi gibt diese kleine Vision der Kirchenväter dem Battista allein.

In der Galerie zu Modena wird eine Madonna zwischen zwei Heiligen auf Wolken aufbewahrt, zu welcher die Mitglieder der Confraternità della S. M. della neve sich betend wenden. Auch hier läßt der erste Eindruck auf Dosso Dossi schließen. Beachtet man aber dann die Flauheit und Ausdruckslosigkeit der beiden männlichen Heiligen oben sowie die dem Typenkreis des Giovanni Dosso völlig fernstehenden Gesichter der betenden Brüder und Schwestern, wobei die Erinnerung an Typen des Mazzolino auftaucht, so kommt doch wohl mit größerer Wahrscheinlichkeit des Battista Autorschaft in Betracht. Auch die Handhaltung, die bisweilen an Garofalo gemahnt, bei welchem, wie bekannt, bei ausgestreckter Hand die beiden Mittelfinger sich zusammenschließen, steht nicht im Einklange mit dem Stil des Giovanni Dosso. Meine Ansicht nun geht dahin, daß die Tafel in der Komposition des oberen Teiles, sowie der Landschaft auf Entwurf und teilweise Ausführung (Madonna, Kind und Landschaft) des Dosso Dossi zurückgeht, daß hernach Battista (vielleicht nach dem Tode Giovannis), jene unglückliche Bergwand vor die Landschaft gesetzt hat, weil er die Verbindung zwischen Hintergrund und Vordergrund unfähig war, geschickt her-

beizuführen, und daß er ziemlich selbständig jene vorderen Figuren angebracht hat.

Eine Notiz des L. N. Cittadella¹⁾ kommt meiner Ansicht entgegen. Dieses Bild nämlich kann man mit einer Altartafel identifizieren, die Johannes dem Täufer geweiht war und für jene Confraternità im Todesjahre Dosso Dossis von diesem gemalt wurde. Am 27. August 1542 wurde das Geld für dieses Werk den Erben ausgezahlt. Es war also Giovannis letztes Werk, und es ist leicht denkbar, daß es von ihm nicht mehr vollendet, sondern erst von Battista zu Ende gemalt wurde.

In Berlin befindet sich eine Madonna mit zwei Heiligen in Halbfigur, die aus der Sammlung Giustiniani stammt. Das Bild war früher dem Camillo Boccacino zugewiesen, Bode gab es dem Giovanni Dosso.

Der Madonnentypus, das Stirnband und das blumengeschmückte Haar finden ihre Parallele in Giovannis Frauengestalten der Rhombenbilder in Modena. Bei der linken Hand der Madonna kann man unter der Retouche, durch welche die Finger viel zu spitz gebildet wurden, deutlich die Umrißlinien der früher breiteren Fingerspitzen gewahren. Das Kind zeigt jene dem Battista eigentümliche hohe Stirn und der Joseph erinnert in seiner perrückenartigen Haarbehandlung an den knieenden Hirten der Anbetung beim Grafen Czernin in Wien. Die kurze Nase und die kleinen tiefliegenden Augen, das bei weitem rötlichere Inkarnat sowie der ungeschickte Gewandknoten an seinem Halse sind weiterhin deutliche Kennzeichen für die alleinige Ausführung dieser Figur durch Battista.

¹⁾ I due Dossi und Gruyer, l'art ferrarais.



Die Entscheidung der Landschaftsfrage

Vor der gründlichen Untersuchung der Landschaftstechnik beider Künstler sowie der Einflüsse, welche auf ihre Landschaftskunst gewirkt haben, ist die Frage zu entscheiden, über die man sich bisher nicht im Klaren befindet, wer nämlich von beiden Malerbrüdern der bedeutendste Landschaftsmaler war. Im Figürlichen haben wir durch die Stilkritik den Dosso Dossi als den hervorragenderen Meister erkennen können. Es handelt sich jetzt darum, die Überzeugung zu gewinnen, daß er auch im Landschaftlichen das Bessere leistete. Vasari berichtet ausdrücklich: „Dosso stand in der Lombardei in dem Ruf, daß er besser als irgend ein anderer, der sich darin betätigte, Landschaften male, sowohl auf der Wand wie in Öl, oder Wasserfarben, vorzüglich nachdem die deutsche Manier bekannt geworden war“. Das war von Giovanni gesagt und nicht von Battista. Und trotzdem hielt man an der Ansicht fest, Battista habe sich hauptsächlich in der Landschaftsmalerei, Dosso Dossi dagegen im Figürlichen betätigt. Ja man behauptete, Battista habe sogar die Landschaftsveduten für die Tafelbilder Giovannis gemalt, in welche dieser hernach die Figuren hineinkomponierte. Ein Zusammenarbeiten der zwei Brüder bei den Fresken wird allerdings bezeugt. Aber daß Battista auch auf des Dosso Dossi Tafelbildern die Landschaften ausgeführt habe, ist Hypothese der älteren Schriftsteller, denen vielleicht das Beispiel Cesare da Sesto vorschwebte, der sich z. B. in seiner Anbetung der Könige von Bernazzano die Tiere und den Landschaftshintergrund ausführen ließ. Diese nun einmal aufgestellte Hypothese schleppt sich bis in die neueste Kunstforschung hinein. Den Glauben an Battistas Fertigkeit im Landschaftlichen hegen heute noch Venturi, Patzak und Thode.

Die Landschaft auf dem Chigibilde, von dem wir ja die stil-

kritische Beurteilung Dossoscher Werke begannen, ist unleugbar von derselben Hand, welche die wundervollen Heiligen und Stifter darauf ausführte. Die Harmonie des Ganzen erfordert diese Annahme. Und auch Vasari nennt, nachdem er Werke erwähnt hat, an denen beide Künstler zusammenarbeiteten, gerade dieses jetzt beim Fürsten Chigi befindliche Bild mit Johannes und Bartolomeo aus der Cathedralkirche zu Ferrara ein selbständiges Werk des Dosso Dossi. Man betrachte die Landschaft. Sie ist deutlich und richtig gezeichnet und herrlich in der Farbe. Sie steht auf derselben Höhe wie all' die Landschaften auf Giovannis anderen Bildern, die man fälschlich dem Battista zuzuweisen sucht. Auf diesem Bilde nun finden sich in der Hauptsache bereits die charakteristischen Merkmale, die auch auf anderen Landschaften Dosso Dossis zu erkennen sind, nämlich die Architektur mit ihren rosa, hellblauen und gelben Lasuren, das krei-dige Licht, das über Häusern, Bäumen und Felsen liegt, die Baumbehandlung im Hintergrunde mit jenem starken Erhöhen der Blätter mit gelbweißem oder grüngrauem Pigment sowie jenes blumenkohlartige Herausholen der Laubmassen aus dem Gewirr der Blätterkrone. So findet sich die Technik auf fast sämtlichen Landschaften der dem Giovanni Dosso zugehörenden Bilder.

Die Frage würde entschieden sein, wenn nicht der von mir dem Battista zugewiesene Hieronymus in Wien eine ähnliche Baumtechnik wie die der Circe Dosso Dossis in der Borghese aufwiese. Bei näherem Zusehen aber bemerkt man doch Qualitätsunterschiede zwischen der Hieronymus- und der Circe-Landschaft. Wie viel feiner ist die Ausführung des Grases in letzterem Bilde, wie sicher die Zeichnung der mehr oder weniger verschwimmenden Häuser, wie viel zarter und doch ausdrucksvoller das blumenkohlartige Aufsetzen der halbmondförmigen gelbweißen oder grauweißen Lichter.

Beim Hieronymus dagegen haftet schon beim flüchtigen Zusehen der Blick sofort auf jener die Landschaftsmitte einnehmenden, verzeichneten Basilika, deren Wände nicht einmal senkrecht stehen, deren Durchschnittslinien nicht einmal parallel zueinander liegen. Wieviel ungeschickter, schematischer ist das Aufsetzen der Blätter, wieviel roher die Behandlung des Grases, das nicht im Boden Wurzel zu fassen scheint und jeder Abwechslung durch Licht und Schatten

entbehrt. Die ungeschickt angebrachten Säulenstümpfe, der gänzliche Mangel an Fantasiereichtum zeigen weiterhin den großen Kontrast zu der zauberhaft schönen Landschaft der Circe. Und doch vermag die Baumlandschaft des Hieronymus uns zuerst derart zu frappieren infolge der Ähnlichkeit in Kolorit und Technik mit der Circe-Vedute, daß man fast für selbstverständlich hält, daß nur ein einziger Künstler diese beiden Landschaften fertigen konnte. Daß das Figürliche von Battista ist, dafür birgt der Typus. Vielleicht aber lag jener Hieronymuslandschaft ein Entwurf des Dosso Dossi zugrunde. Entscheiden läßt sich freilich niemals, inwieweit die Unterma- lung oder die Ausführung Giovanni Dossos ging. Vielleicht entstand das Bild kurz nach seinem Tode. Ein spätes Bild des Battista ist es sicher, das bezeugt die schon weit vorgeschrittene Lichtführung. Zum mindesten muß hier irgendein Einfluß Giovanni's auf Battistas Landschaftskunst angenommen werden, denn bei letzterem kommen niemals solche Landschaften vor. Die Circelandschaft muß dem Battista beim Malen der Hieronymusvedute vorgeschwebt haben, keineswegs aber ging der landschaftliche Einfluß vom Hieronymusbilde aus. Wir werden gleich sehen, daß diese Annahme verständlich ist, da jene merkwürdige Technik des blumenkohlartigen Heraushebens der Blättermassen auf keinem der eigenhändigen Bilder Battistas mehr vorkommt. Auch werden wir bemerken, daß die blendende Fülle weißen Lichtes ebensowenig seine Eigentümlichkeit ist, wie es doch der Fall sein müßte, wären alle Veduten Dosso'scher Bilder von seiner, des Battista, Hand. Vergleichen wir, um endgültig zur Entscheidung zu gelangen, einmal die Landschaft auf Battistas selbständigen Werken mit gleichzeitigen, sicheren Arbeiten Dosso Dossis, z. B. die Landschaft des Modenabildes der heiligen Nacht mit zwei Bildern Battistas, die in Einzelstellung und Komposition sich fraglos teilweise an die heilige Nacht Dosso Dossis anschließen, nämlich der Czerninschen heiligen Familie und derjenigen der Borghese mit Engeln auf Wolken. Ein einziger Blick auf die Landschaft dieser letzteren Bilder zeigt, daß hier etwas gänzlich von Dosso Dossi Verschiedenes, für Battista wenig Ehrenvolles in die Erscheinung tritt. Und man bedenke, daß diese beiden Bilder Battistas später als die Altartafel von Modena gefertigt wurden.

Wenn nun der Meister des Czerninschen und des Borghesebildes, also Battista, wirklich alle Landschaften Dosso Dossischer Bilder gemalt hätte, so müßte die Qualität in der Ausführung der Veduten doch in allen diesen drei Bildern die gleiche sein. Es bedarf nur des Anschauens, um bei dem Czerninschen und dem Borghesebilde den ganz verschobenen und verzeichneten Häuserkomplex zu konstatieren. Die undeutliche Landschaftsarchitektur, die auch nicht einen einzigen Architekturteil wahrscheinlich zu machen vermag sowie die augenscheinlichen Zeichenfehler finden sich durchaus nicht auf der heiligen Nacht. Mit plastischer Schärfe zeigt die letztere die Hintergrundsvedute. Kreidig ist das Licht. Rosafarbene, hellblaue, zartgelbe oder bläulichgraue Lasuren zeigen die Architekturgebilde. Auch die Blättertechnik ist verwandt der sonstigen Art der Ausführung bei Dosso Dossi.

Wir sahen also an Hand der zwei sogar zeitlich nach der Modenatafel ausgeführten Bilder Battistas, daß letzterer unmöglich die Landschaften auf den Bildern Giovannis gefertigt haben kann. Sonst müßte bei völlig selbständigen Werken seiner Hand doch die Landschaftsausführung gleiche Güte, richtige Zeichnung und übereinstimmende Schärfe der Behandlung zeigen. Bei Battista aber ist die Zeichnung undeutlich, verschwommen und voll Fehler, statt deutlich, exakt und plastisch (wie bei Dosso) zu sein. Die Baumbehandlung bei Battista zeigt hier nicht die scharfen Lichter, die das Blattwerk verdeutlichen; silhouettenhaft, eine einzige Masse, stehen sie gegen den Horizont ohne Trennung der Laubschichten. Die Qualität ist hier also durchaus minderwertig in Auffassung und Ausführung im Gegensatz zu der trefflichen Technik und der Fantastik bei Dosso.

Auch die Entschuldigung der Ungeschicklichkeit auf Grund der frühen Entstehung der Bilder kann nicht Platz greifen; denn wie wir sahen, sind sie ja nach dem Modenabild frei kopiert, also nach 1536 entstanden.

Und so wie diese beiden zum Beweis herangezogenen Bilder sind landschaftlich die Mehrzahl der Werke des jüngeren Dosso.

Ich erinnere nur an den Täufer der Galerie Pitti, an die Grablegung bei Mr. Phillips, London. Wo er wirklich einmal das merkwürdige Aufsetzen auf die Blätter hat, da ist (wie beim Hieronymus

in Wien) des Dosso Dossi Einfluß tätig gewesen. Aber auch da erkennt man sofort an der sonstigen Ungeschicklichkeit (selbst im Nachahmen) des Battista unschöne Mache.

Solche Vernunftsschlüsse allein lassen uns also schon des Battista Beihilfe bei der Landschaftsausführung auf Bildern Dosso Dossis ausschließen. Ein zweiter rationaler Grund, die Landschaft allein dem Giovanni zuzuweisen, ist in der Gesamtharmonie zu finden, die sich in jedem einzelnen seiner Bilder vorfindet. Wie fließt das Licht, gleichmäßig den Vorder- und Hintergrund beleuchtend, über Figur und Landschaft, wie ist alles gut ausgewogen in der Vedute. Und das sind Dinge, die eine künstlerisch geübte Hand bekunden, die ein genialer Geist nur ausführen kann. — Als letztes ausschlaggebendes Moment aber gilt mir der Erfindungsreichtum und die Fantasiebegabung Dosso Dossis. Wie würde ein Bild an Stimmungsgehalt verlieren, was wäre die Circe-Melissa ohne die zauberhaft schöne, mit kreidigem Licht übergossene Märchenlandschaft! Und diesen Grundton kompositioneller Melodie sollte Dosso einem anderen überlassen haben? Und gar dem erfindungsarmen Bruder, Battista, dessen Beschränktheit im Können wir doch nunmehr genugsam erkannt haben?

Allgemeiner Charakter

Was nun den Charakter der Landschaft und die Einflüsse betrifft, die auf Dosso Dossis Landschaftskunst gewirkt haben, so gehen meine Ansichten von denen Patzaks¹⁾, der übrigens noch sämtliche Landschaften auf den Tafelbildern dem Battista zuschreibt, ein wenig auseinander. Patzaks Ansicht, daß nämlich die Charakterisierung der Giovanni Dossoschen Landschaft durch Thode²⁾ vom Standpunkt „des nur auf positive Momente achtenden Laien“ geschieht, muß ich beipflichten. Sie genügt keineswegs, um nach ihr eine Vedute Giovanni herauszufinden.

Suchen wir uns also zunächst Rechenschaft zu geben über den allgemeinen Eindruck, den ein Landschaftsbild des Dosso Dossi auf uns macht. Da bietet das größte Interesse die Lösung des Lichtproblems.

¹⁾ Villa Imperiale in Pesaro.

²⁾ Jahrbuch der kgl. Pr. Kunstsammlungen, Bd. IV, 1888.

Kreidige, kühle, weiße Lichter zaubern uns das Märchenhafte, das Magische der Erscheinung eines glücklichen Edens vor, wo es nur immer Neues, Herrliches zum Schauen gibt. So sehen wir es beispielsweise bei der Vedute auf der Circe in Rom, auf dem Hercules in Graz und auf der heiligen Nacht in Modena. Groteske Gestalten zackiger Berge zeigen sich da unserem Auge, abwechslungsreiche Bauformen, Burgen und Türme, steil am Abhange sich aufbauende Bergnester, blau schimmernde Seen, gelbgrüne Rasenflächen und schattige Baumgruppen. Wir kennen derartige Landschaften von unseren Märchen her. Sie dienten unserer Fantasie als Staffage für die in fabelhaften Gegenden Abenteuer suchenden, siegreich kämpfenden, tapferen Ritter. Zauberhaft hebt so das Licht die Gegenstände in stark plastischer Wirkung heraus aus der Wirklichkeit. Das blendende Weiß aber in den Architekturen, das allzu unnatürlich und tonlos wirken würde, lasiert Dosso Dossi mit feinen rosa, gelben, grünen oder bläulichen Tönen. Um der plastischen Lichtwirkung auch in den Bäumen entgegen zu kommen, schmitzt er dunkelblaue Töne zwischen das Gezweig der Bäume ein, wodurch infolge der zurücktretenden, kalten, blauen Farbe das neutrale Grün plastischer hervortreten kann, das nun, seinerseits wiederum durch gelbweißliche oder graubräunliche Lichter herausgehoben, in Laubschichten sich teilt und durch das starke Lichtaufsetzen greifbar plastisch uns vor Augen geführt wird. Diese sonderbare Lichtführung will Patzak¹⁾ nicht der Erfindung des Dosso Dossi zuschreiben, sondern dieselbe in den von ihm durchwanderten Alpentälern wahrgenommen haben, wie er überhaupt die Berge als Kopien von plutonischen und sedimentären Gesteinsformen im Dolomitengebiet, die Seen als den Tridentiner Alpen entstammend erklärt. Thode erblickt richtig in dieser Landschaftsgebung eine freie schöpferische Tat Dosso Dossischer Phantasie und nicht ein getreues nachweisbares Abbild der Natur. Dieser Ansicht schließt auch Verfasser sich an. Es ist bei Giovanni Dosso eine ganz eigenartige Umwertung aller Natur zu einem Märchen aus tausend und einer Nacht. Bisweilen wachsen, einer Luftspiegelung vergleichbar, die Architekturen (Circe-Rom und Hercules-Graz) gleichsam aus dem

¹⁾ Gemeint ist natürlich bei Patzak Battista, dem er die Landschaftsausführung zuweist.

Berge heraus, wobei man mitunter nicht zu unterscheiden vermag, ob ein zinnenbekrönter Turm oder ob abenteuerliche Felszacken sich unserem Auge in der Ferne darbieten.

Charakteristik der Bauformen und sonstiger Eigentümlichkeiten in der Landschaftsdarstellung

Zunächst möchte ich hier für die Eigenarten Dosso Dossischer Landschaftsgebung die charakterisierenden Beobachtungen Patzaks¹⁾ anführen: „Neben zylindrischen Türmen, die oben auf einem Konsolenkranz eine zinnenbekrönte Plattform tragen, erblicken wir solche von regulärer prismatischer Gestalt, mit quadratischem oder oktagonalem Grundriß. Ihren oberen Abschluß bildet nicht eine ebene Terrasse, sondern sie sind mit einem hohen Steildach bekrönt, das aus zwei trapezoiden und trigonalen Flächen zusammengesetzt ist. Die landschaftlichen Hintergründe Dürerscher Stiche geben zahllose Beispiele solcher Bauformen her. Man vergleiche z. B. das Blatt ‚der heilige Antonius‘ und dazu Dosso Dossis ‚heiligen Johannes auf Patmos in Ferrara‘, ferner sein Ölgemälde ‚S. Giovanni Evangelista S. Bartolomeo e due devoti‘, Battistas ‚Vergine e confratelli di S. Maria della Neve in Modena‘, ferner Dosso Dossis ‚Circe-Rom‘ (Rundtürme mit Konsolenkranz). Manche dieser Bautypen erinnern geradezu an unsere deutschen Ritterburgen, man betrachte z. B. die Geburt in Modena, ferner das Schulbild ‚Judith‘ in Modena. Außer diesen Türmen gewahren wir auf der Dossesken Landschaft baptisterienartige Oktagonalbauten (vgl. Verkündigung in Ferrara), ferner Gebäude mit tempelartigem Tympanongiebel.“

Charakteristisch für Dosso Dossi sind jene angeführten runden oder viereckigen Türme mit Zinnen nicht. Sie kommen meines Wissens namentlich bei Malern Venedigs, Paduas, Bergamos und Veronas sehr oft vor. Steile Bedachungen bei Türmen finden sich nur beim Johannes auf Patmos und auf dem Bilde der Confraternità della Neve. Doch die gleichen Formen der Bedachung zeigen sich auch bei Garofalo z. B. in seiner *rissurezione di Lazzaro* zu Ferrara. Beim Chigibilde zeigt sich im Gegensatz zu Patzaks Behauptung ein flaches

¹⁾ Patzak spricht auch hier von Battista.

Giebeldach und so noch bei verschiedenen anderen Gemälden. Die angeblich für Dosso Dossi bezeichnenden Oktogonalbauten sowie die tempelartigen Tympanongiebel sind gerade die ausgesprochensten Merkmale der Architekturgebung Garofalos, zuweilen auch Mazzolinos und Carpis. Außerdem ist das angeführte Bild der Verkündigung, wo einmal ein achteckiges Gebäude vorkommt, offenbar von Garofalo und nicht von Dosso Dossi. Also das sind keine Eigentümlichkeiten für Giovanni's Landschaftsgebung, sondern Aufzählungen gewisser einige Male vorkommender Baulichkeiten, auf Grund derer kein Beurteiler einen echten Dosso Dossi erkennen könnte. Daß aber gewisse Dossosche Bautypen an deutsche Ritterburgen erinnern, kann ich namentlich bei Betrachtung der Geburt in Modena auch nicht im mindesten finden. Italienischer kann wohl eine Landschaft, die die römische Trajanssäule und die Pyramide des Cestius, ja sogar das Grabmal des Theoderich zu Ravenna in gewissen Umänderungen aufweist, nicht sein.

Das Resultat, was wir so gewonnen haben, ist, daß es gar keine charakteristischen Bauformen für Dosso Dossi gibt, sondern daß er, ohne die Gegenstände zu kopieren, alle möglichen Bauformen, die er bei anderen Meistern gesehen hat, bei Gelegenheit einmal anwendet, in der Hauptsache aber neue, selten wiederkehrende Baulichkeiten aus eigener Phantasie heraus zu schaffen bemüht ist.

In den Baumformen bevorzugt Giovanni am meisten zwei Baumstämme, die sich in einer einzigen geschlossenen Baumkrone vereinigen. (Circe-Rom, Madonna-Hamptoncourt, Chigibild, Krieger-Uffizien, Narr-Modena.) Eine ebenfalls beliebte Art der Baumstellung ist der nach rechts oder links sich umbiegende, zum Teil vom Bildrand überschrittene Baum mit lanzettenförmigen Blättern. (Gerechtigkeit, Michael, Kirchenväter-Dresden, heilige Familie-Oldenburg.) Federbäume, wie sie Garofalo bevorzugt, habe ich nur auf einem Bilde Dosso Dossis bemerken können und zwar auf einer der Borghese Landschaften.

Technik der Landschaft

Zur Erkenntnis eines Stiles ist ein wichtiges Moment die Konstatierung der Technik. Es ist ein voller feiner Pinsel, aber kein

breiter, mit dem Dosso Dossi arbeitet. Patzak schon weist die falsche Behauptung Thodes zurück, der von einem „breiten Pinselstriche“ redet, und ich kann mich nur seiner Meinung anschließen.

Am besten könnte man die Maltechnik und auch den ganzen Eindruck der grell beleuchteten Vedute nicht mit Albrecht Dürers Schöpfungen, wie Patzak das will, sondern mit denen Albrecht Altdorfers vergleichen. Ich denke hierbei an das Bild „der Bettel sitzt der Hof-fahrt auf der Schleppe“ in Berlin. Trotz alledem kann ich auch nicht ganz die Meinung Patzaks billigen, der der Ansicht ist, die Technik der Dossi in der Landschaft sei „eine spitzpinselige Kleinarbeit“. Diese Bezeichnung schließt immer den Vorwurf des Philiströsen in sich. Schnell ausgeführt, zwar ohne Übergehung des Details, sind ganz entschieden die meisten der Veduten Dosso Dossis. Eine plastische Schärfe ist ihnen eigen und der Eindruck des „miniaturhaft Feinen“ kommt wohl von dem kühnen Lichtaufsetzen her, welches den Anschein erweckt, als sei alles zeichnerisch genau behandelt, obwohl doch bei näherem Zusehen die flotte Art der Ausführung dadurch kenntlich wird, daß jene Glanzlichter durchaus in leichter Pinsel-führung und schneller Tupfmethode aufgesetzt worden sind. Nur einmal konnte ich eine spitzpinseligere Durchführung des Details konstatieren, nämlich in der Landschaft der heiligen Nacht zu Modena; aber diese bildet eine Ausnahme. Das Lichtaufsetzen auf das Laub-werk erfolgt durch halbmond- und kreisförmige Pinselhiebe. Das Pigment hierbei ist, wie ich bei der Farbengebung bereits anführte, gelbweiß oder hellgraugrün; er setzt es auf einen dunkelgrünen Untergrund. Das Aussehen einer solchen Baumkrone ist mit dem eines Blumenkohlkopfes zu vergleichen, so hell und rund und kompakt werden die Laubmassen aus dem übrigen Blattwerke herausgehoben.

Bei den Architekturen fällt die Art auf, wie er hell in hell zu malen versteht und trotz der schwachen Helligkeitsunterschiede doch noch immer plastische Wirkung zu erzielen vermag. Es ist der dicke pastose Farbauftrag, der hier modellierend wirkt. Giovanni Dosso erhöht oft, vielleicht gar mit dem Pinselstiel arbeitend, durch zähe Farbfäden die stark belichteten Teile der Architektur oder die Säul-chen und hervortretenden Fenstereinrahmungen der grau- und gelb-lichweißen Bauwerke mit hellerem reinerem Weiß. So hat z. B. auf

dem Bilde der beiden Johannes in Codigoro ein Gebäude mit Säulengalerie den Anschein, als ob es dicht umspinnen wäre mit Milchglasfäden. Es bleibt noch übrig zu berichten, daß Battista in der dem Bruder abgelauchten Technik, die ich bereits bei Besprechung der Hieronymus-Landschaft anbringen mußte, eine gröbere, klecksigere Ausführung bekundet.

Einflüsse in der Landschaft

Um nun auf die Einflüsse näher einzugehen, so ist eine gewisse Einwirkung durch Squarciones Schüler Mantegna zu gewahren. Zu den Bergnestern, wie sie sich auf vielen Bildern Dosso Dossis aufbauen, finden wir Parallelen z. B. in Mantegnas Staffelnbild der Kreuzigung aus St. Zeno, das sich heute im Louvre befindet. Was jene Modeneser Landschaft Giovannis betrifft, wo Trajanssäule und Pyramide dem Städtebild einen römischen Eindruck verschaffen, so begegnen wir den darauf vorkommenden Bauformen bei Mantegnas Fresken in Castello di Corte in der Camera degli Sposi zu Mantua. 1512 war Dosso Dossi daselbst tätig. Es werden von ihm wahrscheinlich Kopien gefertigt worden sein von einzelnen der dort befindlichen Fresken. Möglich, daß auch die Komposition der Felsenszenerie links auf der einen Borgheselandschaft mit Spukgestalten angeregt wurde durch das Mantegnasche Vorbild auf dem Jagdzuge des Lodovico Gonzaga in eben jenem Castell zu Mantua.

Hat Mantegna ein wenig auf die starren Einzelformen in der Architektur gewirkt, so ist es der liebenswürdige venezianische Meister Giorgione, der den Stimmungsgehalt der Dosso Dossischen Schöpfungen durch seine zarten phantasievollen Bilder wesentlich beeinflußt hat. Er mildert die Trostlosigkeit, die Herbe und Öde Mantegnascher Steinwüsten. Er verleiht der Landschaft Leben durch die stimmungsreiche Wolkengebung — von der finsternen Gewitterwolke an bis zum hellsten Cirruswölkchen. Bei ihm fand Dosso Dossi jenes rosa Licht des untergehenden Tagesgestirns, das Gelb und Apfelgrün des abendlichen Himmels, die Anmut der Berglinien, das zitternde Licht auf dem Grün der Laubbäume, die glitzernden Wellen des dahinrauschenden Bächleins. Wir gewahren (außer jenem dem Giorgione vollständig ent-

lehnten Bilde des Hofnarren mit dem Gebäude aus dem Concert (Giorgiones) eine genaue Nachahmung der traulichen Häuschen auf Giorgiones Geometer in Wien in Dosso Dossis Johannes auf Patmos, in der Circe bei Mr. Benson und in der Vedute der Gerechtigkeit, jene Giebelhäuser mit Steildach, die Patzak deutsch nennt, und wofür er Dürers Architekturen als Beispiele anführt. Es sind dies zwei mit der Giebelseite aneinander gebaute ungleichgroße Giebelhäuser. Er verwendet den hohen Turm des von Schiavone oder besser doch von Giorgione herrührenden Gemäldes Apollo und Daphne im Seminario della Salute in Venedig auf seinem Bilde Jupiter und die Tugend oder in der Borghese-Landschaft mit der Hirschhatz. Auch die Felskulisse, die Giorgione beispielsweise bei der Venus-Dresden oder dem Geometer-Wien anwendet, findet gern Verwertung in dem Kunstschaffen des Giovanni Dosso. Und doch sind Unterschiede im Stimmungsgehalt Giorgiones und Dosso Dossis zu finden, die durch das Hinzukommen anderer Einflüsse bei letzterem erklärt werden können, nämlich durch den niederländischen. Diese Einflüsse durchdringen sich und schaffen mit Hilfe der die Einwirkungen verbindenden, umformenden eigenen Phantasie des Dosso Dossi jene rätselhafte Stimmung, die dem Idyllisch-Bukolischen in der Landschaft Giorgiones männlicheres Naturempfinden entgegengesetzt, die die frauenhafte Lyrik des Venezianers in rauschende Akkorde umsetzt und dem traumhaft suchenden, noch tastenden Begehren nach einer Landschaft von paradiesischer Schönheit, nach einem wunschlosen Märchenlande zur Erfüllung einer sieghaften Verwirklichung durch den Pinsel verhilft, einem poetischen Stoffe die Existenz durch Farben verleiht, der eigentlich nur der Literatur durch Schildern unmöglicher Phantasmagorien vorbehalten sein sollte.

Die venezianischen Einzelzüge bleiben bestehen, selbst als der niederländische Einfluß einsetzt. Es weitet sich jetzt nur der Blick. Die Gegenstände rücken mehr in die Ferne. Hoch türmen sich die Berge, verblauend erscheinen sie am Horizont, zum Teil weißlich beleuchtet durch das schimmernde Licht. Ihr Kontur verschwimmt. Ihre Linien werden immer unruhiger, zerklüfteter, pittoresker. Zu den Bergnestern Mantegnas gesellen sich grüne Auen, blauschimmerndes Meer und jene Bäume mit den glitzernden Lichtern,

die über's Blattwerk huschen. Leuchtender wird das Grün des Grases. Die Farbe überhaupt wird heller. Giorgiones braune Töne verschwinden, Mantegnas graue Färbung hält sich noch bisweilen, so im Boden. Weißflockige Wolken ziehen am Himmel auf statt der bräunlichgrauen Giorgiones. Akzentuierter wird der Gesamteindruck der Landschaft, phantastischer, illusionärer das Licht. Die weißen und kreidigen Töne stammen von nordischem Einfluß, vielleicht aus Altdorferschen Stichen. Eine blendende Fülle von Sonnenstrahlen überflutet die Architekturen, läßt sie wie hingehaucht erscheinen, so im Hercules, in der Circe-Melissa und in der Hirschhutz der Borghese. Solch eine Landschaft Dosso Dossis ist eine niederländisch-venezianische Mischung, die einzig dasteht in der Geschichte der italienischen Kunst und uns den Namen Dosso Dossis so interessant zu machen versteht.



Entscheidung der Frage über die Borghese-Landschaften und die Vedute auf der Foligno-Madonna

Nachdem wir im vorigen Abschnitt über die Unterschiede Dosso Dossis und Battistas in Technik und Auffassung der Landschaft zu einer gewissen Klarheit gelangt sind, können wir nunmehr der schwierigen Frage näher treten, ob die Borgheselandschaften und die Landschaft der Madonna von Foligno von einem der Dossi herrühren. Daß der ausführende Künstler für die Borgheselandschaften jener phantasielose Battista nicht sein kann, liegt klar zutage. Aber auch niederländisch sind die Landschaften keineswegs. Die ganze Technik deutet auf einen Ferraresen hin, obwohl eine Beeinflussung durch Herri met de Bles, namentlich in bezug auf die langen Figuren bei der Hirschhatz sicher angenommen werden muß. Daß das letztgenannte Bild ein eigenhändiges Werk Giovannis ist, scheint mir sicher. Technik, Farbe und Lichtführung weisen auf ihn hin. Der eigentümlich gestaltete Baum links mit den Schlinggewächsen hat außerdem Ähnlichkeiten mit demjenigen der Circe-Melissa-Borghese und demjenigen des Sebastian-Mailand. Das andere Bild, welches inhaltlich einen abenteuerlichen Zug von Spukgestalten, eine Falkenjagd und eine Schiffswerft im Hintergrund aufweist, scheint dem phantastischen Entwurfe und der Technik und Lichtführung nach auch dem Dosso Dossi unter Beeinflussung des Herri met de Bles oder Bosch zugehören.

Bei der Landschaft der raffaelischen Madonna di Foligno ist es meiner Ansicht nach ganz fraglos der Einfluß Sebastiano del Piombos, dem Raffael die Entstehung dieser Landschaft verdankt. Strzygowski¹⁾ spricht von einem Dosso Dossischen Einfluß auf die

¹⁾ Strzygowsky, Das Werden des Barock bei Raffael und Correggio, Straßburg 1898.

Vedute. Dollmayr¹⁾ gibt die Landschaft dem Francesco Penni. Patzak²⁾ will in den Grasbüscheln des Mittelgrundes die Art Battistas in den parallelen Strichführungen der Grashalme erkennen.

Nach Ausführungen des Verfassers vergleiche man dann einmal die gut durchs Licht modellierten und ganz natürlich im Boden wurzelnden Grasbüschel. Man wird nichts bemerken, was auf Battistas Mache Bezug hätte. Überhaupt sollten wir doch mit solchen Behauptungen, daß zwei Hände auf einem Bilde tätig waren, immerhin recht bescheiden sein. Die Erkenntnis einer andern Malweise auf einem und demselben Bilde, ist unendlich schwer. Aus einer oberflächlichen Ähnlichkeit der Lichtführung also und gewisser der gesamten venezianischen Landschaftskunst eigentümlicher Merkmale in der Häuserbildung, vielleicht auch in dem Kolorit, zu schließen, daß dies die Hand eines der Dossi bekunde, halte ich für verfehlt. Hat nicht auch Tizian einmal kreidige Lichter in dem Bildnis Karl V. vom Jahre 1548, zeigt nicht auch Raffaels Perle im Prado zu Madrid eine ähnliche Lichtführung, weisen nicht auch bisweilen Campis und Boccacinos Landschaften Nr. 330, 335 der Brera ein wenig dem Giovanni ähnliche Stileigentümlichkeiten auf, und zeigt nicht gerade Sebastiano del Piombos Vedute auf der Dorothea in Berlin jene gelbrosa Färbung in der Architektur die hier als charakteristisch für Dosso Dossi zu gelten haben müßte? Außerdem dürfte Raffael sich wohl kaum eines solch schwachen Malers wie Battista bedient haben. Erweisen läßt sich nur, daß Dosso Dossi von dieser Madonna von Foligno im Landschaftlichen gelernt hat. Im Jahre 1511, wo dieses Bild entstand, war außerdem sein Ruhm noch nicht so fest begründet, daß er den Raffael im Landschaftlichen belehren konnte. 1512 erst hat er in Mantua Erfolge erzielt. Daß die Madonna von Foligno einen starken Einfluß auch in den Kindertypen sowie in der Komposition auf ihn ausgeübt hat, zeigen die Stellungen und Typen der Putten, die ganz ähnlich in seinen Dresdner Kirchenvätern und in seinem Michael-Georgbilde vorkommen. Hier betrachte man außerdem noch einmal wie Giovanni Dosso auch die Stellung der Madonna und des Christuskindes der Foligno-Madonna

¹⁾ Dollmayr, Raffaels Werkstätte, Jahrbuch der kunsth. Slgen. des allerhöchsten Kaiserhauses, XVI, Wien 1895.

²⁾ Patzak, Die Villa Imperiale in Pesaro.

entlehnt hat, was wir bereits gelegentlich der Besprechung des Michael-Georgbildes erwähnten. Hiermit ist einerseits ein zweiter Beweis gegeben, daß Dosso Dossi in Rom war, andererseits aber durch Vergleichung dieser Landschaft des Michael-Georgbildes mit derjenigen der Folignomadonna die Unmöglichkeit erwiesen, daß die raffaeleske Landschaft von Dosso Dossi oder Battista sei.



Die Fresken

Die Wandmalereien des Kastells von Ferrara

Der Grund, die Fresken insgesamt nicht in die Stilkritik aufzunehmen, liegt darin, daß die Handschrift in der Freskotechnik doch wieder eine andere ist als beim Ölverfahren.

Nun ist zwar durch Vasari überliefert, daß hier im Kastell von Ferrara beide Dossi zusammen arbeiteten. Aber hier kommt außerdem in Betracht, daß nach dem Brande von 1554¹⁾ die Fresken in Ferrara verdorben waren und Carpi, der ja die architektonischen Renovationsarbeiten des Palastes vornehmen mußte, sicher auch als bekannter Schüler Dossos und Garofalos den Auftrag erhalten haben wird, die zerstörten Fresken zu restaurieren.

So sind die schönen Gemälde des Aurorasaales, die Tageszeiten darstellend, sicherlich sehr stark von Capri übergegangen worden; und wenn auch in der ganzen Auffassung, in der Ornamentierung durch fantastische Tiergestalten allerart der Gedanke an die Kunst des Dosso Dossi aufkommt, so kann man doch mit Sicherheit auf ihn nicht schließen. Sein künstlerischer Stil ist weder in diesem Saale, noch in den angrenzenden Räumen, wo die drei Bacchanale ihren Platz finden, wo Männer mit allerhand Leibesübungen wie Ballspiel, Schwimmen, Turnen beschäftigt sind, dem kritischen Auge erkennbar. Eines aber erscheint nach allem Vorausgehenden klar: Dosso Dossi wird auch hier als der Bessere, Erfindungsreichere der Brüder die Bilder durchweg entworfen haben. Durch ihn sind sie vielleicht am wenigsten zur Ausführung gelangt, sondern wurden wahrscheinlich hernach den Händen Battistas, Carpis und anderer seiner Schüler wie z. B. Tomaso da Carpi, Giacomo da Faenza, Biasio da Bologna, Gian Francesco Lazzaro, Camillo, Filippo usw. (siehe Venturi, lavori

¹⁾ Frizzi, Memorie della storia di Ferrara.

del Dosso nel Castello) anvertraut. Burckhardt hat somit gar nicht unrecht, wenn er von Schülern Garofalos (und Dossos) als den Verfertiger all dieser Werke redet, und die Bacchanale speziell als „schwachmütige Leistungen der Schule“ hinstellt.

Die Wandmalereien des Kastells von Trient

Was die Ausmalung des Castells del Buonconsiglio zu Trient betrifft, so kann man nicht alle Fresken, welche Schmölder¹⁾ angibt, und die unter dem Bischof Bernard von Cles entstanden, als Originalwerke des älteren Dosso hinstellen. In der Hauptsache hat sich Giovanni wohl hier des Battista als des ausführenden Meisters bedient. Doch auch des letzteren Handschrift ist nicht mehr bei allen Fresken genau zu erkennen, da die Mehrzahl durch Rauch geschwärzt, durch Tünche verdeckt oder durch Nässe verdorben ist, und außerdem nachträgliche Restaurationen vollendeten, was die Zerstörungen der Zeit bereits angerichtet hatten. Hans Schmölder¹⁾ hat nun aus den auf einem Schilde im Korridor des zweiten Stockes angebrachten Buchstaben ^{G. T.} _{L. F.}, die fast wie Steinmetzzeichen wirken, Giovanni Luteri Tredentino fecit herausgelesen. Zur Widerlegung dieser Lesart zitiere ich Lodovico Oberziner²⁾: „Or, per tornare a quella scritta, nessuno si persuaderà a leggerla, alla guisa de' Cinesi, come fa lo Schmölder, dall' alto in basso sicchè non sussiste la possibilità di riferirla al Dosso“. Oberziner nun gibt, indem er die Buchstaben, die Schmölder fand, für richtig hält, eine andere Lesart, nämlich: Girolamo Trevignano L? fecit, kann also das „L“ wieder nicht erklären. Meiner Ansicht nach ist in dem „salot sora la schala“, wie in den Akten der Korridor des zweiten Stockes bezeichnet wird, jener Namensschnörkel, wenn er überhaupt auf Giovanni Dosso zu deuten ist, nur von einem Schüler kurz vor dem definitiven Abschluß der malerischen Ausschmückung ohne Wissen des Meisters angebracht worden. Der Meister selbst würde doch seinen Namen auf eines der Wandbilder der Säle gemalt haben; jedenfalls aber hätte er ihn nicht neben so

¹⁾ Schmölder, Die Fresken des Castello del Buon Consiglio in Trient und ihre Meister; Innsbruck 1901.

²⁾ Oberziner, Archivico Trentino, Bd. I, anno XVII, 1902, S. 106.

flüchtige und kompositionell unbedeutende Malereien gesetzt, wie die des eben genannten Korridors sind. Auch ist die ganze Monogrammiering ziemlich ungeschickt und unvereinbar mit der Formengewandtheit des Giovanni Dosso. Seinem Bruder Battista kann man diese Inschrift nicht geben, da kein „B“ herauszulesen ist. Daß er aber auch hier mitgearbeitet hat, ist ziemlich ersichtlich. Seine ganze flüchtige Manier bekundet sich in der Ausführung der Figuren der phantastischen, ornamental verwendeten Lämmer. Dagegen ist das Votivbild, das der Fensterwand gegenüber auf demselben Korridor des zweiten Stockes über der Tür zum großen Saale hängt, und den Kardinal Clesio darstellt, wie er vor der thronenden Madonna kniet, empfohlen von dem heiligen Bischof Vigilius, sicher von Dosso Dossis Hand.

Madonna und Kind zeigen die ähnliche Stellung wie auf dem Bilde in Portomaggiore, welches wir dem Dosso Dossi gaben. Für Battista wäre es viel zu gut in der Zeichnung.

Dieses Bild und die Deckenfresken des „volto avantis la Chapela“ (die Bezeichnung des den Löwenhof mit der ins alte Castel führenden Brücke verbindenden Durchgangsraumes) sind auf Grund stilkritischer Betrachtung allein dem Giovanni Dosso zuzuteilen. Die inhaltliche Beschreibung der 16 Stichkappenbilder, der Lünetten sowie des Deckengemäldes des Spiegelgewölbes des letztgenannten Raumes, ist genau in Schmölzers Buche Seite 20, 21 gegeben. Ich beschränke mich darauf, die Übereinstimmung gewisser Typen mit echten Werken Giovanni Dossos anzuführen. So erinnert der Jupiter an den Herrgott der großen Kirchenväter, der Merkur an die gleichnamige Figur des Bildes „Jupiter und die Tugend“ beim Grafen Lanckoronski, und die Juno oder die Ceres an Frauengestalten, wie den Frieden oder die Gerechtigkeit in Dresden. Nur bei einigen Putten sind die Größenverhältnisse nicht richtig; der Körper ist zu lang für den Kopf. Hier hat offenbar Battista dem Bruder zum Schaden des Freskos geholfen. Die Farbengebung, die Wolkenbehandlung, die Handhaltung sind sonst auch ganz entsprechend der Stilart Dosso Dossis.

Die Wandmalereien der Villa Imperiale in Pesaro

Thodes Ansicht, den Brüdern Dosso die Ausmalung jenes Zimmerchens zu geben, mit dem Laubmotiv und den Daphnegestalten, die wie Karyatiden das ganze Guirlandensystem halten, hinter welchem panoramaartig eine weite Landschaft sich ausdehnt, überschritten durch jene Figuren und die aus den Armen herauswachsenden Laubgewinde, wäre zutreffend, wenn sie sich auf die Ortsangabe beschränkte und vielleicht auch auf den Entwurf dieser fantastischen Komposition. Doch die Malereien der Dossi sind uns leider nicht mehr erhalten, denn wenn Patzak noch so subtil die hauptsächliche Beteiligung Battistas (von welcher übrigens schon Lanzi redet) bei diesen Fresken herausfinden will im Gegensatz zu Thode, welcher Dosso Dossis Hand für die Malereien in Anspruch nimmt, so bittet Verfasser, doch darauf zu achten, daß Vasari ausdrücklich sagt, die Fresken seien abgeschlagen worden, wahrscheinlich weil sie dem Herzog nicht gefielen.

Menzocchi hat dann die Malereien neu in Angriff genommen auf Grund der wahrscheinlich nach dem Weggange der Dossi dem Herzog verbliebenen Kartons derselben und unterstützt von dem Landschaftler Mantovano.

Nach Gengas Zeichnung, wie Vasari berichtet, ist dieses Zimmerchen sicher nicht gemalt worden, das kann man aus dem Stil und der für Genga viel zu fantastischen Auffassung vermuten.

Dann sind laut Patzak die ganzen Fresken einer Restaurierung unterzogen worden. Patzak glaubt also nicht an das völlige Abschlagen der Fresken, sondern zeigt sogar, daß ein Stückchen Landschaft in der Nähe der Türme einer der Wandgemälde dieses Zimmerchens als ein von Battista herrührendes Residuum nicht abgeschlagener Freskenreste zu erkennen sei. Das zum mindesten wäre nach der eingehenden Restauration des Genari und der Originalhandschrift des vorher erwähnten Francesco Menzocchi doch unmöglich. Ganz einleuchtend ist mir auch nicht, daß Patzak Genaris Malweise z. B. an einem spitzen Turm und in drei im Grase Futter suchenden Gänsen bemerken will, eine Erkenntnis, die ich für äußerst schwierig halte. Battistas Hand vermeint er bei dem erwähnten

Freskenreste daraus zu ersehen, daß an dieser Stelle im Gegensatz zu Genaris breitklecksender Mache ein paar Bäume spitzpinselig behandelt sind und „zwei Säulenstümpfe als energische Zurückschieber wirken“. Solche Säulenstümpfe kommen nun aber auch bei Giorgione in der sogenannten Familie im Giovanelli-Palast und z. B. auch bei Raffael in seiner heiligen Familie unter der Eiche im Prado vor, sowie auch noch bei vielen anderen Meistern; dürfte also demgemäß nicht als charakteristisch für den älteren Dosso oder die Dossi gelten. Es bleibt noch übrig, darauf aufmerksam zu machen, daß Thode (ihm wird durch Patzak bei den Zuweisungen an Dosso in der Villa Imperiale der Vorwurf gemacht, er sähe in jedem Bilde einen Dosso, wo sich zufällig der Farbakkord rot, grün, gelb zeige) sowie auch Patzak den Dossi außer den Fresken dieses Zimmerchens noch einige in anderen Sälen zuschreiben. Es versteht sich von selbst, daß, wenn sich wirklich Stileigentümlichkeiten finden, die den Meistern des eben besprochenen Kabinetts zu eigen sind, eben jener Francesco Menzocchi und Camillo Mantovano auch die anderen Gemälde ausführten.



Giovanni Dosso u. Battista abzuschreibende oder zweifelhafte Gemälde

Während bei der Aufzählung der Werke des Giovanni und Battista Dosso die Reihenfolge der Werke sich ergab aus der stilistischen Zusammengehörigkeit, welche folgerichtig jedes Bild aus dem vorausgehenden abzuleiten suchte, kann eine logische Aufeinanderfolge bei diesem Kapitel nicht stattfinden, weshalb ich die Werke hier nach der alphabetischen Ordnung der Städte aneinander reihe, in denen sich die angeführten Bilder befinden.

Die Stadtgalerie zu Bergamo bewahrt eine Madonna mit Bischof und heiligem Georg, welche bisher dem Dosso Dossi zugeschrieben wurde, meiner Ansicht nach infolge zeichnerischer Mängel nur Schule dieses Meisters ist.

Die Galerie zu Braunschweig besitzt das Porträt eines Kriegers, welches dort unter dem Namen Dosso Dossis geht. — Ludwig Justi in seinem Buche über Giorgione schreibt dieses Bild dem Meister von Castelfranco zu und meint, „Dosso sei nur eine Verlegenheitsausrede, durch nichts begründet“. „Das Stückchen Gewandung das deutlichste Kriterium, ist für Dosso unmöglich, für Giorgione dagegen charakteristisch.“ — Daß das „Gewand“ aber „unmöglich“ für Dosso Dossi ist, wäre doch noch erst zu beweisen. Das hier vorkommende Grün ist meiner Ansicht nach gerade im Gegensatze hierzu bei Dosso Dossi sehr beliebt. Er fährt dann fort: „Wenn nun die Anlage unseres Bildes und die Malerei, soweit sie noch zu beurteilen ist, auf Giorgione weist, und wenn die Haltung und Erscheinung des Dargestellten auf ein Selbstbildnis des Malers schließen läßt, dann hätten wir hier die Züge unseres geliebten Meisters vor

uns!“ . . . 1776 wurde nun allerdings das Braunschweiger Porträt Giorgione vindiziert. Dann wird es einmal dem Raffael zugehört. Passavant hat es dann wieder Giorgione getauft 1868.

Nun identifiziert Ludwig Justi¹⁾ diesen Braunschweiger Kopf mit dem in der zweiten Auflage des Vasari abgebildeten Holzschnittporträt Giorgiones, worin ich ihm nicht Recht geben kann. Eine oberflächliche Ähnlichkeit ist vorhanden, namentlich in der Stellung des Kopfes, der Mundpartie und im Hinausblicken der Augen. Aber ebenso viele Abweichungen sind zu konstatieren. Auch glaube ich, daß die auf dem Braunschweiger Bilde im vollendetsten Maße durchgeführte Helledunkelwirkung auf viel spätere Entstehungszeit deutet, daß dagegen Giorgione noch allzu viel auf quattrocentistischem Boden steht, um dieses, namentlich auf Grund der Verteilung von Licht und Schatten, ausgesprochen cinquecentistische Porträt wirklich ausgeführt zu haben. — Sehen wir uns nun einmal genauer die unterscheidenden Merkmale des Vasarikopfes und des Braunschweiger Bildes an, da fällt zunächst das Haar auf. In wirrem Gelock fallen bei dem Vasaribilde die Stirnlocken ziemlich dicht in die Mitte der Stirn hinein; beim Braunschweiger Porträt rahmen sie in regelmäßigen Wellen die höhere Stirn ein, und eine einzige widerspenstige Locke fällt ungezwungen in die mittlere Stirn. Beim Vasarikopf sind ferner die Brauen geschwungen, flacher bei dem Braunschweiger Porträt. Die Nase ist bei dem Holzschnitt im Vasari in der Mitte mit einem Höcker versehen und am Ende knopfähnlich verdickt. Die Nasenflügel sind kürzer. Beim andern Kopf ist die Nase gerader. Die scharf gekrümmte Linie von dem Nasenflügel bis herab zum Kinn findet sich nur auf dem Vasaribilde, desgleichen eine Linie zwischen dem Stirnansatz und dem Nasenflügel. Das Vasaribild zeigt keine Panzerung wie auf dem Braunschweiger Porträt. Der Brustkorb steht im Vasaribilde mehr frontal, beim Braunschweiger Porträt perspektivisch wirkend schräg ins Bild hinein. Der allgemeine Eindruck des Vasaribildes ist müde, energielos; der des Braunschweiger Bildes stolz und energievoll. Hat man im Vasaribilde eine Künstlerphysiognomie vor sich, so sieht man in dem Braunschweiger Bild den kraftvollen Feldherrn.

¹⁾ Ludwig Justi, Giorgione.

Ich möchte Giorgione als Meister dieses Bildes nicht gelten lassen. Freilich kann ich mich auch infolge der geringen Merkmale noch nicht für Dosso Dossi entscheiden, obwohl Lichtführung und Auffassung die Möglichkeit nicht ausschließen, das Bildnis dem Ferraresen zu vindizieren.

In dem städtischen Museum zu Breslau befindet sich eine Hinrichtung des Täufers, welche daselbst als Battista Dosso gilt. Es ist wohl manches in dem Bilde, was an diesen Maler erinnert, aber es findet sich auch vieles darin von Dosso Dossi, z. B. der Charakter der Landschaft, die Stellung des Henkers, ähnlich der des Michael-Parma. Dem Mazzolino ist ferner die Gruppe mit Herodes auf dem Balkon entlehnt, und selbst aus dem Kunstschaffen Carpi hat der Verfertiger dieses Bildes den Typus der Salome übernommen. So möchte ich einen ferraresischen Eklektiker in dem Urheber dieses Gemäldes erblicken, der von allen diesen genannten Meistern gelernt hat. Die eigentümliche kugelförmige Blume, an deren Stengel außerdem eine Ähre sitzt, ist botanisch nicht zu erklären. Auf dem Stengel selbst ist ein Zettel angebracht, auf welchem deutlich lesbar nur ein A ist. Schon dieser Anfangsbuchstabe dürfte gegen Battista oder Dosso Dossi sprechen.

Ein heiliger Georg zu Pferde in der Dresdener Galerie ist sicher nicht dem Dosso Dossi gehörig, sondern meiner Ansicht nach dem Carpi zuzuweisen. Vergleicht man das Gewand der Judith ebendasselbst, welche ein allgemein anerkanntes sicheres Werk des Carpi ist sowie deren starken nach dem Handgelenk spitz zulaufenden Unterarm und das feine Oval des Kopfes mit der Prinzessin im Hintergrunde des Georgbildes, so finden sich zunächst hierbei große Ähnlichkeitsmomente vor. Aber auch der Umstand, daß der Mantel des Georg und der der Judith die gleiche Borte zeigt, daß außerdem das Gesamtkolorit auf einen bläulich-grauen Ton gestimmt ist, wie sich dies in Carpi's Bilde der Gelegenheit in Dresden vor allem zeigt, dürfte einen weiteren Grund für die Zuweisung an Girolamo dai Carpi bilden.

Das Bild der Träume in derselben Galerie ist ebenfalls dem Dosso Dossi abzusprechen. Bei diesem Gemälde ist zunächst der Einfluß des Hieronymus Bosch von Aken deutlich zu ersehen. Die

brennende Stadt, der Feuerreflex im Wasser weist schon darauf hin. Abenteuerliche Spukgestalten, durch die Lüfte fliegende Hummern mit Vogelbeinen, fantastische Vogelgebilde und Zwerggestalten treiben ihr Spiel. Der Traumgott mit einem Weihwedel kniet hinter der Schlafenden; rechts von der liegenden Frau befindet sich ziemlich steif ein Hahn angebracht, der sie wahrscheinlich aus ihren Träumen wecken soll, und über alledem scheint, den Spuk noch erhöhend, der Mond. Auch die Eule, der Unheil verkündende Vogel, fehlt nicht. Ludwig Tieck¹⁾ hat einst über dieses Bild geschrieben. Schon das giftige Grün im Mantel der träumenden Frau weist nicht auf Dosso Dossis Farbgebung hin. Morelli gibt das Bild dem Battista. Venturi schließt sich dieser Ansicht an. Früher bei Franz III. in Modena wurde es dem Garofalo zugewiesen. Jetzt wird es des öfteren einem niederländischen Nachahmer des Bosch oder Civetta vindiziert. Diese Zuweisung ist wohl falsch, da die Farbgebung auf Italien hinweist. Meiner Ansicht nach ist es ein Nachahmer des Dosso Dossi.

Auch Diana und Endymion in Dresden, ein Bild, das früher dem Parmeggianino, dann dem Dosso Dossi im Hübnerschen Katalog vindiziert wurde, wird von Morelli der Garofaloschule zuerteilt. Ich schließe mich dieser Meinung an.

In der Stadtgalerie zu Faenza befindet sich eine Madonna mit Kind, die einige Ähnlichkeit in der Stellung des Kindes mit der Madonna Dosso Dossis in der Capitolinischen Sammlung in Rom zeigt. Auch Übereinstimmungen im Typus mit jener genannten Maria sowie mit dem der Rovigo-Madonna lassen sich feststellen. Dennoch zeigen sich in der Gewandbehandlung sowie in der Handbildung gewisse Abweichungen und in der Modellierung gewisse Flauheiten, die das Bild als zweifelhaft erscheinen lassen.

Ein von allen Kunstforschern, so auch von Venturi und Patzak, dem Dosso Dossi zugeteiltes Bild der Verkündigung im Ateneo zu Ferrara gehört meiner Ansicht nach dem Garofalo. Die ganze Typenbildung der Madonna ist garofalesk. Die Landschaft und auch die Bauschgewänder stimmen fernerhin vollständig mit Garofalos Malweise und Zeichnung überein.

¹⁾ Kunstblatt 34; 1834.

Bei dem Porträt Gillino Malatestas in derselben Galerie, ist die Zuweisung an Dosso Dossi durch nichts begründet. Ich zweifle sogar, daß dies Bild ferraresisch ist.

In der Sammlung Vendeghini zu Ferrara befindet sich ein Bacchanal, welches dort unter dem Namen Dosso Dossis geht. Meiner Ansicht nach ist es nur ein Nachahmer des Dosso Dossi. Weder die Typen noch die Landschaft sind mit dem Kunstschaffen Giovannis zu vereinigen. Auch fehlen trotz der smaragdgrünen Töne und der rosa Färbung in den Architekturen die leuchtenden Farben des Ferraresen.

Die Ausmalung der *capella corpus domini* in Ferrara kommt der Dosso-Schule zu. Namentlich der Herrgott mit seinem gelben Gewande und seiner kurzfingerigen Hand ist eine den Dosso-schen Schöpfungen verwandte Figur. An den Wandfriesen sind die zwölf Apostel und die vier Evangelisten, sowie die Evangelistenzeichen dargestellt. Fruchtkränze, bestehend aus Zitronen, Birnen und Weintrauben, Blumengewinde aus Jasmin und Eglantinen bilden die weitere Ausschmückung des kleinen Gemaches, das leider abgebrochen werden soll.

Das sogenannte Selbstporträt der Uffizien in Florenz zeigt weder eine Ähnlichkeit mit dem Stiche des Luigi Ughi im Vasari, welches Dosso Dossi darstellt, noch auch mit dem Holzschnittporträt im Baruffaldi. Im übrigen weist kein zwingender Grund auf Dosso Dossi hin. Eine vorläufige Bestimmung des Meisters ist mir unmöglich.

Der ebenfalls in den Uffizien befindliche Kindermord, der bisher dem Dosso Dossi zugewiesen wurde, gehört doch wohl dem Mazzolino. Die Pferdereliefs der Säulenvorhalle kommen ganz ähnlich auf einem unter diesem Bilde hängenden Werk des Mazzolino vor. Der König Herodes ist im Typus gleich dem Hohenpriester oben rechts bei der dem Mazzolino gehörigen Austreibung der Händler aus dem Tempel in der Galerie Doria Rom. Auch die Fleischfarbe zeigt das branstige Rot des Mazzolino.

Im Palazzo Pitti in Florenz befindet sich ein Porträt Alfons I., welches Morelli, der es als eine Kopie Tizians gelten lassen will, dem Dosso Dossi zuschreibt. Es zeigt aber alle Tizianischen

Eigentümlichkeiten im Kolorit und in der Handhaltung, die z. B. ganz ähnlich auf dem Bilde Karls V. mit seinem Hunde 1533 vorkommt. (Im übrigen vergleiche Bildbeschreibung des Alfonso in Modena.)

Die Nymphe, welche von einem Satyrn verfolgt wird im Palazzo Pitti zu Florenz war ebenfalls bisher dem Dosso Dossi zugeschrieben, muß aber meiner Ansicht nach ein Werk Giorgiones oder eines seiner Schüler sein. Der Typus der Nymphe weist trotz der Übermalungen ganz frappante Ähnlichkeit mit der Dresdner Venus Giorgiones auf. Mit den Modeneser Rhombenbildern, die nur in Betracht kommen könnten, wenn man an Dosso Dossis Autorschaft festhalten wollte, ist eine Übereinstimmung nicht zu finden. Auch Gronau leugnet die Urhebererschaft Giovanni Dossos. Venturi¹⁾ findet „jenes unbestimmte Etwas des Giorgione“ nicht darin und gibt es daher dem Dosso Dossi. Ich möchte noch auf ein vielleicht geringfügig erscheinendes Merkmal hinweisen. Vergleicht man die Handhaltung der Nymphe mit derjenigen des rechts stehenden Alten auf Giorgiones Geometer in Wien, so zeigt sich eine starke Zusammenfassung der Fingerspitzen, und namentlich die Anlehnung der Spitze des gekrümmten kleinen Fingers an die übrigen Fingerglieder, was niemals auf Giovanni Dossos Bildern zu finden ist. Auch in Giorgiones Castefranco-Madonna zeigt sich diese Fingerhaltung bei der rechten Hand der Maria und derjenigen des heiligen Franciskus. — Im Jahre 1603 war das Bild nach Wien gekommen, besorgt durch Hans von Aachen für Kaiser Rudolf. 1792 kam es auf dem Wege der Auswechslung mit anderen Gemälden nach Florenz. — Crowe und Cavalcaselle²⁾ sprechen dieses Bild dem Romanino oder Savoldo zu. Ludwig Justi gibt das Bild dem Dosso Dossi.

In der Galerie zu Hamptoncourt befindet sich das Porträt eines Mannes, welches bisher dem Dosso Dossi vindiziert wurde. Ein Ähnlichkeitsmoment, das in Betracht kommen könnte, wäre die Hand. Sie ist allerdings derb gebildet, aber die beliebte Art, alle Finger gleichweit voneinander entfernt zu geben, ist hier nicht zu sehen. Die Handhaltung zeigt einen Zusammenschluß der beiden Mittelfinger. Das Inkarnat könnte auf Dosso Dossi schließen

¹⁾ Repertorium für Kunstwissenschaft, VIII, 1885.

²⁾ History of Painting in North Italy, 1871, II. Bd.

lassen. Doch die allzugroße Weichheit in der Modellierung durch das Licht spricht gegen Dosso Dossi. Zum mindesten ist die Zuweisung zweifelhaft. — „The shape and pose and colour indicate that Dosso was still under the influence of Giorgione and Tizian.“ So spricht Logan von dem Bildnis in dem Katalog von Hamptoncourt. Des Giorgione Einfluß kann ich nicht so recht erkennen.

Die Londoner National-Gallery bewahrt eine Anbetung der Könige, die bisher dem Giovanni Dosso vindiziert wurde. Sie gehört aber meiner Ansicht nach in den Schaffenskreis des Girolamo dai Carpi. Das Bild geht auf Correggios Anbetung in Mailand zurück. Vasari berichtet, daß Carpi viele von Correggios Werken kopierte. Die Gewandfalten, die nächtliche Stimmung, der metallische Glanz des Lichtes und das gedrehte Haar weisen ebenfalls auf Carpi hin. Man vergleiche die ondolierenden Gewandendigungen bei dem Mantel des im Hintergrund Knieenden des Dreikönigsbildes mit demjenigen der Judith Carpis in Dresden.

Eine Fußwaschung in der Ambrosiana zu Mailand wird von Bode dem Dosso Dossi, von Morelli einem Flamen zuerteilt. Meiner Ansicht nach gehört sie dem Falzagalloni an. Die Faltengebung und die sich entsprechenden Bewegungen der Figuren, z. B. die rechts und links repetierte Kniebeuge haben mich, ganz abgesehen vom Kolorit zu dieser Bestimmung geführt.

Eine thronende Madonna mit den beiden Heiligen Georg und Sebastian in der Stadtgalerie zu Modena wird dort dem Dosso Dossi zugewiesen. Sie ist kompositionell ähnlich angeordnet wie die Madonna mit Michael und Georg von Giovanni Dosso in derselben Galerie. Der Typus der Madonna aber ist mit Dosso Dossis Stileigentümlichkeit schwer zu vergleichen. Die Zeichnung des Sebastiankörpers ist etwas zu hart im Kontur, und der kurzhalsige Kopf des Georg wirkt wie aufgesetzt. Außerdem zeigen sich in der Landschaft wie auch im Figürlichen Flauheiten. Ganz ungeschickt aber wirken die Ranken sowie die Architekturteile im Vordergrund. In Stellung, Anordnung sowie Kolorit finden sich aber dennoch soviel Anklänge an Giovanni, daß ich in diesem Bilde eine nach Dosso Dossis Entwurf von Schülerhand ausgeführte Arbeit erblicke.

In der Kirche S. Pietro zu Modena sieht man eine Madonna mit Heiligen, die Fr. Müller „Künstler aller Zeiten“ als Werk des Dosso Dossi anführt. Es befinden sich zwei Arbeiten in S. Pietro, welche an Giovanni Dosso gemahnen. Eine Madonna mit zwei Heiligen, welche Venturi¹⁾ dem Rondani zuschreibt, und eine Madonna mit vielen Heiligen, nämlich unser Bild, was nach Venturi die Nachahmung des Stiles von Garofalo zeigt und von diesem Kunstgelehrten dem Gherardo delle Catene zugeschrieben wird. Meinem Dafürhalten nach ist es ein Nachahmer Dossos und Garofalos.

Der Dominikanermönch, welcher auf ein die Sünde personifizierendes schönes Weib tritt, in St. Maria dell Carmini zu Modena, wird von Burckhardt, Gruyer und fast allen Kunstschriftstellern dem Dosso Dossi zuerkannt. Meiner Ansicht nach gehört das Altarbild der bolognesischen Schule am Ende des 16. Jahrhunderts an. Für einen Ferraresen ist die Farbe viel zu graustichig.

Die Judith in der Galerie zu Modena, die früher auch als eigenhändige Arbeit Dosso Dossis galt, ist wohl nur Schule Dossos.

In derselben Galerie wurde als Urheber eines Männerporträts mit Kette des Cavaliere bisher Giovanni Dosso angenommen. Ich kann mit Sicherheit keinen Meister nennen. Der ferraresischen Schule gehört es aber sicher an.

Die Sammlung W. Schmidt in München bewahrt eine Darstellung des Todes der Lucrezia, welche aus der Galerie Henneberg-Zürich stammt. Dies Gemälde wurde bisher dem Dosso Dossi zugeschrieben, meiner Ansicht nach aber ist der Maler ein unbestimmter Venezianer mit Romaninos Einfluß. Das Bild zeigt keine besondere Tiefe; es finden sich zwei Raumschichten. Die hinteren Figuren sind alle schwächer ausgeführt im Kontur und in Schatten gehüllt. Auch das gänzliche Fehlen der Landschaft deutet auf eine andere Hand hin. Dosso hätte sich wohl die Gelegenheit nicht entgehen lassen, hinter der offenen Säulenhalle eine Vedute zur Darstellung zu bringen, statt den landschaftlichen Ausblick mit Figuren zu verstellen.

Der Hieronymus im Louvre zu Paris zeigt zwar die Ver-

¹⁾ Arch. storico dell arte, Bd. VII, 1894, No. 65.

wendung einer Felskulisse, wie sie bei Dosso Dossi beliebt ist, der Kopftypus jedoch mit der unedlen Nasenbildung und dem sehr vertriebenen Barte, ferner das krampfhaft Falten der Hände zum Gebet, das unruhige kleine Gefältel, sowie der ganze Charakter der Landschaft, deuten doch nur auf einen Nachahmer des Giovanni Dosso hin. Morelli hält es für einen restaurierten Paris Bordone.

Die beiden heiligen Ärzte Cosmas und Damian in der Villa Borghese zu Rom wurden auch bisher dem Dosso Dossi zuerteilt. Meinem Dafürhalten nach ist es ein Ferrarese, der dem Mazzolino nahesteht. Die branstig rote Farbe sowie die Ähnlichkeit in der Gesichtsbildung des Cosmas mit derjenigen eines Mannes links von Christus bei der Austreibung der Händler aus dem Tempel von Mazzolino in der Galerie Doria zu Rom bestimmten mich zu dieser Ansicht. . . . Das humoristische Monogramm „onto D“ wird von mir, wie erwähnt, nicht auf „onto Dosso“, sondern auf „onto Damiani“ zurückgeführt.

In der Villa Borghese befindet sich außerdem ein recht flaves Bild der Ehebrecherin vor Christus, welches ebenfalls unter dem Namen Giovanni Dossos figuriert. Der Komposition nach, die Tizians Schule oft wiederholte, dürfte der Verfertiger ein unbestimmter Venezianer sein. Auch stimmt das Bild stilistisch mit der Kreuzschleppung Christi von der Hand eines unbestimmten Venezianers überein, das sich in Dresden befindet.

Ein sehr mäßiges Frauenporträt derselben Galerie, welches auch dem Dosso Dossi vindiziert wird, ist wohl von Mazzolino.

Ein anderes Bild der Borghese, die Psyche, wurde bisher dem Battista Dosso zugewiesen, kommt aber keinem der Dossi zu. Die Landschaft ist lionardesk und weist statt bläulicher Berge grünliche Lichttöne in der Gebirgskette auf.

In Rom befindet sich außerdem noch im Palazzo Corsini ein Männerporträt, das von der Hand des Dosso Dossi sein soll. Die brüchigen Falten im Vorhang, das stark rötliche Inkarnat deuten eher auf Paris Bordone, als auf Dosso Dossi hin. Das Stützen der Hand auf ein Hündchen ist venezianisch. Lotto und Tizian haben die gleiche Eigentümlichkeit. Auch Bordone in einem Frauenporträt zeigt jenes Stützen der Hand auf einen Vogel.

Ein unkünstlerisch ausgeführter heiliger Georg der Stadtgalerie zu Rovigo wird dem Dosso Dossi zugewiesen, eine Vinifizierung, die seiner unwürdig ist. Der ferraresischen Schule gehört das Bild allerdings an, und zwar ist es ein Schulbild schlimmster Art.

In Straßburg wird eine heilige Magdalena, die Christus die Füße salbt, für ein Bild Dosso Dossis gehalten. Das Werk gehört aber wohl dem Girolamo Romanino an. Die etwas weichen Köpfe und die Handstellung, bei welcher die Handfläche sich nach oben öffnet, hat Dosso Dossi nie, bisweilen dagegen Romanino.

Die Akademie zu Venedig bewahrt ein Männerporträt, welches ebenfalls dem Giovanni Dosso zuerteilt wird. Der Fleishton ist jedoch zu gelblich für diesen. Der Kopf stellt vielleicht einen zur estensischen Familie gehörigen Prinzen dar, denn es sind Ähnlichkeiten mit dem links befindlichen Hirten der Modeneser heiligen Nacht von Dosso Dossi vorhanden. Ich halte das Bild infolge der weichen Behandlung und des Fleisctones für Schule des Giorgione.

Bei dem Frauenporträt in der Sammlung des Freiherrn von Tucher in Wien ist man zunächst versucht, an die Autorschaft Piazza Callistos zu denken. Im Kopfputz, in den Ärmelkrausen, in der Hand, ja sogar im Gesichtstypus mit den scharfen Schatten, finden sich Ähnlichkeiten mit der Judith dieses Meisters. Bei näherem Zusehen aber ist die Ausführung doch viel flauer. Eine bestimmte Zuweisung an irgendeinen Meister ist mir vor der Hand nicht möglich. Wyckhoff fand die Hand Dosso Dossis heraus, weil das vorkommende Rot demjenigen im Mantel der Madonna in der Capitolinischen Sammlung zu Rom ähnlich wäre.



Katalog

Bilderschreibung des Verfassers an Giovanni Dosso

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Die Kirchenväter, früher Schule Dossos.

Codigoro, Munizipalpalast.

Madonna mit den beiden Johannes.

Dresden, Bildergalerie.

Die Kirchenväter, großes Format. — Der Friede, von A. Venturi dem Battista zugeschrieben. — Die Gerechtigkeit, von Morelli dem Carpi, von andern Kunstschriftstellern dem Francesco Penni zugewiesen. — Die Hore, früher der Schule Dossos zuerkannt. — Der heilige Michael, früher dem Penni, von Morelli zuerst dem Dosso Dossi zugeschrieben.

Ferrara, Ateneo.

Johannes auf Patmos. — Andreasaltar, die Mitteltafel ausgenommen.

Florenz, palazzo Pitti.

Bambocciata. — Bildnis eines Kriegers, früher Sebastiano del Piombo.

Graz, Stadtgalerie.

Herkules mit Pygmäen, nach Patzak Battista zuerkannt.

Hamptoncourt.

Madonna. — Der heilige Wilhelm.

London, Sammlung Benson.

Circe.

— National-Gallery.

Die Muse inspiriert einen Hofpoeten.

Mailand, Brera.

Der heilige Georg und Johannes der Täufer, von Corrado Ricci zuerst dem Giovanni Dosso vindiziert. — Der heilige Sebastian.

Modena, Stadtgalerie.

Bildnis Herzog Alfonsos I., von A. Venturi dem Battista zugeschrieben. — Die heilige Nacht, von A. Venturi das ganze Bild dem Battista, von Campori diesem nur die Landschaftsausführung zugewiesen. — Bildnis des Herzogs Herkules I. — Die über Eck gestellten Rhombenbilder, der Bacchus derselben nach A. Venturi dem Battista vindiziert. — Der Hofnarr.

Modena, Dom.

Johannes der Täufer, Sebastian und Hieronymus mit der in Wolken schwebenden Madonna, umgeben von den Heiligen Laurentius und Fabian.

Oldenburg, Bildergalerie.

Heilige Familie mit dem kleinen Johannes.

Parma, Museum.

Der heilige Michael.

Rom, Villa Borghese.

Circe-Melissa. — Apollo und Daphne. — Zwei Landschaften, früher Battista zugewiesen. — Die sogenannte Kallisto, nach Venturi von Battista. — Heilige Familie.

— Palazzo Chigi.

Bartholomäus, Johannes der Evangelist und Stifter.

— Palazzo Doria.

Die weinende Dido von Sutri.

— Sammlung des Kapitols.

Madonna und Josef, früher Paolo Veronese, zuerst von Morelli dem Dosso Dossi zuerkannt.

Rovigo, Munizipalpalast.

Lucia und Agathe.

Stuttgart, Museum.

Astolfo mit dem Kopfe des Riesen Orrile, galt früher als Kopie nach Dosso Dossi.

Wien, Sammlung des Grafen Lanckoronski.

Jupiter und die Tugend.

Bilderzuschreibung des Verfassers an Battista Dosso

Florenz, Pittipalast.

Ruhe auf der Flucht, früher Giovanni Dosso zugewiesen. — Johannes der Täufer, früher Giovanni Dosso zugewiesen.

London, Sammlung Claude Phillips.

Beweinung Christi, früher Giovanni vindiziert.

Neapel.

Madonna mit Hieronymus, bisher Giovanni zuerkannt.

Peterswaldau, Sammlung Dr. Walter-Curt Zwanziger.

Friedrich III. verleiht dem Astronomen Bianchini das Recht, den schwarzen Adler im Wappen zu führen.

Rom, Villa Borghese.

Heilige Familie mit musizierenden Engeln. — Heilige Familie mit Engeln auf Wolken. — Madonna mit Kind, früher Giovanni zugeteilt.

Rom, Palazzo Doria.

Porträt des Beltramoti, früher als Werk Pordenones angesehen, später für ein Bild Battistas, zuletzt Giovanni Dossos.

Wien, Sammlung des Grafen Czernin.

Heilige Familie.

— Kunsthistorisches Museum.

Der heilige Hieronymus.

Bilderschreibung des Verfassers an Giovanni Dosso in Gemeinschaft mit Battista

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Madonna mit zwei Heiligen.

Dresden, Gemäldegalerie.

Die Kirchenväter, kleines Format.

Modena, Städtisches Museum.

Das Altarbild der Confraternità della S. M. della neve.

Bilder, die der Verfasser den Dossi abspricht

Bergamo, Museum.

Madonna, Schule Dosso Dossis.

Breslau, Städtisches Museum.

Hinrichtung Johannes des Täufers, ferraresischer Eklektiker.

Braunschweig, Museum.

Männerporträt, unbestimmbar.

Dresden, Gemäldegalerie.

Diana und Endymion, Garofaloschule. — Der heilige Georg zu Pferde, Girolamo dai Carpi. — Der Traum, Nachahmer Dosso Dossis.

Faenza.

Madonna, unbestimmbar.

Ferrara, Sammlung Vendeghini.

Bacchanal, Nachahmer Dosso Dossis. — Fresken der capella corpus domini, Schule Dosso Dossis.

— Ateneo.

Bildnis des Gillino Malatesta unbestimmbar. — Verkündigung, Garofalo.

Florenz, Palazzo Pitti.

Nymphe und Satyr, Giorgione. — Alfons I. von Florenz, Tizian.

— Uffizien.

Bethlehemitischer Kindermord, Mazzolino. — Sogenanntes Selbstporträt, unbestimmbar.

Frankfurt a. M., Städelsches Institut.

Der heilige Wilhelm, vielleicht Replik?

Hamptoncourt.

Männerporträt unbestimmbar.

London, National-Gallery.

Anbetung der heiligen drei Könige, Girolamo dai Carpi.

Mailand, Ambrosiana.

Fußwaschung, Falzagalloni.

Modena, S. Maria del Carmini.

Dominikaner, auf ein die Sünde personifizierendes Weib tretend, bolognesische Schule, Ende des 16. Jahrhunderts.

— Stadtgalerie.

Judith, Schule des Dosso Dossi. — Männerporträt mit Kette, unbestimmbar. — Madonna mit Sebastian, Schule des Dosso Dossi.

— San Pietro.

Madonna, einem Nachahmer angehörend.

München, Sammlung Dr. Wilhelm Schmidt.

Tod der Lucretia, unbestimmter Venezianer mit Einfluß Romaninos.

Paris, Louvre.

Hieronymus, Nachahmer Dosso Dossis.

Rom, Galerie Borghese.

Cosmas und Damian, Nachahmer Mazzolinos. — Die Ehebrecherin vor Christus, unbestimmter Venezianer. — Frauenporträt, Mazzolino. — Psyche, unbestimmbar. — Astolfo mit dem Kopfe des Riesen Orrile, vielleicht Replik.

— Palazzo Corsini.

Männerporträt, Venezianer, vielleicht Bordone.

Rovigo, Stadtgalerie.

Der Heilige Georg, Schule Dosso Dossis.

Straßburg.

Die heilige Magdalena, Girolamo Romanino.

Venedig.

Männerporträt, Schule des Giorgione.

Wien, Sammlung des Freiherrn v. Tucher.

Frauenporträt, unbestimmbar.



Die Gesamtliteratur

Althan, N. d', Gli artisti italiani.

Arch. stor. art. d. città Roma IV, 86.

— stor. d'arte V, 440 ff. [Archivalia]; VI, 48 ff., 130 ff., 219 ff.; VII, 102 ff.; II, 27, 253, 443, 446; I, III, IV.

Baruffaldi, Vite de pittori.

Berenson, The North Italian painters [Dosso und Correggio].

Boni, Biogr. der Dossi.

Campori, Cataloghi di quadri.

— Lettere Artist.

— Gli artisti ital. e stran. negli stati estensi 1855.

Citadella, C., Catal. istor. de pittori e scultori ferraresi I, 133; II, 220. Ferrara 1782, IV, 311.

Crowe und Cavalcaselle, Ital. Malerei. Deutscher Bd. VI.

Dioskuren 1862, 141.

Fetis, Musée royal de Belgique.

Fiorillo, Geschichte der zeich. K., II, 221, 229.

Frizzi, Guida d. forest. p. Ferrara 1787, 166.

Füßli, Lex. und Supl.

Gazette des beaux arts XXI, 372, 373

— Tab. alph. II, Per 28—38, 1883—88; III, Per 1—8, 1889—92.

Gruyer, C., L'art ferrarais.

ahrbuch d. Kunst des österr. Kaiserh., I, 2. Teil, 43, 495 f.

Kunstblatt 1823, 27; 1834, 34, 136; 1837, 108; 1839, 87, 348; 1841, 74—76, 320; 1857, 123; 1856, 413; 1847, 63; 1846, 51; 1845, 4, 14.

Kunstchronik I, 42; XXIV, 25, 330; N. F. V, 501.

Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt.

Laderchi, La Pittura ferrarese 1856.

L'arte VII, 1904, p. 482.

Lanzi, Stor. pittor. Index.

Lermolieff, Gal. Berlin.

— Gal. München und Dresden VI, 356; XIV, 280.

Gal. Borghese und Doria Pamfili, p. 83.

Malvasia, Felsina Pittrice. Ausg. von 1841.

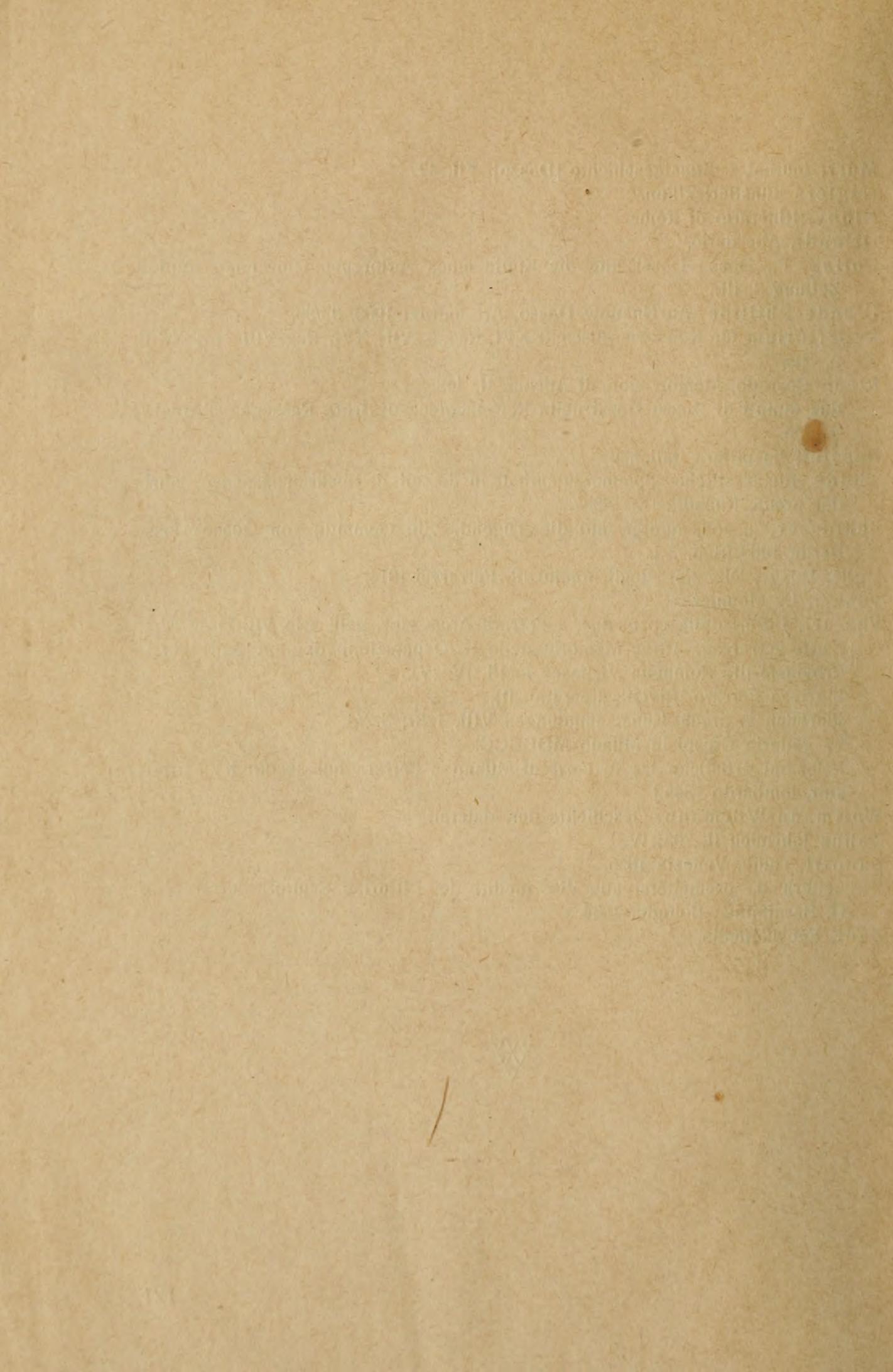
Mariette, Abc dario.

Mitteilungen d. Central. Comm. X, 214.

Mongeri, L'arte in Milano, 352.

- Murr, *Journal z. Kunstgeschichte* [Dosso], VII, 42.
 Naglers *Künstlerlexikon*.
 Nibby, *Itinerario di Roma*.
 Orlandi, *Abc dario*.
 Pollak, F., Dosso Dossi und die Kopie eines verlorenen Giorgione. *Antiqu. Zeitung* 3, III.
 Claude-Phillips, An Unknow Dosso, *Art Journal* 1906, 35/36.
Repertorium für Kunstwissenschaft XVI, Reg. I—VII; XVI, Reg. VIII—14; XXIII, p. 365.
 Ricci, Corrado, *Memor. stor. di Ancona* II, 443.
 — due dipinti di Dosso Dossi nella R. Pinacoteca di Brera *Rassegna d'Arte* IV, 54—55.
 Rossini, *La pittura italiana*.
 Thode, Ein fürstlicher Sommeraufenthalt in d. Zeit d. Hochrenaissance. *Jahrb. der preuß. Kunstlg.* IX, 1888.
 Schlosser, J. von, Jupiter und die Tugend. Ein Gemälde von Dosso Dossi. Berlin 1900 [Sep.-A.].
 Ughi, Luigi, *Diz. stor. degli nomini ill. Ferraresi* 1814.
 Vasari, *Le Monnier*.
 Venturi, *Pittori della corte duc. a Ferrara Arch. stor. dell' arte* VII, fasce IV.
 — *L'arte ferrarese, Atti e Memorie delle R. Deputazione di stor. patr. per le Provinzie die Romagna* VI, fasce I—III, IV—VI.
 — *L'Arte a Ferrara* [Rivista stor. ital. II].
 — *Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen* VIII, 1887, S. 74.
 — *La galleria Crespi in Milano MDCCCC*.
 — *Relazioni artistiche fra le corti di Milano e Ferrara nel secolo XV.* [Arch. stor. lombardo 1885.]
 Woltmann-Wörmann, *Geschichte der Malerei*.
 Zahns *Jahrbuch* II, 295; IV.
 Zanotti, Guid., *Venezia* 1856.
 — *Lettera da premettersi alle Vite inediti de' Pittori e Scultori Ferraresi di G. Baruffaldi.* Bologna 1834.
 Zani, *Encyclopedia*.





Lebenslauf.

Walter Curt Zwanziger, Sohn des verstorbenen königlichen Kommerzienrates Eberhard Zwanziger, wurde am 4. Juli 1875 zu Breslau geboren und besuchte die Gymnasien zu Breslau und Schweidnitz bis zur Prima. Infolge eines schweren Herzübels musste er hernach einige Jahre völlig seiner Gesundheit leben. Zur Vorbereitung für das väterliche Fabrikationsgeschäft studierte er hierauf in Genf und Krefeld Chemie und Färbereikunde sowie in Reutlingen die Textilwissenschaften auf der Spinn- und Webschule. Zur praktischen Betätigung in der Färbereitechnik arbeitete er ein halbes Jahr in einer Turiner Garnfärberei und begab sich endlich zum Studium der Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen nach Amerika zur Zeit der Ausstellung in St. Louis. Vor Eintritt ins väterliche Geschäft zu Peterswaldau in Schlesien bestand er als Externeer, 28 Jahre alt, am Kaiserin Augusta-Gymnasium zu Coblenz sein Abiturientenexamen und führte dann die Weberei in seinem Heimatsdorfe. Gelegentliche Besuche der Museen auf weiten Reisen, die er unternahm, sowie privates Studium kunstliterarischer Werke liessen in ihm den Entschluss heranreifen, sich ganz der Kunstgeschichte zu widmen, zumal da sein Gesundheitszustand unter der aufregenden Berufstätigkeit litt. Er studierte zunächst in Breslau bei den Herren Professoren Semrau und Muther, dann in München bei Herrn Professor Voll, in Heidelberg bei den Herren Professoren Peltzer und Geheimrat Thode und zwei Jahre bei Herrn Professor Goldschmidt in Halle Kunstgeschichte.

